

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ВУК М. ПЕТРОВИЋ

НЕМАЧКА РОМАНТИЧНА МИСАО О  
ПЕСНИЧКОЈ СИМБОЛИЧНОСТИ И ЊЕНО  
ЕСТЕТСКО ИСПУЊЕЊЕ У ГЕТЕОВОМ  
*ФАУСТУ*

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

VUK M. PETROVIĆ

GERMAN ROMANTIC THOUGHT OF  
POETICAL SYMBOLICS AND ITS  
AESTHETIC REALIZATION IN GOETHE'S  
*FAUST*

DOCTORAL DISSERTATION

BELGRADE, 2017.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

ВУК М. ПЕТРОВИЧ

НЕМЕЦКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ О  
ПОЭТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИЧНОСТИ И ЕЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫПОЛНЕНИЕ В  
*ФАУСТЕ* ГЕТЕ

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

БЕЛГРАД, 2017.

Ментор:

др Миодраг Лома, редовни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

др Миодраг Лома, редовни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

др Корнелије Квас, ванредни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

др Миодраг Вукчевић, ванредни професор, Филолошки  
факултет Универзитета у Београду

др Слободан Грубачић, професор емеритус, Филолошки  
факултет Универзитета у Београду

др Јелена Кнежевић, доцент, Филозофски факултет Никшић  
Универзитета Црне Горе

датум одбране:

## Немачка романтична мисао о песничкој симболичности и њено естетско испуњење у Гетеовом *Фаусту*

### Резиме

Дисертација се састоји из два дела. Први, теоријски део посвећен је историјској поетици симбола у периоду немачког преромантизма, романтизма и идеализма, а други, херменеутички део испитује начин на који је симболичка поетика остварена у Гетеовом *Фаусту*. Дводелност рада утемељена је на претпоставци која се доказује у оба његова дела, а која се односи на идејно и поетско јединство испитиваног феномена (симбола) и његовог романтичног духовног и књижевног контекста. Теоријски део утврђује у духовноповесном следу (од Лесинга, Хамана, Хердера, Гетеа, преко Канта, Шилера, браће Шлегел, Шелинга, Золгера, закључно с Хегелом) као кардиналну – немачку романтичну мисао о томе да највиша песничко-уметничка вредност одговара највишој људској духовној моћи фантазијског стварања, те да последња постоји као језички изражена, односно као уметнички уобличена. Уметнички спроведена афирмација хуманости могућа је као формално-садржинско јединство оствареног песничког поретка, а оно се испоставља као нераскидиви идентитет естетског поступка и метафизичке мисли. Будући уметнички реализована, формално-садржинска јединственост естетског начина и метафизичког смисла песнички постоји као принцип фигурације којим се чулно-изражајно уобличава апсолутни духовни смисао. Тај принцип специфичног слагања естетских и метафизичких нивоа текстуалних дејстава управо је симболички. Како се он не може исцрпсти у самој апстрактној рефлексiji симболичке уметности, тако други део рада проверава поетску актуализацију симбола у конкретном романтичном тексту. Гетеов *Фауст* је дело које тежи ка експлицитно апсолутном смислу (то је метафизичко спасење појединца), но искључиво као циљу који је омогућен естетски, кроз симболичку фигурацију. Ова поетизује чулну стварност земаљског света као сегмент апсолутних, натчулних сфера, те најзад тематизује земаљску трагедију смртног појединца као специфичну божанствену комедију његовог спасења за вечност. Апсолутно духовно значење досеже се реализацијом саме апсолутне уметности, а ова се испуњава у симболичком јединству: формалне слободе поетског

поступка и начина, и значењске слободе индивидуализоване хуманости која заслужује метафизичко спасење.

**Кључне речи:** симбол (симболика, симболизација), парабола, романтизација (романтика), фигурација, текстура, фантазија, рајоликост, поијетичност, парадокс, иронија, естетско-метафизичко огледање, формално-садржински идентитет, слобода, хуманост, боголикост.

**Научна област:** Наука о књижевности, Општа књижевност

**Ужа научна област:** Теорија књижевности, Историја књижевне критике, Историја опште књижевности, Историја немачке књижевности, Херменеутички приступ Гетеовом *Фаусту*

**УДК:**

## **German Romantic Thought of Poetical Symbolics and its Aesthetic Realization in Goethe's *Faust***

### **Summary**

The thesis consists of two parts. First, theoretical part is dedicated to historical poetics of symbol in German romanticism, and second, hermeneutic part questions the way of symbolic fulfilment in Goethe's *Faust*. The duplicity of the work is based on a premise that is to be proved in its both parts and it's a matter of essential unity and spiritual-artistic homogeneity of examined phenomenon and its romantic context. The theoretical part establishes an intellectual history of German romanticism (from Lessing, Hamann, Herder, Goethe, through Kant, Schiller, Schlegel brothers, Schelling, Solger, to Hegel) as one erected on a conviction that the highest artistic power is equivalent to the highest human power, which exists as expressed, i.e. poetically formed. Poetical testimony of humanity presents the unity of form and meaning and is realized as aesthetic-metaphysical homogeneity. Poetically accomplished, the formal-semantic unity of aesthetic process and metaphysical meaning can be reached only through figuration, or – more specifically – through the process which aesthetically and expressively shapes the absolute human meaning. The course of this process creates the symbolic principle. Since the pure reflection cannot exhaust this principle, whose very basis is the artistic realization of thought dedicated to art, particularly to symbol, the second part of thesis consequently analyses the actual poetic texture of symbol. Goethe's *Faust* is artistic piece explicitly directed towards absolute meaning (metaphysical salvation of the individual), that, however, can be accomplished only through poetic figuration. Absolute meaning results from absolute art itself, and the last reveals itself in the symbolic unity of: formal artistic freedom and semantic human freedom that deserves its own salvation.

**Key words:** symbol (symbolics, symbolizing), parable, romantics, figuration, texture, fantasy, paradisiacal, poesis, paradox, irony, aesthetic-metaphysical reflexion, formal-semantic identity, freedom, humanity, godlikeness.

**Scientific field:** Literary Studies, Comparative Literature

**Scientific subfield:** Theory of Literature, History of Literary Criticism, History of Comparative Literature, History of German Literature, Hermeneutical Approach to Goethe's *Faust*

UDC:



## САДРЖАЈ:

УВОД	СТР. 10–14
ПРВИ ДЕО	
1. 1. ХАМАН, ХЕРДЕР, ЛЕСИНГ, ГЕТЕ	СТР. 15–74
1. 2. КАНТ, ШИЛЕР, Ф. ШЛЕГЕЛ	СТР. 75–116
1. 3. А. В. ШЛЕГЕЛ	СТР. 117–154
1. 4. ШЕЛИНГ	СТР. 155–182
1. 5. ЗОЛГЕР	СТР. 183–221
1. 6. ХЕГЕЛ	СТР. 222–245
1. 7. GLEICHNIS	СТР. 246–286
ДРУГИ ДЕО	
2. ПРАФАУСТ	СТР. 287–402
3. 1. ФАУСТ: ОКВИР	СТР. 403–439
3. 2. ОПКЛАДА НА ЗЕМЉИ	СТР. 440–468
3. 3. СИМБОЛИКА ГРЕТИНЕ ТРАГЕДИЈЕ	СТР. 469–516
3. 4. ХЕЛЕНА	СТР. 517–651
3. 5. СМРТ	СТР. 652–731
4. ЗАКЉУЧАК	СТР. 732–735
5. ЛИТЕРАТУРА	СТР. 736–743
БИОГРАФИЈА АУТОРА	СТР. 744
ИЗЈАВЕ О АУТОРСТВУ, О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ, О КОРИШЋЕЊУ	СТР. 745–747

## УВОД

Наше полазиште за размишљање о целини Гетеовог *Фауста* представљају завршне речи ове дводелне драме. Мислимо на стихове мистичког хора, и то превасходно на прва два:

Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;  
Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier ist 's getan;  
Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan (12104–12111).<sup>1</sup>  
Све пролазно  
Само је симбол [парабола];  
Оно недосежно,  
Овде постаје догађајем;  
Оно неописиво,  
Овде се збило;  
Вечна женственост  
Увис нас вуче.

Већ и самостално узете, ове речи објављују највиши могући задатак и циљ уметности и, потенцијално, читаве људске духовности: изразити духовну стварност коју непосредно и целовито није могуће саопштити редовним и обичним језичким регистром. Само је песничким језиком могуће представити метафизичке сфере духа које су за обичан, непеснички језик надизразиве и неизразиве. Другим речима: потребно је човековим врхунским језичким и стваралачким моћима очовечити надљудскост, те песничким језиком изражајно уобличити духовну бескрајност која је по себи трансекспресивна и тек се поетски може сугерисати. Метафизичка духовност језички се може артикулисати и на апстрактан, начелан и идејни начин, али се аутентично може посредовати само кроз конкретност песничког израза. Поезија утолико пред себе поставља парадоксалан задатак: она настоји да естетском

---

<sup>1</sup> Као извор користићемо Трунцово критичко издање: Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*, herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München 2010; по правилу ћемо наводити само број стиха у драми, и то увек сходно верзији о којој расправљамо: дакле, сваки навод из праверзије, чак и кад се понавља у коначној верзији, биће означен бројем стиха управо из праверзије. Такође, Трунцове коментаре и увиде увек ћемо наводити скраћено, само путем ауторовог презимена и броја стране у оквиру критичког издања.

природом језика освоји хиперестетску сферу. Овај парадокс је, међутим, и хумано спасоносан због тога што осведочава апсолутно јединство, а не разлику међу естетским и метафизичким сферама. Песничким језиком изразити надљудску метафизику не значи покушај – а он би, уосталом, онда и у основи био осуђен на пропаст – да се посебним системом продре у други посебан систем, већ, томе насупрот, представља непосредно упризорење јединствене тачке у којој се сустичу посебни, а једнородни системи. Изражавајући надизразивост, људскост не изражава оксимороном пуку надљудскост, већ сопствену највишу могућност. Ова пак потврђује свеуобличавајућу моћ саме песничке естетичности, односно њену способност да чулно представи и разоткрије чак и метафизичку сферу, али такође осведочава и естетско полазиште онога што је хиперестетско по себи. Сходно томе, поетска слика опева мистичку духовност, а мистички хор чулно изражава метафизички карактер властитог бића.

Тачка сустицања између људских, језичких, чулно ограничених и метафизичких, бескрајних и никада до краја језички исцрпљивих сфера – а она сама треба да обистини њихово највише јединство – осведочена је и мистичким хором, који чулно уприсутњава мистику, као и самим садржајем прва два стиха тог очулотворења, чулног упризорења<sup>2</sup>. Као инстанца која језиком изражава и осваја властиту онтологију, мистички хор је по себи носилац чулно-натчулног јединства. Песма мистичког хора представља унутрашњу истину о мистичком идентитету естетског и метафизичког, и то као о оном који се самоисказује – управо естетски. Име тог идентитета који поезија омогућава дато је у садржинској конкретизацији мистичке аутоекспресије: реч је о симболу.

Заправо, већ и проблем превода – појам *Gleichnis* изворно је немачка варијанта грчког појма „парабола“ (*παραβολή*) – указује на проблем смисаоног приступа песничком осведочењу поменутог идентитета. У посебном поглављу образложићемо не само значењске капацитете овог немачког појма који закључује Гетеову драму, већ и наше опредељење за „симбол“ као адекватан превод и, истовремено, херменеутички путоказ. Значењска тачка зближавања поменутих појмова – међу којима се, узгред речено, за „симбол“ опредељује и Борис Пастернак

---

<sup>2</sup> Израз „очулотворити“ користимо као једну од темељних одредница током читавог рада. Употребљавамо је фигуративно, у складу с целим симболичким процесом: не као претварање у чуло, већ као претварање у чулност, тј. као процес чулног самоисказивања.

у свом преводу *Фауста*<sup>3</sup> – сама је везана за речи које мистички хор изговара: естетско-метафизичко јединство не тиче се било чега, а поготово не пуког упосебљења, већ увек, искључиво и експлицитно, односа између људске временитости<sup>4</sup>, „пролазности“ и божанске вечности. Према томе, параболичко или симболичко разоткривање и обистињивање метафизичког бића односи се на естетизацију вечности: Gleichnis, а то тврди сâм мистички хор, није тек и само произвољни знак, већ је земаљски осликани и људски знак вечности у оностраном времену.

Ово тумачење проистиче из разматрања речи хора узетих за себе. Њихово целовито песничко обистињење, међутим, произлази једино из њиховог оживотворења у контексту целине песничке творевине коју закључују. Претходно поменути начин да се последњим речима Гетеове драме посведочи објављени и досегнути симболички циљ поезије – што је управо учињено у овој дводелној драмској целини на равни песничке конкретности независне од поетолошких прогласа – обавезује нас, наравно, да симболичко тумачење речи мистичког хора потврдимо анализом поетске целине дводелне драме, као и да њом покажемо да саме речи мистичког хора не детерминишу симболички живот текста, већ да аутономна изатканост овога исходи у трансценденталном<sup>5</sup> поетском исказу који својим коментаром само реafirмише уметничке принципе опеваног дела и потврђује значење које је већ уобличено заокруженим поретком драме.

Наша намера је и методолошки усклађена с претходно изнетим претпоставкама о *Фаусту* као самоисказаном симболичком идентитету чулне слике и њоме објављене натчулне апсолутности. Како је овај идентитет досегнут кроз потпуно стапање језика и бића, односно израза и највише духовности, те остварен кроз естетску аутоекспресију метафизичког обиља, онда је и сасвим логично да он може истовремено постојати и на равни песничке конкретизације (на пример, целине Фаустове повести) и на равни трансценденталног поетског исказа који сагледава

---

<sup>3</sup> Иоганн Вольфганг фон Гёте, *Фауст*, превод Борис Пастернак, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1960.

<sup>4</sup> Одредницу „временитост“ употребљавамо консеквентно, увек као опозицију безвремености, тј. као постојање у времену. У виду имамо и аналогне термине: темпоралност и Zeitlichkeit као немачку варијанту изворне латинске речи.

<sup>5</sup> Термин трансценденталност (у разним варијантама, као придев или именицу) увек употребљавамо имајући на памети шлегеловску трансценденталну поезију, те непрестано покушавајући да докажемо то да је симболичка поезија трансцендентална – да истовремено говори о предмету и о себи самој, да је трансцендентално загледана у себе. Једна од главних теза овог рада је да трансцендентална поезија почива на иманентном идентитету радње и коментара, те да коментар никада не излази из интрапоетске сфере и никада не постаје метапоетски или екстрапоетски.

уметничка начела текста којем и сâм припада (као што је онај мистичког хора). Таква истовременост показује највиши степен песничке самосвести, а ова се духовноисторијски појављује тек у романтичној духовности. Будући да њу у битноме заснива, модификује и промишља управо и сâм Гете, онда је могуће претпоставити да он на равни поетике самосвесно промишља поетско-поетички, стваралачко-мисаони идентитет који је постигнут у самом његовом песничком делу о Фаусту и који је, свакако, а на томе инсистирамо, једино у овоме пронашао своје истинско остварење. Немачка романтична поетика најављује, сагледава и рефлектује романтичну праксу, а ово рефлектовање, барем у најистакнутијим случајевима, испољава се као узајамно огледање, које, најзад, само означава крајње јединство поезије и поетике, мисли и њеног уметничког израза. Промишљање појма симбола, чији посебан одсек представљају размишљања о томе шта значи реч „*Gleichnis*“ – развијено је у свом темељном току баш у романтизму, и то и под зачетничким и непосредним утицајем Гетеа. У развијању тих мисли узеће учешћа водећи немачких романтични мислиоци.

Наш рад састоји се најпре из сагледавања повести немачке романтичне мисли о симболу и симболичком песништву, а потом из анализе остварења симболичке уметности у *Фаусту*, укључујући и објашњење за њено изостајање из *Прафауста*. Ова двострукост рада проистиче из његове унутрашње нужности да романтичну симболичку уметност већ у самом њеном зачетку код Гетеа покаже као истанчан и потпун, савршен уметнички израз најдубљег промишљања читаве људскости, односно као језичку естетизацију метафизичке идеје хуманог тоталитета, што подразумева да се овај историјски пројављује не само у највишој уметности него и у јединству које укључује уметност и мисао о уметности, као честу уметникову ауторефлексију.

#### Напомена

Током рада ћемо Гетеове стихове наводити у сопственом преводу, настојећи да тиме што прецизније пренесемо дословно значење изворника. Овакво опредељење двоструко је проблематично. Најпре, превод Бранимира Живојиновића

је бриљантан: према томе, наше одустајање од овог превода није вредносно; баш напротив, реч је о преводу који је достигао изузетност препева, чија, међутим, вредност иде у другом правцу у односу на специфичне научне потребе нашег рада. Друго, наша потреба за прецизношћу у преводима приближиће нас значењу, али ће нас зато удаљити од звучања, дакле од посебности Гетеовог стихотворства. Оно је – сходно схватању поетске симболичности као потпуног сједињавања мисли са њеним песничким изразом – у нераскидивом јединству са смислом драме, који се у битноме образује помоћу саме метричке форме. Поменути недостатак надокнадићемо како конкретним коментарима уз стихове чију семантику изграђује одређени стиховни образац, тако практично и целовитом реализацијом саме наше теме посвећене управо испитивању уметничког савршенства које свој највиши смисао изграђује лепотом звучног уобличења језика.

## 1. 1. ХАМАН, ХЕРДЕР, ЛЕСИНГ, ГЕТЕ

### 1. 1. 1. Гетеови духовни претходници и стварање романтичног духовног тла

Први, теоријски део рада настоји да, на плану одређивања алегорије и симбола, као и њима сродних фигура, превасходно хронолошки прати исходе немачког просветитељства и постигнућа немачког преромантизма и романтизма од Лесинга до Хегела. Период који се разматра Херман Аугуст Корф је означио насловом свог дела као „Гетеово доба“ на основу стваралачке делатности овог немачког песника, заокружене на време од 1770. до 1830. године.<sup>6</sup> Ово раздобље обухвата различите фазе романтичног идејног и уметничког развоја у Немачкој. Хронолошки след у овом делу студије само је окосница са које ће се одступати ка систематском успостављању идејних веза, сличности и сродности у схватању поезије као фигуралне и симболичке.

Током рада ћемо користити термине „симболичност“, „симболичко“ (а не „симболизам“, „симболистичко“), „фигуралност“, „фигурално“, „фигурацијско“ (а не „фигуративност“, „фигуративно“) с намером да помоћу њих утврдимо иманентни појетички процес који исходи у фигурално, односно симболички обликованом песничком поретку. Терминолошки систем за који се опредељујемо строго је везан за предмет рада, а то је начин на који се изнутра текстуално ствара метафизичко значење. Оно се ствара снагом језичког очулотворења и обликотворења, дакле кроз процес фигурално-симболичког уобличења текста као изнутра динамизованог идејног поретка. Темељни појам је фигурација, односно обликовање, оличење, уобличење, или – унутрашња стваралачка динамика песничког текста. Фигура је посебна створена последица фигурацијског процеса: она је, према томе, лик. Како због прегледности, тако и због природе теме успостављамо разлику између фигуративности као особине фигуре која би се односила на пренесено значење и – фигуралног процеса (фигурације) као оног који ствара пренос. Симболичка фигурација, како настојимо да покажемо, посебан је вид процеса, који, наиме, за своје тежиште нема сâм пренос, већ читаву путању превођења или преображења експлицитно духовне равни у чулно исказану фигуру. Такође, како се фигуралност и фигурација терминолошки односе и на музику, то јест на слагање звукова, на симфонију, наше опредељење баш за ове термине везано је и за настојање да се

---

<sup>6</sup> Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit*, Bd. 1: *Erster Teil – Sturm und Drang*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig 1923, S. 8ff.

укаже, најпре, на целовиту текстуру фигурисаног поетског света, а, потом, и на Гетеовог *Фауста* као поредак који се изнутра гради снагом милозвучног језичког стапања свих симболички фигурисаних духовних равни текста. Најзад, наглашавамо да до оваквог опредељења долазимо са свешћу о Ауербаховом коришћењу појма фигуралности<sup>7</sup>; наша и Ауербахова употреба наликују, али само делимично: док, као и Ауербах, ми помоћу фигуралности наглашавамо обликовање целовитог метафизичког плана и метафизичку повезаност различитих значења (дакле, не фигуративност појединости, већ фигуралност система), за разлику од њега – читав процес сагледавамо само с обзиром на метафизички тоталитет једног текста (а не тоталитет који би текстом евентуално био сугерисан). Термин значењски чврсто повезан с претходно поменутима јесте „романтика“ (или „романтично“, уместо: „романтизам“, „романтичарско“), под чиме подразумевамо посебан естетски модус фигуралног и симболичког уобличења метафизичког значења; тај се модус књижевноисторијски реализује у романтизму (али не нужно и у симболизму).

На почетку студије размотрићемо поетичка размишљања Гетеових претходника која су непосредно утицала на његово духовно формирање а пре свега на његово промишљање песништва. Како Гете до краја живота развија мисао о симболичкој снази и вредности књижевне уметности, не претходе све његове мисли о симболизму сродним поетичким идејама других аутора о којима говоримо након тумачења његових поетичких идеја. Гетеову мисао обрађујемо и у закључном поглављу првог дела рада, чиме се – посредно – управо она показује као тежиште и, уосталом, као временски оквир романтичног, то јест Гетеовог доба. Гетеове мисли нећемо сагледавати само строго хронолошки, већ и са систематског становишта проблемских сродности.<sup>8</sup> Овакав поступак треба да допринесе јаснијем сагледавању оригиналне логике Гетеовог духа као смисаоног јединства унутар себе доследног поретка.

## 1. 1. 2. Хаман

Премда је Гете први који у потпуности експлицира и термилошки прецизира како сâм појам симбола, тако и његову посебност у односу на друга

---

<sup>7</sup> Erih Auerbach, *Mimesis*, prevod Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1978, str. 553ff.

<sup>8</sup> И у самом оваквом идејном поступку ослањамо се на Корфа (H. A. Korff, Bd. 1, S. 4ff), који и сâм анализу духовне историје Гетеовог доба темељи на Хегеловој тежњи да историју разуме као идејну доследност много више него кроз пуку хронологију.



средства или фигуре, свакако да он има блиске претходнике по том питању, наиме мислиоце који – ако не по појмовној апаратури, онда по смислу – допиру до фигуралне природе текста. Најважнији од таквих претходника јесте Хаман.

Дабоме да он по свом стилу, духовном исходишту и усмерењу није никакав, уско схваћено, Гетеов претеча. Но сама суштина Хаманове мисли о песничкој природи језика стоји као темељ Гетеовог и романтичног схватања поезије у целини. Премда у извесној мери везана за Хамана, укупност Гетеове мисли подразумева читав низ утицаја и сродника, од којих многи немају с Хаманом блиских тачака. Ипак, усредсређујемо се на познати Хаманов спис „*Aesthetica in nuce*“, садржан у збирци списа *Крсташки походи филолога*. Хаманов тежак, херметичан стил лишен је строге научне прегледности, те се поменути текст састоји из низа фрагмената поетско-профетског карактера, који ипак имају заједничке духовне темеље, од којих је за нас најзначајнија начелна идеја о фигуралности језика. Одмах на почетку каже се да је „поезија матерњи језик људског рода: као што је баштованство старије од оранице, сликарство од писма, певање од декламације, параболе [Gleichnisse] од закључака“<sup>9</sup>. Убрзо након тога следи исказ да се „из слика састоји читаво богатство људског спознања и блаженства“<sup>10</sup>. Језик је изворно чиста поезија, која је схваћена у супротности према накнадној рационализацији људских моћи, продору разума, тражењу разлога и извођењу „закључака“. Сви по реду други чланови у низу Хаманових поређења производи су артифицијелности разумски контролисаних вештина, на супрот чему стоји поезија, чија природност произлази из њене чулне сликовитости. У контексту чулне природности поезије потребљен је управо термин *Gleichnis*. Он се код Хамана и код Гетеа односи на параболу, која је у стању да створи чулно-натчулно јединство, да уметнички стопи сликовити језички израз са њиме изражаваном натчулном космичком духовношћу. *Библију* и њен параболнички, песничко-откривалачки, божански занос Хаман још у првим, готово афектирајућим исказима надређује сувом и неплодном језичком рационализму модерног доба, дозвољавајући једино вредносну блискост библијске изражајне непосредности с „мудрим идиотом Грчке“,<sup>11</sup> са Сократом и његовом иронијском потрагом за истином. Библијска поетска снага далеко је од рационалности западног александринизма, она

---

<sup>9</sup> Johann Georg Hamann, *Kreuzzüge des Philologen*, in: *Sämtliche Werke*, Band 2: *Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik*. 1758–1763, historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler, Wien: Herder, 1950, S. 197.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

потиче од надразумске тежње да се језиком продре до саме божанствености. На прву ауторову тезу о поезији као првобитном језику доследно се надовезује друга – о таквом језику као језику слика, из чега, даље, произлази чулно обликована духовност као најпотпунији начин да се ова уопште изрази. Крајња идеја односи се на кључну Хаманову интенцију, а то је да установи сâм песнички језик као фигуративан, чија је, пак, последња смисаоност божанска. Поезија је, с обзиром на свој ликовно-натчулни карактер, онтолошки фигурална, одакле долази највиша моћ да се сликама обухвати целина представе, а то онда, у крајњој линији, означава божанску потпуност и бескрајност. Не само да песничка слика не остаје на својој спољашњости него баш она, а не рационалистички нагон, може да изнутра продре до надразумског духовног обиља, опредмеђујући га у себи.

Органска повезаност поетске слике и божанске натчулности логична је последица епохалне Хаманове идеје о људском језику као преводу божанског језика. „Говор је“, каже Хаман, „превођење анђеоског на људски језик, што значи: мисли у речи, ствари у имена, слика у знакове.“<sup>12</sup> За нас је, наглашавамо, потпуно ирелевантно питање о позитивистички схваћеној исправности Хаманових ставова, јер они се, будући и сами фигуративни, једноставно опиру формално-научној анализи, те би се, уколико би се она спровела, суштина тих ставова потпуно превидела. Будући божанске провенијенције, поезија је у темељу фигурална, и стога она трансцендира своју спољашњост: песничка слика није пука естетска манифестација него знак. Све што она представља „само је Gleichnis“, а овај појам није произвољан и не може се схватити као духовно празан простор у који би се потенцијално уписивала било каква значења. Хаманов термилошки пар: парабола (Gleichnis) / знак (Zeichen) односи се сасвим јасно на божанску бескрајност. Утолико као коначни изрази, као „пролазност“ по себи, и један и други термин јесу „знамење“, парадоксално једнозначна пунозначност, а ова се код Хамана, али и код Гетеа, испуњава само у бескрајном, непролазном, вечном. Однос између привременог и вечног темељни је и, штавише, једини однос у песничким фигурама које Хаман помиње, и то не као однос двеју равни него као садржаност метафизичког у оностраном и оностраности иманентна пропусност за метафизику. Према томе, фигура није пуки пренесен, недослован, сликовит, улешан говор, већ основни начин да се опажајно и уз помоћ хуманих средстава, односно језика

---

<sup>12</sup> J. G. Hamann, *Kreuzzüge des Philologen*, S. 199.

обухвати метафизичка сфера. С обзиром на то, фигура и није строго схваћен текстуални сегмент, реч, реченица или исказ, него само биће поезије олично у настојању да се успостави однос, веза или прожимање људског и надљудског. Апострофирани пар парабола / знак проширен је и употпуњен термином који Хаман више пута користи, а реч је о симболу. Већ у наставку последњег наведеног исказа каже се да „они [знаци] могу бити поетски или кириолошки, историјски, или симболички или хијероглифски – и филозофски или карактеристични“<sup>13</sup>. Потом, као пример, узет је симболички схваћен библијски садржај: „Хијероглифски Адам је повест читавог рода у симболичком точку.“<sup>14</sup> Симболичка знаковност је начело песничке, језички изражене представе, и то оне која се тиче коначног питања, онтолошког статуса самог човечанства. Да симбол собом надраста чулност, опажајну првостепеност, те да је његово исходиште, али и полазиште божанско, двоструко је мотивисано.

Божанско залеђе језика сложен је херменеутички проблем, због тога што је људски језик превод. А како је чиста божанственост натчулна, те тако у односу на пуку чулност језика и надјезичка, онда је на духовни начин трансцендирајућа фигуралност не само начин него и нужност да се изворни „језик светиње“<sup>15</sup> додирне. Тај додир пак значи управо превод изворне светости у људски језик. У свом изворном стању – јер не треба губити из вида то да све ове мисли не важе за александријско него само за природно песништво – песнички исказ представља хумано обликовање, што значи придавање људски коначне форме нечему што је по себи изнад и изван граница хуманости, а чије се, међутим, божанско надбиће чува у самом људском преводу захваљујући чулно-натчулној фигуралности тог превођења, односно симболичности. Превод је обликотворни преображај бесконачности у симбол, услед чега се задржава фундаментална и за симболичност пресудна органска веза између божанског извора и људског израза. Песник је тумач, што Хаман и експлицитно каже,<sup>16</sup> врло убедљиво утемељујући тиме Шлајермахерову „дивинаторску“ херменеутику. Читаво је, дакле, изворно песништво хијератско, „хијероглифско“, те засновано на светости знакова у том смислу што не изговара напросто себе него симболом као човеку примереним средством освешћује и утврђује сакралну надљудскост и, пре свега, јединство између те и људске сфере.

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., S. 200.

<sup>15</sup> Ibid., S. 204.

<sup>16</sup> Ibid.

Божански источник, који условљава симболички израз, доследно се и нужно прелива и на план самог садржаја. Песнички садржај је двоструко превођен: најпре приликом самог стварања, као превод с „језика светости“<sup>17</sup> на човеков песнички језик, а потом и као поетски створен преводи се на реалије самог људског света, унутар ког треба спознати и освестити првостепени превод. Уколико би се, наиме, превидео примарни преображај, онда би се испустила и поетска симболичност, па тиме и читава смисаоност текста. Накнадно спознање симболичности јесте препознавање вечности у коначном изразу, што подразумева како сложен херменеутички поступак крајњег примаоца, тако и сложеност текста по себи независно од финалне рецепције. И најизворнији, природни језик изједначен с поезијом далеко је од било какве интелектуално ниподаштавајуће наивности, будући да он изискује свест о самом смислу симболичности, а под том свешћу не подразумевамо рационалну дедукцију него поетско спознање. Сложену игру спознавања коју изискује унутрашња фигуралност текста додатно ће проширити Гете, и то баш поводом појма *Gleichnis*, на чему ћемо посебно застати. Опште узев, у оба случаја, и код Хамана и код Гетеа, песнички створени текст тражи да буде схваћен кроз вишеструки процес његовог стварања, што је услов схватања његове целовитости. Логику подразумеваних знања која текст изискује, а која читалац треба себи да освести, на посебан начин ће и А. Бек поставити у темеље свог схватања филологије, о чему ћемо такође говорити.

Смисао пак симболичности Хаман је открио управо на примеру „хијероглифског“ Адама као симбола свеколиког човечанства. Херменеутички неопходно спознање првобитног, ауторског тумачења из којег произлази крајњи запис нипошто не значи застати на Адаму као оличењу људског рода. Вулгарно схватање симбола би значило разумети Адама као отелотворење човека самог, као именовану и упосебљену креацију која би се односила на човека по себи. Сâм текст *Постања* сведочи да Адамова повед, из које потиче повед читавог човечанства, јесте једино повед односа људског рода према Богу лично. Адамова симболичност условљена је потребом да се цео његов живот и судбина схвате само с обзиром на његов дијалог с Богом. Симболичка форма, а то је естетизација вечности, њено изражајно обликовање, стопљена је са симболичким садржајем као самим приказом

---

<sup>17</sup> Ibid.

комуникације између човека и Бога, што се у крајњој уметничкој – формално-садржинској синтези испоставља као фигурална дијалогичност.

Осим ових општих спекулација о мистичком пореклу и исходишту поезије, те о специфичнијој спрези између форме и смисла из које потиче параболички или, што је за Хамана исто, симболички израз, који и омогућава очување мистичког источника, Хаман говори и о логици симболичких огледања и уланчавања. Као чулни израз из којег зрачи трансцендентност, симбол очигледно јесте заснован на принципу огледања бесконачног у коначном, па се и „пролазност“ указује као пут ка вечности. На тај начин, симбол се не исцрпљује у појединости, већ постаје начелом поетске целине која је изграђена на читавом ланцу одсјаја што воде ка крајњем циљу. Хаман, истичемо, ништа од овог не експлицира, али, свакако, подразумева позивањем на *Библију* као управо такав спис – сачињен као тоталитет симбола који обликују „точак“ човечанства. Адам је симболички актуализован не захваљујући својој појединачности него на основу тога што је укључен у дијалогички систем симбола, који, опет, захтева разумевање не његових сегмената какви су они по себи и за себе него њихових узајамних односа (рецимо, односа између тема стварања и раја), као и релације свакога од њих према систематичној целини (унутар које се и Адам формира као симбол људског рода). Међутим, овакав општи принцип симболичке естетизације не испуњава се у пукој узајамности физичког и метафизичког него се усложњава с обзиром на целину космичког поретка и посебност људског духа који ствара унутар ње. Једноставније речено, симболичност песнички створеног последица је симболичке природе самог стварања, а оно подразумева не само људски превод божанског него такође и превод природних дела, симболичких по свом божанском пореклу. Између Бога и човека налази се природна „шума симбола“ из које човек црпе преводећи их на језик хуманости, стварајући симбол симбола, дакле вишеструко кодирану формацију која, као таква, ступа у сагласје с поменутом херменеутичком нужношћу да се спозна примарна преведеност симболичког језика. Као превођење чисто божанског у људско, примарна поетска симболизација проширује се и кроз стваралачки чин хуманизације већ природно створеног симбола. Тај језичкоуметнички акт у темељу није ништа друго до поетско спознање божански створене симболичности природе или, другим речима, увиђање природног предмета као симбола. Природа је, дабоме, симболичка због тога што у својој чулности и спољашњости чува своје порекло које, пак није статично, већ се тиче процеса стварања. Подразумева се двостепено разматрање

сваког феномена – божанског, природног и људског – не само кроз њихову последицу, дело, већ и кроз читав процес који до тога доводи, а како је у питању исти процес различитих потенција у чијем је средишту стварање, онда и сва три ступња феномена престају да функционишу засебно, те се органски уједињују заједничким стваралачким именитељем. Све ово Хаман изражава кроз неколико речи, од којих је најважнија категорија аналогije. „Ова аналогija човека с Творцем даје свим креатурама свој садржај и облик, од чега зависи поверење и вера у сву природу.“<sup>18</sup> Наведена стваралачка аналогija је симболичка стога што се односи на ланац стварања на чијем се почетку и врхунцу налази оно божанско, које се излива на читав створени свет, и сâм одређен нагоном за стварањем, а на чијем се крају налази човек који понавља целокупан низ стварајући већ створено, али у аналогiji са самим првобитним чином, што за крајњу, хуману последицу има хијератски, хијероглифски, параболички, симболички израз.

Потпуно је јасно да читава Гетеова природна и активистичка религија није врхунац духовности на чијем се почетку налази Хердјеова религиозност, на чему, рецимо, и то под утицајем Дилтаја,<sup>19</sup> инсистира Х. А. Корф,<sup>20</sup> супротстављајући тај низ кантовско-шилеровском идеализму. Гетеова визија природе и његово схватање аналогije између природе и људског духа у основи су хамановски,<sup>21</sup> а разлика у овим Гетеовим размишљањима у односу на она њима сродна Хаманова тиче се духовних тоталитета унутар којих њихове мисли живе. Сличне Гетеове ставове, наиме, биће неопходно да посебно анализирамо, зато што су они формирану унутар контекста различитог од Хамановог, и зато што се наслањају на уметничка дела или чак и потичу из тих творевина, које су везане само за Гетеа и укупност његове поетске мисли. Уз то, божанственост у Гетеовој представи специфичан је поетски феномен, који израња из ауторове јединствене синтезе свеколиког духовног и

<sup>18</sup> Ibid., S. 206–207.

<sup>19</sup> Wilhelm Dilthey, „Goethe und die dichterische Phantasie“, *Das Erlebnis und die Dichtung* – Lessing, Goethe, Hölderlin, Novalis, Stuttgart, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1957. Дилтај, Вилхелм, „Типови погледа на свет“, *Суштина филозофије и други списи*, превео Милош Тодоровић, Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1997. Имамо у оба списка у виду, пре свега, Дилтајеву тежњу да Гетеов поглед на свет одреди као објективни идеализам.

<sup>20</sup> Hermann August Korff, *Humanismus und Romantik*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig, 1924. Н. А. Корф, *Geist der Goethezeit*, Teil 1: *Sturm-und-Drang*, 1923; Teil 2: *Klassik*, 1930, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig. Корф заправо сва четири тома – редом посвећена: штурмундрангу, класици, раном и високом романтизму – заснива на анализи индивидуализација духовности, чији романтични темељи су, с једне стране, Хердје и Гете као идеалисти природе, а, с друге, Кант и Шилер као идеалисти ума.

<sup>21</sup> Уосталом, сâм Гете је истицао Хаманов утицај у свом образовању, нпр. у *Поезији и истини* (*Dichtung und Wahrheit*, Teil III, *Werke*, Bd. 10, Ausgabe der Hafis-Bücherei, H. Fikentscher, Leipzig, 1920, S. 68 ff.)

естетског наслеђа, насупротив Хаману, који, као протестантски теолог, недвосмислено говори о хришћански схваћеној божанствености. Додуше, и Хаманов духовноповесни пробој односи се на његов слободан отклон од научне теологије, те искорак у епифанијски доживљај и епифанијско тумачење света у општем смислу (у чему ће га, такође, следити Гете, посебно у *Западно-источном дивану*, али и Хелдерлин, чије христолошко стремљење прераста у вапај за обоженим светом какав је постојао у античкој Грчкој).

Идејна тежина Хаманових идеја, која ће, уосталом, постати и једним од стубова Хердерових промишљања о језику и поезији, односи се на његов увид у симболички карактер језика уопште. Реч је, тачније, о некадашњем симболичком карактеру који је вековни западни рационализам избрисао разумским сужавањем језика, али који и даље постоји као језику иманентна и, уз то, највиша могућност. Свеобухватно, што значи: и формално и садржинско Хаманово разматрање заснива симбол не као пуки знак чији смисао погађамо или који би се везивао за произвољну полисемију<sup>22</sup> него као космички тоталитет који уједно постаје начелом целине

---

<sup>22</sup> Како ћемо и у даљем току текста разматрати романтичну симболику често насупротив семиотичким произвољностима модерних теорија, које симбол своде на знак који се може необавезно тумачити, на овом месту наводимо ауторе и њихове изворе које посебно имамо на памети, те чије саме теоријске поставке посматрамо као оне које се дубоко огрешују о изражену и нипошто не произвољну духовност уметности. Псеудо-апостол све западне „постмодерне“ необавезности према објективитету текста и његовом значењу јесте М. Хајдегер. За пример нам може послужити његово експлицитно свођење управо романтичне симболике, чији значењски опсег је недвосмислено метафизички, исказане у Хелдерлиновом делу – на неодређене мигове или знакове трансценденције, чија се онострана обистињеност самим симболом – сасвим превиђа: Martin Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, München: Albert Langen / Georg Müller Verlag, 1936. Хајдегер не успева да увиди формално-значењски засновану целовитост симболичког поретка као система слика који сам означава метафизички ред и о томе смо посебно говорили у чланку: „Хајдегерово разградња свих филолошких темеља“, стр. 115–137, Зборник Матице српске за књижевност и језик, бр. 64/1, 2016. Потпуно одбијање да се тексту уопште приђе као поретку, односно целини која је објективно фиксирана – врхуни код Ж. Дерида, у његовој негативној „објави“ о одсуству „средишта“ у уметничком тексту (Жак Дерида, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, превела Јасмина Лукић, *Структуралистичка контрверза*, Београд: Просвета, 1988). Деридијански субјективизам, који се оглушује о утврђиву чињеницу да текст и по форми и по изразу постоји као целина (с почетком и крајем), те као поредак који је заснован иманентно, тј. с обзиром на унутрашњи систем елемената који творе целину, у сагласју је и с херменеутичком произвољношћу као принципом код Р. Барта Овај мислилац, наиме, до семиотичког пароксизма доводи негативне хајдегеровске постулате који разлажу целину на елементе, чија се пуноћа смисла онда, сасвим логично и неминовно, више и не може разумети, па се и може необавезно попуњавати. Мислимо, најпре, на Бартово разумевање „радикалног симболизма“ као семиотичког плурализма (насупротив симболу, који је значењски сасвим једнозначан и, као такав, пунозначан: Roland Barthes, „Od djela do teksta“, preveo Miroslav Bekker, *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986); као и на, с овим нераскидиво повезано, Бартово раздвајање духовног индивидуалитета аутора, који се кроз текст самоисказује, од текста као индивидуалне хумане творевине (Ролан Барт, „Критика и истина“, *Књижевност, Митологија, Семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд, 1971). У даљем току текста често ћемо као метонимију користити придеве „бартовски“ и „семиотички“ како бисмо сажето упутили на наведени низ аутора који фигуралној целини текста као смисаодавној – прилазе не желећи

текста; наиме, космичка уобличеност текстуалног поретка симболички се разоткрива као слика космичке уређености метафизичког света – аналогија текстуалног и екстратекстуалног космоса заснива се на идеји метафизичке целине као божанског поретка који се сугерише фигуралном сликотворношћу текстуалне целине. Управо због тога симбол је идејно укључен у параболички систем апсолутног но очулотвореног значења, а термилошки сродан с термином *Gleichnis*. Ове појмове повезује принцип аналогије, који сâм обједињује све стваралачке снаге космичке целине света. Да би, наиме, симбол уопште функционисао, подразумевани темељ је метафизички креативни доживљај света. Романтично схватање симбола у неодвојивој је спрези с овим космичким разумевањем света, оно потиче из њега и само се везује за општи духовни, па онда и херменеутички став према свету. Стога свако поједино размишљање о симболу треба да буде анализирано унутар духовне ширине аутора, а не као фрагментарност која може да стоји сама за себе. Такав случај у драстичном облику важи за Гетеа, који се о симболу и експлицитно изразио у максимама, дакле у исказима који су обликовани као самодовољни, потом у писмима и списима уоквиреним својим референцама или рецепијентима, али читава Гетеова барем шест деценија дуга мисао усклађена је и по смислу сродна или чак једнака тим термилошки прецизираним исказима: једноставније речено, Гетеова појединачна размишљања о симболу само су посебне артикулације његовог општег симболичког доживљаја света. Но, још једна личност чије идеје духовноисторијски претходе Гетеу вршећи непосредан утицај на његов дух, а саме представљају тачку која јасније повезује размотрене зачетке у Хамановој мисли о поезији са Гетеовим формираним доживљајем симболичке поезије. Реч је о Хердеру.

### 1. 1. 3. Хердер

На Хердеру се накратко заустављамо само с обзиром на конкретну повезаност између Хаманове и његове филозофије језика. Премда се на први поглед може чинити да Хердер своју теорију о људском пореклу језика супротставља Хамановој идеји божанског језика, у самој сржи ове две мисли врло су сродне по томе што пуноћу језика схватају искључиво као симболичку.<sup>23</sup> Било какав покушај

---

да ту целину значења увиде, што за нужан исход има разумевање текста као загонетке, мреже знакова, чија плурална значења сада ваља нагађати.

<sup>23</sup> Сумирајући резултате филозофије језика у 18. веку, Е. Касирер посебно истиче опште Хаманове и Хердерове заслуге кроз њихово заснивање „тенденције да се узрок свеколиког духовног бивства види



да се Хаман и Хердер посматрају у мисаоном контрасту у основи је излишан и, штавише, погрешан. Хаманова мисао је ненаучна и свако настојање да се њој приђе с другачијих позиција – а Хердерова мисао је управо другачија – нужно ступа у колизију с изворном Хамановом интенционалношћу. Док Хердер научно – историјски, генетички – тежи да утврди објективитет првих језичких реалија, те да кроз стварни развој језика провери и повесни развој како човечанства, тако и посебних народа, Хаманова мисао претходи оваквом истраживању. Она, дакле, и нема амбицију да се упусти у хердеровски тип расправе, али зато саме идеје о језику до којих Хаман долази омогућавају и стварају чврст темељ за свако наредно историјско истраживање. Хаманова мисао предуслов је Хердерове расправе, што значи да се између њих успоставља однос заснивања и надградње, а нипошто тезе и антитезе. Тврдећи, уз то, да је језик људског порекла, Хердер се ни по чему не супротставља Хаману. Тумачити Хамана на позитивистички начин значило би вулгаризовати његове речи, које су и саме фигурално обликоване, те се, према томе, и могу узети само с обзиром на целину своје смисаоности, а она је у потпуном сагласју с научно, а не фигурално досегнутом Хердеровом смисаоношћу. Поред тога, нипошто не треба губити из вида ни то да већ и сâм Хаман разматра језик не само као изворно божански него и кроз његову потоњу песничку конкретизацију, а она је ствар превода. Код Хамана описани превод божанске изворности није ништа друго до израз највише снаге хуманости, што је и свеколико полазиште и исходиште Хердеровог испитивања хуманости језика.<sup>24</sup>

Док, инсистирајући на божанствености језика, Хаман указује на симболичку природу језика у начелном смислу (мада и код Хамана постоји јасна и врло значајна историјска свест о разлици између фигуративности изворног и дефектности познијег језика), Хердер, и то недвосмислено прихватајући такво виђење, испитује развој симболичког језика у повесно одређеном људском свету. Док је код Хамана дивинизовани језик начин да се досегне искључиви циљ, а он је везан за песничко самоизражавање целине људскости, Хердер до идентичног циља долази кроз доказе

---

у првобитном стваралачком процесу“. Ernst Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika. Prvi deo: Jezik*, prevod Olga Kostrešević, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985, str. 85.

<sup>24</sup> Упућујемо на два, наших размишљањима тематски веома сродна чланка у којима М. Лома подробно обрађује Хердерове ставове о језику и његово утемељење филологије: „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“, стр. 375–402, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, бр. 61/ 2, 2013, Нови Сад; „Филологија и њене дисциплине“, стр. 37–52, у: Едиција Филолошка истраживања данас, главна уредница Јулијана Вучо, том VI: *Култура, цивилизација, филологија*, уреднице Љиљана Марковић и Александра Вранеш, Филолошки факултет, Београд, 2014.

о људском пореклу језика. Средиште, дакле, Хердерове расправе није пука феноменологија језика, већ језик као израз највише и потпуне човечности. Изједначавање језика и људског бића подразумева како то да човечност и постоји само као актуализована, као самоизражена, тако, логично, и једнакост између песничке, односно стваралачке моћи и способности да се човек уопште изрази. У основи се ради о непрестаности хуманог усмерења: човечанство постаје кроз властиту стваралачку делатност, а језик је израз способности за иницијативу проистеклу из себе и својих снага. Као сложеност у исказивању сопства, односно као снага која се језички освешћује, а онда језичким изражавањем и самоосведочава, људскост по себи потом се двојачко одређује, у оба случаја као тоталитет. Људскост је истоветна слободи,<sup>25</sup> што је у пуном сагласју с одређењем језика као чина људске воље и моћи: сâм, наиме, језик отпоран је на било какву феноменолошку редукцију стога што је нераскидиво повезан с духовношћу као слободним стваралаштвом. Као снага обликовања, језик је израз за стваралаштво самоослобођеног бића. Слобода бића, даље, у доследном је складу с другим одређењем људскости – као умности (Besonnenheit: разборитости / свесности) или „укупне установе свих људских снага“.<sup>26</sup> Језик није једна од људских могућности, већ је људскост сама, а она је схваћена као унутрашње устројство међусобно преплетених моћи. Како језик одговара укупности моћи, а оне и постоје само као слобода стваралачког изражавања, онда се, по природи ствари, он може проучавати само као повест духа, а нипошто као самодовољни феномен. Јединство језика и духа такође значи и јединство језика, духа и уметности, што пак за крајње исходиште има, још код Хамана потврђену, неотуђиву узајмност слободне духовности и песничке речи.

Оваква узајамност код Хердера је показана кроз разраду духовног тоталитета. Трудећи се да готово по сваку цену избегне апстракције, и управо због тога одбијајући метафизичко објашњење порекла језика,<sup>27</sup> Хердер тоталитет конкретизује као стапање чулности и умности. Оно се, консеквентно Хердеровој теорији, врши на свим хуманим равнима: повезивањем чулних објеката са мисаоношћу образује се фигура која се, потом, језички изражава у песми као актуализацији чулно-умне узајамности; такође, сама Хердерова расправа почива на „парадоксалној“ језичкој хармонији између анималног и божанског, ниског и узвишеног, те чулног и

---

<sup>25</sup> Јохан Готфрид Хердер, *Расправа о пореклу језика*, превод Олга Кострешевић, ИКЗС, Сремски Карловци, Нови Сад, 2012, стр. 30.

<sup>26</sup> Ibid., стр. 31.

<sup>27</sup> Ibid., стр. 50.

натчулног. Није реч о томе да језик осцилира између животињског извора и божанске могућности него да, као израз тоталитета хуманости, он јесте сложена формално-садржинска целина изаткана од најниже чулности и највише божанствености. Сложеност средишње људске позиције у космосу подразумева истовремену људску упућеност на чисту чулност и чисту умност. То онда значи да је песнички изражена духовност, а код Хердера духовност без израза и не постоји, увек фигурална, и, како се та фигура не односи на било каква удруживања него на људски преломљена стапања свих космичких равни, онда је она свакако симбол. Кључна карактеристика Хердерове мисли, и то посебно наглашавамо због тога што ће она коначно утемељити романтичну хуманистику, односи се на то да ниједна њена појединост није разматрана редуктивно и само за себе него увек у ланцу свих духовних могућности, које су и саме до краја схватљиве тек унутар тоталитета света. Конкретно, језичка фигура није само ствар језичке гипкости или песничке довитљивости него је инхерентна самој људскости заглаваној у целовитост света. Уколико је језик израз људскости, а људскост је стваралачка свест о људској средини као нераскидиво повезаној с чулношћу и божанском умношћу, онда сâм тај израз природно постаје хијератском, односно фигуром која у људско боголико јединство стапа чулност и божанственост.

При томе, будући усмерена на конкретизовање, Хердерова анализа указује и на многоликости сваке појединачне равни језички обликоване духовности. Чулност, примера ради, није остављена као апстрактна карактеристика човека самог или његовог посматрања, већ је подробно образложена као пуноћа свих чула. По себи чулан и заглаван у чулни свет, човек такво богатство сензација и изражава језички кроз чулне аналогије. Синестезија – овај термин, као, уосталом, ни термин „симбол“ Хердер не користи<sup>28</sup> – природни је израз људске ситуације у шареноликости чулног света, и као таква, она поетски претходи свеобухватности симболичке фигуре, која већ исказану сликовно-чулну свеповезаност укључује у космички принцип чулно-натчулних аналогија. Тежња пак духа да успоставља аналогије одговара укупном склопу света као мреже равни које се узајамно осветљавају и људски се испољава као поијетичка способност за фигурацију, односно за фигурално (синестезијско, метафоричко, симболичко) обликовање песничких светова. Ни ум, наиме, није само

---

<sup>28</sup> Лома у наведеном чланку („Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“) застаје на синестезији, као и на односу између синестезије и других фигура, а посебно метафоре – у Хердеровој анализи језика.

способност апстраховања уздигнута над анималношћу, чулношћу, материјалношћу, већ, управо као укупност људских моћи, он постаје човековим одговором на његову и њему природну чулност.<sup>29</sup> Као што се духовност остварује кроз језички израз, тако се и умна потпуност изражава кроз фигуру као слику суштине ствари, као чулно преламање, огледање и преображавање умног, те и умно преламање и разоткривање чулног. Не постајући никад натчулном чистотом, и то стога што сâм извире из обе сфере, ум јесте, а симбол изражава принцип самог постојања физичког човека који умно остварује своју људскост.

Људскост је, према томе, сложени врхунац умности проистекле из чулности, те се она увек и изражава као слика јединства чула и умног бића. Наизглед противхамановско наглашавање људског порекла, а потом, што је јако важно, и људским снагама омогућеног развоја језика, за исходиште има људску божанственост, што је, такође само наизглед, парадокс Хердерове теорије. Највиша људскост, стваралачка духовност, односно са чулношћу сродна умност код Хердера је недвосмислено одредница људске боголикости, што, међутим, није тек последица Хердерове религиозности него је природно исходиште његове теорије засноване на проучавању сложености језика као израза читавог човека у космичком поретку. Језичка симболичност зајемчена је оваквом мисаоношћу, а њено божанско исходиште није ствар произвољности приватног опредељења аутора, већ је иманентно самом мисаоном темељу који појаве (језик) тумачи с обзиром на све равни постојања. Хердерово инсистирање на дијалогичности духа, односно језика<sup>30</sup> значи не просто то да је човек социјално биће него да целина његовог живота почива на вези са сваким и свачим другим. Другим речима, човек, па онда и његове појединачне моћи и творевине, не могу да се узму осамостаљено него – због свог порекла, разлога и природе – увек као органски делови више целине. Последња целина је космичка, а како она чува све своје сегменте – попут чулности – као фундаменталне и одређујуће, онда се и сама космичност увек прелама кроз израженост људског чулно-умног тоталитета. Божанственост, сходно изреченом, а истоветан случај важи и за Хамана, није религијски „додатак“ језичкој теорији него је херменеутички кључ за разумевање комплекса највиших људских домета. Реч је о комплексу, због тога што, припадајући човеку, дивинаторска мисао – а она је

---

<sup>29</sup> Нпр: „сваки [језик] садржи само онолико апстракција колико их је народ могао начинити и ниједну која је начињена без чула“. Ibid., стр. 87.

<sup>30</sup> Ibid., стр. 51.

једноставно повесно потврђена чињеница људског духа који језички трансцендира своја физичка ограничења – изражава и сликама тумачи надљудскост. Познати крај Хердеровог излагања гласи: „Људско порекло [језика] показује Бога у најјачем светлу: његово дело, људску душу која сама ствара и развија језик, јер је она његово дело, људска душа. Она гради себи тај смисао ума као стваралац, као слика његовог бића.“<sup>31</sup>

Негирајући божанско порекло језика, Хердер одбија празнину метафизичке апстракције, те уместо ње поставља духовноисторијске разлоге. Њима пак божанственост не само да се не спутава него се на једини примерен начин осведочава кроз узвишену људскост. Ни сама људскост није мишљена као неодређена категорија, већ је најпре спецификована кроз народ и њему својствен језик, а потом је – што је од највеће важности – и индивидуализована кроз песнички и непоновљиви израз, који се баш захваљујући својој изузетности, сублимира до изражавања надличне, божанске духовности. У хердеровском смислу човеку досежна божанственост означава узвишеност стваралачке и изузетне духовности песника, а она је симболичка стога што властитом целином представља „слику“ највишег, дивинаторског стварања. Као тотализујућа слика, песничко дело уједињава људско и божанско у људски изражену божанственост, а она, будући стваралачка, сама се излива на тоталитет створеног, наиме на форму смисаодавног ткања. Управо на оваквом естетички и повесно свеобухватном духовном усмерењу, назначеном код Хамана, а сасвим артикулисаним тек код Хердера заснива се романтична и из ње проистекла мисао.

#### 1. 1. 4. Гете: романтично осмишљавање појмова

Гетеову мисао о симболу разматрамо у јединству које се артикулисало деценијама, те чији најпознији изрази припадају трећој или чак и четвртој деценији 19. века.<sup>32</sup> Многи његови искази на ову тему долазе знатно након Шилерових, Золгерових и изјашњавања браће Шлегел у вези са сродним питањима. У односу на

---

<sup>31</sup> Ibid., стр. 147.

<sup>32</sup> Много аутора наводи различите изворе Гетеових исказа о симболу, међу којима издвајамо следеће: Karl Viëtor, „Ästhetik“, Goethe, A. Francke Ag. Verlag Bern 1949, S. 544–546; Wolfhart Henckmann, Nachwort, S. 518–519, у: Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Erwin, *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München 1971; Herbert von Einem, „Goethe und Dürer“, *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1956, S. 31–32; René Wellek, *Goethe, A History of Modern Criticism 1750–1950*, Vol. 1, Cambridge University Press, 1981, p. 210–212.

Гетеа, ови мислиоци су идеје о симболу износили у знатно краћем временском распону. Не сматрамо да услед тога што прво истражујемо целину Гетеове теорије симбола изневеравамо, већ да, напротив, тиме истичемо суштинску логику самог тока романтичне духовности. Гетеова поетика се, пре свега, изграђује на темељима који је поставио Хамаан, а развио Хердер. Изузетно важни ослоњци у развоју Гетеове поетике су и естетичка размишљања Винкелмана и Лесинга. Према њима у вези с Гетеом местимично помињати, ове естетичко-критичке духове нећемо анализирати посебно и свеобухватно. Како је наша главна херменеутичка тежња проналажење и поимање средишњих тачака у немачком романтичном промишљању симбола, онда је од првостепене важности Гетеова реинтерпретација и реартикулација појмовног пара алегорија – симбол. То не значи да је истраживање ових појмова почело с Гетеом, већ да је његовим трудом задобило целовити израз. Мисао Винкелмана, Лесинга и Хердера на тему појмовног односа алегорије и симбола претходи Гетеовом промишљању те релације.<sup>33</sup>

#### 1. 1. 5. Лесингово диференцирање термина: предступањ поетике симбола

За пример ћемо узети **Лесингово** разматрање поменутог проблема, како бисмо конкретизовали настојање да допремо до схватања симбола у оквиру естетичке мисли и општег погледа на свет значајних романтичних мислилаца и њихових просветитељских претходника, а за шта је каткад много важнија целина мисли од појединачних разматрања о значењу термина који попримају смисао сродан симболу.

У својим *Расправама о басни*, и прецизније, у одељку „О суштини басне“ (1759), Лесинг покушава да прецизно разложи низ сродних термина, те се тим поводом дотиче и симбола:

Посебан случај, из ког се састоји басна – мора бити приказан као стваран: он мора бити оно што у строгом смислу зовемо *појединачним* случајем. [...] Опажајно спознање је само по себи јасно. Симболичко позајмљује своју јасноћу од опажајног. Општем симболичком закључку дати сву њему подобну јасноћу – значи расветлити га у највишој могућој мери. Морамо га редуковати на посебност, како бисмо га у њој опажајно спознали. Посебност, уколико у њој можемо опажајно спознати општост, зове се пример. Опште, дакле, симболичке закључке разјашњава пример. Све науке

---

<sup>33</sup> О детаљним изворима видети код Шлезингера: Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols / Symbolik in der Dichtkunst*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1967, S. 149–160. Шлезингер сâм истиче то да Винкелман и Хердер, додуше, користе као појмове и алегорију и симбол, али често немушто, синонимно или без нужне дистинкције какву ће управо Гете успоставити.

се састоје из истих симболичких закључака. Стога све науке изискују пример. Опште постоји само у посебном и може се само у посебном опажајно спознати.<sup>34</sup>

Колико год био педагошки одговоран, овај сегмент у потпуности је ограничен својим рационалним исходиштем и својом просветитељском функцијом: реч је о логичком, а не о поетском диференцирању. Другим речима, Лесинга интересује однос између општег и посебног, али не и природа примерног израза општости кроз посебност. Само Лесингово структурирање је узорно како стога што баш посебност успоставља као биће сликовитог говора, тако и због тога што се општост слике – а слика управо њој тежи – без посебности и не може досегнути. Штавише, потпуно примерено се „симболичко спознање“ истиче као тачка сустицања чулне конкретности и идејне натчулности. У том смислу Лесинг утврђује сигурне темеље за сваку потоњу романтичну поетику. Међутим, проблематично је то што он предметном полазишту свога испитивања, а то је басна, уопште не прилази с уметничког, већ превасходно с дидактичког становишта, те што се онда и сликовитост или симболичност схвата као функција научног циља. Стога и темељна релација чулно-идејно, односно посебно-опште остаје схема разумских категорија које мисаони „циљ“ јасно претпостављају сликовном „средству“. Тек права анализа конкретног уметничког предмета, рецимо Лаокоонове скулптуралне групе или Хомеровог песништва, и то потпуно независно од употребљене терминологије, не само да може него у Лесинговом случају одиста и успева да продре до уметничке логике односа између примера и општости. Конкретизован као божанственост, симболички спој између слике и идеје не само да превазилази претходно успостављену теоријску усмереност ка пуком мисаоном циљу, него такође и заснива тај спој као унутрашње и нераскидиво – уметничко јединство које стоји наспрот теоријски одређеној инструментализацији како слике, тако и самог споја.

Бено фон Визе наглашава да, повезана с његовом теоријском мишљу, Лесингова поетска, наиме драмска пракса представља јасан ход немачке књижевности као онај од алегоризације ка симболизацији. Створивши ликове чија је алегоричност предступањ, предоблик или праформа (*Vorform*) симбола, Лесинг се одваја од спољашњости алегорије као превласти идеје над уметничким приказом, те се приближава симболу као одсликавању смисаодавне самосталности целовитог

---

<sup>34</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Von dem Wesen der Fabel, Werke*, herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert, Band 5, Hanser, München 1970, S. 381.

склопа.<sup>35</sup> У тој тачки Лесингова уметност ступа у спрегу са специфичношћу његовог аристотелизма из *Хамбуршке драматургије*: против Готшедових књижевних назора усмерено (што значи: супротстављено класицистичком догматизму и пуком редуктивном формализму), Лесингово указивање на битност радње представља заправо покушај да се као поетски императив истакне унутрашња целовитост уметничког света као микрокосмоса.<sup>36</sup> Само као микрокосмос заснован на иманентној законитости по којој се сам из себе развија – текст може да постане слика самог космоса, што не представља ништа друго до симболизацију општег поретка. Будући усредсређена на успутна и спољашња питања јединстава, класицистичка пракса спутава могућност оваквог уметничког микрокосмоса, те управо завршава у алегоризацији као приказу споља наметнутог смисла. Ипак, Лесингова мисао ограничена је на статично разумевање уметничког текста као престабилираног поретка.<sup>37</sup> Лесинг успева да продре до општег симболичког склопа, до форме или структуре саме фигурације, али не и до иманентног текстуалног процеса који ту фигурацију омогућава и чини је смисаодавном. Реч је о унутрашњој поетској динамици која указује на стваралачки процес чији је исход симболичка целина. Лесингова критика, на томе нарочито инсистира фон Визе, још увек не почива на – за романтичну поетику кардиналном – повесном увиду, а овај је двострук и односи се како на тумачење духовног контекста једног песничког феномена, тако и на временски план самог текста кроз који се разоткрива управо стваралачки процес као онај који доводи до симболичког смисла. За херменеутички искорак романтичне поетике од највећег значаја је немачки критички однос према Шекспиру. Иако је и сâм Лесинг веома значајан као онај који тумачи и који насупрот класицистичким парадигмама скреће пажњу на изузетност Шекспирове драме, тек Хердерово критичко мишљење продире до историјски утемељеног пуног значења дела овог енглеског песника,<sup>38</sup> што ће најзад бити од огромног утицаја како на Гетеову мисао уопште, тако и на уметничку, посебно драмску праксу немачког песника.

---

<sup>35</sup> Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1958, S. 35, 44.

<sup>36</sup> *Ibid.*, S. 45–47.

<sup>37</sup> *Ibid.*, S. 52–53.

<sup>38</sup> *Ibid.*, S. 53.



## 1. 1. 6. Гетеова поетика симбола: однос између симбола и алегорије

Док је Хаманова дивинаторска мисао посвећена идејама о симболичком квалитету песничког дела, а да при томе не покушава да те идеје критички стабилизује помоћу постојеће и утврђене појмовне апаратуре, Гете у емпиријском духу полази од познатог или спознатог, те настоји да поједине феномене утврди одоздо [„von unten“], модификујући их или их надограђујући, најчешће с обзиром на претходну рационалистичко-класицистичку мисао, са становишта романтике доживљену као недовољну. Крајњи Гетеови увиди, и када се приближавају Хамановим визијама, последица су потпуно другачијег мисаоног пута.

Неколико исказа из *Максима и размисљања* посвећено је објашњењу појма симбола, и то насупрот алегорији, што значи да је Гетеово полазиште термилошко, те да има за циљ да утврди не само релацију два општа појма која омогућава разликовање песничког од других језичких израза него и да тачно именује поетску наспрам непотеске фигуре. Максима бр. 279 исходи управо у успостављању такве разлике:

Мој однос према Шилеру заснивао се на пресудном усмерењу обојице ка *једном* циљу, али наше заједничко деловање ипак је извођено различитим средствима којима смо тежили да досегнемо тај циљ. // Моја следећа разматрања подстакла је танана разлика о којој смо једном разговарали и на коју ме је подсетило једно место из Шилеровог писма. // Велика је разлика да ли песник за оно опште тражи посебно или у посебном види то опште. На први начин настаје алегорија, при чему је посебно само пример, само егземплар општег. Други начин је, заправо, у природи поезије, при чему се оно посебно изговара, а да се на опште не мисли или не указује. Но ко живо захвати ову посебност, он истовремено прима и оно опште, а да то не опажа, или ће тек касније да опази.<sup>39</sup>

Максима бр. 314 проширује претходно наведену мисао и термилошки је повезује са симболом: „Истинска симболика је та у којој посебно репрезентује нешто општије, али не као сан и сенку него као тренутачно живо откривење нечег неистраживог“.<sup>40</sup> Познате максиме бр. 1112 и 1113 настављају се на мисаони ток којим се симбол посматра напоре са алегоријом. Прва говори о алегорији, а друга о симболу. Гете најпре каже да „алегорија преображава појаву у појам, а појам у слику, и то чини ипак тако да је појам као још увек ограничен и потпун могуће сачувати и поседовати у слици и њоме га изрицати“.<sup>41</sup> Потом, у максими бр. 1113,

<sup>39</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Schriften der Goethe-Gesellschaft, 21. Band, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1907, S. 53.

<sup>40</sup> Ibid., S. 59.

<sup>41</sup> Ibid., S. 230.

говори да „симболика преображава појаву у идеју, а идеју у слику, и то тако да идеја остаје увек бескрајно делатна и недосежна у слици, и чак и кад би на свим језицима била изговорена, она би остала неизговорљива.“<sup>42</sup>

Такође, у писму Шилеру из 1797. године Гетеова најпре приватна контемплација прераста у размишљање како о симболичком уопште, тако и о симболичким конкретизацијама. Понет утисцима и мислима с путовања, приметио је своју сентименталну склоност ка томе да „уопште све оно што види и искуси прикључује свему осталом што му је већ познато“.<sup>43</sup> Гете је схватио да су „предмети који изазивају такав ефекат“ – „заправо симболички“. То значи да се ради о „еминентним случајевима који су у једном карактеристичном мноштву присутни као репрезентанти многих других“. Ти репрезентативни случајеви „укључују у себе изванредан тоталитет, изискују изванредан ред, покрећу слично и страна у мом духу, па тиме, како споља тако и изнутра, захтевају извесно јединство и свеукупност“.<sup>44</sup> Њима човек може да прида, ако већ не „поетску“, а онда ипак „једну идеалну“ форму, односно „људску у вишем смислу“, која се обично назива „сентименталном“<sup>45</sup>. Они постају симболи због тога што у себи стапају конкретност предмета и значење идеје, а увиђају се као такви кроз усмеравање пажње не ка „знаменитом“ (das Merkwürdige), оном што привлачи пажњу, што изазива позор, него управо ка оном значењски, тј. идеално важном, ка оном „значајном“ (das Bedeutende).

Гетеово основно полазиште је повесно и засновано је на епохалној дистанци према трима сродним духовним појавама: према рационализму као општем начину мишљења, потом према класицизму као поетици и уметничкој пракси, те најзад и према вулгаризованој просвећености као друштвено-политичком изданку прва два усмерења. Док је просвећеност, пре свега, врло практично одређен покрет из чијег је највишег идејног доприноса, а то је образовање, Гете уосталом и израстао, класицизам и рационализам су две сродне, из романтичарске перспективе чак и истоветне тежње, од којих се прва остварује поетски, друга дискурзивно, а обе на основу темељне претпоставке о свеколикој премоћи разума. Тај темељ романтизам пак реинтерпретира као духовну суженост, која и не досеже до мисаоног

---

<sup>42</sup> Ibid., S. 231.

<sup>43</sup> J. W. von Goethe, An Schiller, 17. August, 1797, Goethes Werke, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 12, Weimar 1887–1912, S. 242.

<sup>44</sup> Ibid., S. 243.

<sup>45</sup> Ibid.

употпуђења какво се разумски не да исцрпи него која и застаје на разуму као половичности супротстављеној тежњи да се духовност оствари у тоталитету, а за шта је неопходно надразумско проширење. Класицистичка поезија се онда испоставља као поезија разума, што је тако рећи (посебно с романтичне тачке гледишта) *contradictio in adjecto*, насупрот чему би стајала „права природа поезије“. Рационалистичка књижевност класицизма, према томе, има амбицију радикално другачију од романтичне: прва настоји да искаже, прикаже, ослика садржај разума (или, као код Расина, силе њему непријатељске), а друга да опева укупност људских моћи. Ова разлика произлази из другачијих полазних схватања самог људског духа, а манифестује се у комплексу разлика испољених у опхођењу према језику и начину на који се унутрашњи садржај поетски уобличава.

Класицистичко разумевање духа је рациоцентрично и аксиолошки је усмерено ка апотеози разума, која је сама двојака и везује се како за оно што стоји разуму насупрот, тако и за одсуство инстанце која би њему била суперпонирана. Обезвређеност емотивне стварности и, поготово, превиђање односа између емоција и других моћи који образује личност – у доследној је логичкој вези с одустајањем од надразумске стварности.<sup>46</sup> Крајњу последицу свођења тоталитета на разум представља одустајање од метафизике. Њу не треба схватати волтеровски, као испразно измишљање него – што је по поетску сферу од највећег значаја – као тотално тумачење свеукупности света. Духовни мисао – био он рационалистички или не – оставља последице на самом тексту: и као израз првобитне замисли, и као укупно изражени садржај. У класицистичком случају и једно и друго произлазе из разумских категорија, одговарају им и тумаче се с обзиром на њих, што за исходиште има редукцију укупног хуманитета, али, баш захваљујући таквој редукцији, сама духовност у целости је (логички) разумљива. Основна карактеристика рационалног мисаоног тока јесте коначност. Она се испољава и кроз предмет и кроз логички обухват. Коначна мисаона сума своди се на коначност иманентну њеном појмовном обиму. Изнутра је, дакле, не трансцендира, што се, у погледу естетског решења, испољава – и темпорално и логички – као *накнадни* израз већ готове мисли. Рационално уметничко дело по природи свог духовног источника осликава или описује већ формирану идеју, која, будући разумски уоквирена, јесте

---

<sup>46</sup> У том смислу би и разумска вера такође била *contradictio in adjecto*, с тим што, према нашем уверењу, самим тим што осмишљава метафизику у свету, Спиноза, али такође и Лајбниц – заправо трансцендирају рационализам, чије право подручје остаје главнина француске духовности, органски проистекле из римске и уопште латинске традиције.

појмовна и у целости појмовно обухватљива. Рационални језик – што подробно доказује Корф поређењем Гетеових песама из рококо и Sturm-und-Drang периода<sup>47</sup> – запис је готовог, претходно спознатог смисла коме песма служи само, да се послужимо Гетеовим изразом, као егземплар, што значи да нагласак није на, за романтику карактеристичном, опевању настајања смисла него је на реторици, на изразу већ смишљеног. Језичком изразу овакве духовности највише одговара алегорија, а од њега је најудаљенији симбол. Алегорија изражава готов појам као разумом, односно њиме објашњеним искуством савладљиву категорију, а симбол изражава настајући тоталитет који се улива у бескрајност. Уважавамо, при томе, потребу да избегнемо симплификације које би могло да произведе потпуно поистовећивање класицизма с рационализмом, те евентуално неправично тумачење обеју појава као оних које своде читав свет на разум.<sup>48</sup> Не ради се, наглашавамо, о томе да рационализам нема свест о неразумским сферама него о томе да са становишта разума као највише духовне моћи оцењује све неразумске, а превиђа надразумске равни. Рационална пажња усмерена је не само ка томе да се објект опазу, промисли и освести него и да се савлада и поседује у коначном појмовном уобличењу. Уколико се, међутим, човек доживи као трансрационални субјект, онда је мисаони патос потпуно другачијег смера, те и не настоји да савлада појединачност по себи, већ да је схвати у дијалектичком процесу који твори целину вишег реда. По природи ствари, као настајућа, појединачност и није подобна да буде логички одређена и тако поседована, већ ваља да буде уочена, приказана и тумачена у својој дијалектици. Тек унутар оваквог погледа на свет може се у целости приступити конкретним Гетеовим исказима, будући да они немају за циљ само да опишу стање него и да постану вредносни суд.

Врло убедљиву и за нашу тему драгоцену разлику између разума и умности Гете износи у исказима бр. 116 и 160 из *Година лутања Вилхелма Мајстера*, у поглављу „Разматрања у путничком духу“. Први од њих гласи: „Ум је упућен на настајуће, а разум на оно што је већ постало; ум не брине питање ’чему?’, разум се не пита ’откуда?’. Ум се радује развијању, он жели да све сачува, како би све могао

---

<sup>47</sup> Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, I Teil – Sturm-und-Drang, S. 184. У питању су анакреонтска песма *Промена (Wechsel)* и раноромантичарска песма (Lied) *Јесење осећање (Herbstgefühl)*.

<sup>48</sup> На шта, додуше, ратоборно и у револуционарном духу, устајући против мислилаца попут Корфа и Гундолфа, с правом скреће пажњу послератни Лукач западајући, уместо тога, у други вид упрошћавања. Ђерђ Лукач, „Патње младого Вертера“, *Гете и његово доба*, превод Марија Кон, Veselin Masleša, Сарајево, 1956.

да користи“.<sup>49</sup> У другом исказу каже се: „Ум влада само оним живим; настали свет, којим се бави геогнозија, мртав је. Стога не постоји никаква геологија, јер ум ту не може ништа да учини.“<sup>50</sup> Премда иначе несклон филозофском дискурсу, Гете овде – слично Хердеру – наводи ум као тоталитет хуманих снага, а разум само као једну од њих. Тај тоталитет никако није једноставна целина, завршена, статична сума, коначни збир. Насупрот томе, он се открива као динамични тоталитет животних процеса. Ум своју свеобухватност осведочава обимом свог захвата, тиме што освешћује сложеност, непрестану узајамност и преплетеност свих сегмената и развојних фаза у настајању праве – органске целине. „Права поезија“ везује се за умну целину стваралачких снага, чији је највиши производ уметнички поредак као микрокосмос, односно слика или симбол космоса. Космотворна симболика песничког текста као микрокосмоса заснива се на обема сферама – и микро- и макрокосмосу – заједничком квалитету, а то је њихова иманентна тоталност заокружена као поетски однос између коначности чулне створености и бесконачности стваралачког узрока који је том коначношћу осведочен. Овакво разумевање песничког поретка као микрокосмичког симбола макрокосмоса заједничко је готово свим романтичним мислиоцима, и то из разлога што, без обзира на разлике у терминима, па и у мисаоним целинама, сви поетичари које разматрамо имају јединствени духовни темељ, а то је уметност као хумани израз створене и стваралачке свеобухватности, односно тоталитета који целином своје створености осведочава властите стваралачке принципе.

Код Гетеа апострофирана опозиција између симбола и алегорије испоставља се као само мисаоно средиште романтичне поетике симбола. Читав низ аутора разматра уметност с обзиром на овај термилошки пар, с тим што неки, међу којима су Золгер и Јилихер, стварају аксиологију другачију у односу на Гетеову, а ова је, што је потпуно очигледно, усмерена ка уздигнућу симбола као дела песничког бића и унижењу алегорије као непесничке категорије. Премда их промишља као специфична песничка средства, Гете их не схвата као пуки песников избор, као ствар самовоље него као учинак песникових духовних моћи и хтења.

Алегорија је фигура без естетске доминанте, зато што није посвећена стварању као процесу и овај није предмет њеног осмишљавања, већ је, напротив, усмерена једино ка осликавању већ формираних појмовних категорија. Појам,

---

<sup>49</sup> J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Phillip Reclam jun. Stuttgart 2012, S. 327.

<sup>50</sup> *Ibid.*, S. 333.

дабоме, јесте мисаони феномен, али и као такав је сужен утолико што се не везује за ум, идеалистички схваћен као тоталитет унутрашњих моћи, као потпуна хуманост, него управо за разум као само једну од потенција те хуманости. Поред тога што је реч о фрагментаризујућем мисаоном феномену, појам је, без сумње, уметности туђа појава, која, пренета у песничко дело као њој страни тело, у најбољем случају може да се реторички „улепша“, али не и да продре до, за песничко дело диференцирајуће, натпојмовне суштине, до какве симбол не само да продире него је и заснива. Удаљеност од естетског најпре се огледа у доминантној тежњи алегорије за општошћу по себи; алегоријску општост треба разумети у сократском смислу, дакле као журбу ка појму, ка спознању општег и заједничког, а не посебног. Одустајање од алегорије повезано је са оспоравањем свемоћи рационализације, које је присутно још код Хамана, а превасходно са одбацивањем рационализације уметности. Сама уметност је, на чему и феноменолози инсистирају, утемељена у застајању на детаљу,<sup>51</sup> на ономе што је дословно естетско, на чулном и конкретном, чија супстанцијалност се не огледа, као у сократском појму, у апстраховању, већ баш у наглашавању посебности и изузетности које се не свде на пуку појмовну општост, али зато упућују ка идејној, натпојмовној бити. Алегорија се не бави естетским по себи него га користи као средство за неуметнички, појмовни циљ, „насилно“ убачен у текст, али само као нешто што се текста не тиче, што је њему суперпонирано и што му претходи.

#### 1. 1. 7. Стваралачка живост симбола

Наведене Гетеове максиме наглашавају то да у алегорији доминира појмовно промишљање општости, а не нагон за естетизацијом. Алегоријска тежња да се посебност укључи у систем општости значи и мисаону и естетску деградацију, и то прву због тога што се појединачност интерпретира једино с обзиром на своју сродност с врстом, а другу из разлога што се текст онда своди на „егземплар“ те сродности. Симбол, насупрот томе, и ту је од посебне важности Гетеов избор речи, значи „живо“ схватање посебности, и то као чин иза којег не стоји и којем не

---

<sup>51</sup> Н. Хартман, који овим поступком објашњава естетски доживљај, заправо је само настављач мислилаца на чијем је челу Фидлер, а који се потпуно погрешно називају формалистима. И Фидлер и Велфлин, наиме, инсистирају на томе да је форма носилац духовности, што значи да је она предмет анализе као смисаодавни принцип који ствара целовиту естетско-логичко-етичку вредност, а не – што би био циљ чистог формалистичког изучавања – као спољашњи феномен издвојен од материје, значења и целине уметничког дела.

претходи већ обликована мисао о самој општости. Ни у овом случају, ни у романтици уопште – „живо“ није пуки описни придев него је израз темељног духовног става да се предмету (мисли или посматрања) приђе на употпуњавајући начин: не као деконтекстуализованом и самодовољном феномену, већ као предмету који би се тумачио кроз читаву своју егзистенцију, генезу и процес обликовања, и кроз свој однос према другим предметима. Када Шилер у *Писмима о естетском васпитању* говори о „живој слици“ или Гете у *Фаусту*, кроз уста самог протагонисте, изнесе један од средишњих исказа, којим каже да „у шареном одсјају задобијамо живот“,<sup>52</sup> то су само најупечатљивији изрази специфичног витализма којим су њихове мисли непрекидно прожете. Идеја живота није само опозиција тромости или умртвљености него је пре свега супротстављена убеђењу у статичну коначност феномена по себи, у то да они постоје као готова стања и да се захваљујући томе могу сасвим обухватити појмом, који пренебрегава временитост, целовит животни лук предмета; уколико се пак овај лук уважи као херменеутички неопходан, онда сâм феномен више не може да се схвата искључиво као појмовна самодовољност него само као фрагмент целине вишег, натпојмовног реда. У самој максими „живо“ се односи на песнички став, дакле на начин опажања и на приступ у тумачењу стварности, а везује се за посебност, но не као феномен по себи него управо као предмет који, виђен у целовитом егзистенцијалном луку, собом означава општост и јесте општост. Alegорија допире до предметне умртвљености, готовости, што ипак омогућава да се сâм такав предмет превазиђе, те да се читава раван посебног замени општошћу. Када је реч о симболу, и то је кључна разлика између две фигуре, уопште се не ради о преласку из једне у другу раван него о схватању да оно „живо“ у појединачном у себи носи битност саме те појединачности. Симболички увид јесте увид у живи тоталитет посебности, услед чега се она указује као целовит организам, односно као предмет коме општост органски припада, из којег потиче и независно од којег се и не може разматрати. Alegоријски појам као циљ раскида везу између појединачног и општег, због тога што ту посредни и није естетски него рационални став незаинтересован за биће саме појединачности. Симболичко застајање на посебном значи естетско, на чулности засновано схватање натчулне равни, самог бића посебности. Симболичко схватање је синтетичко и почива на дијалектици између чулног полазишта и натчулног исходишта које извире

---

<sup>52</sup> „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“, 4727.

из саме чулности и стога се од ње и не може одвојити. Алегорија раздваја, а симбол уједињава.

То је, међутим, условљено разликама у приступу и поступку. Алегорија, наине, и може да раздваја зато што је сама веза артифицијелна, конвенционална и разумом условљена, те, према томе, не постоји права унутрашња нужност која би слику довела у везу с појмом. Та веза је рационална у том смислу што је и по пореклу вануметничка и што има вануметнички циљ – препознавање појмовне тезе чија је сликовитост само помоћно полазиште. Симбол је пак заснован не само на вези него најпре на јединству између слике и натпојмовне идеје. Како идеја није наредни „ниво“ ка којем песничка замисао стреми, већ се песничка слика и идеја узајамно прожимају у вишој и *јединственој* сфери каква се у алегорији уопште не уочава, онда је њихово полазно јединство органско. Када је реч о симболу, посебност се у правом смислу не трансцендира никад, већ се само спознаје у целовитости која разоткрива натчулну духовност иманентну самој слици. Прилаз хиперестетском нипошто не значи искорак из естетског, превазилажење или заборав слике, штавише тај прилаз је сликом једино и омогућен и не постоји независно од ње. Ако би Фаустов лик – да њега узмемо за пример – био схваћен као егземплар општег, такво алегоријско тумачење би било удаљено од Гетеовог текста, који кроз фигуру Фауста осликава живот човечанства, али само на симболички начин. То значи да светска историја није суперпонирана Фаустовој личности, већ напротив, та повест извире из кључног симболичког услова, а то је да сâм лик има искључиво право важења, те да све оно што надроста његову индивидуалност јесте симболички зрак неодвојив од свог индивидуалног извора. Гетеов Фауст није повод, као што би то био случај у алегоријском приказу, на којем се иначе заснивају прве, лутеранске и, што је врло индикативно, неуметничке обраде фаустовског мита. Овај уметнички генерисани Фауст представља само средиште стваралачког процеса, у којем је концентрисана сва естетска и семантичка пажња, а захваљујући чему тек и постаје могуће да се кроз његов посебан случај симболички преломи судбина света, и то она која има мистичко исходиште. Исто важи и за хамановски схваћеног Адама, чија натпојмовна нутрина постаје узроком и разлогом (према томе, не поводом) људске повести, у којој се огледа, али се нипошто не понавља Адамов нутарњи лик, стога што је везан само за првог човека и његов однос с оностраношћу какав се након њега губи. Адам и Гетеов Фауст симболички су ликови зато што смисаона усмерења текстова њих не надрастају, већ баш из њих произлазе. То је могуће зато што,



насупротив алегорији која приказује лик као фрагмент, фасаду, маску, чак и кандидовску лутку, симбол израста из хтења да се прикаже целовит човек, дакле личност, *жива* творевина пуног достојанства која је циљ ауторске пажње и средиште *метафизичког* света текста. Као потпуна личност, човек је несводљив на појмовна објашњења, већ његов унутрашњи садржај или, дилтајевски речено, доживљај, барем када је реч о малопре поменутиим симболичким ликовима, сâм се значењски протеже до бескраја, који се естетски онда и може једино досегнути преко чулности која у себи садржи наговештај те бескрајности.

Изговорен и у максими бр. 314, епитет „живо“ има исти смисао као и у максими бр. 279. У оба случаја везан је за начин опажања, али не као нешто што би било од текста независно и што би се касније у њега унело, већ као начин опажања обликован у самом тексту. Епитет се заправо тиче начина на који текст сâм постаје, и то, опет, не у спољашњем смислу као околност под којом аутор пише него као запис самог текста о властитом постанку, што се у крајњој инстанци односи на стваралачки принцип тог текста. По овом питању, од ког потичу све специфичније разлике, алегорија и симбол се одлучујуће раздвајају као два непомирљива изражајна модуса, као две природе исказа. Насупрот већ установљеној коначности алегоријске мисли, засноване на појмовној коначности изворне замисли и на окончаности њене егземпларне естетске артикулације – стоји симболичко настајање, које обухвата тоталитет предмета у његовом „живом“ односу са светом и које представља тоталитет генезе. Суштинска одлика симбола јесте да развија почетни, у слици фиксирани подстицај, те да га естетски приказује као временски одређену смисаоност чије „живо, тренутно“ полазиште завршава у бескрајно прогресивном времену. Та прогресија је у основи парадоксална јер значи свеобухватност, али не као завршеност и достигнутоост него као дијалектику вечности којој се непрекидно стреми, а чија последња форма јесте – што је такође парадоксално<sup>53</sup> – бескрај као неокончивост труда и стремљења. Смисаотворни принцип симбола је сложен. Он се темпорално испољава као покушај да се у времену, односно кроз његов проток назначи вечност. Онтолошки се смисаотворност симбола показује као могућност да се кроз коначно људско и земаљско бивствовање разоткрива вечна есенција метафизичког бића, а гносеолошки – као настојање да се земаљским тренутком, који

---

<sup>53</sup> Премда га Гете у исказима о којима расправљамо не користи, термин „парадокс“ један је од средишњих термина читаве наше студије, а његову романтичну фигуралност – о чему ћемо посебно говорити, но што све време имамо на памети – увиђа и исказује Ф. Шлегел.

се у односу на оно метафизичко испоставља као делимичност, ипак наговести по себи необухватљива истина целине. Ова сложеност симбола тиче се начина опажања и разумевања, који се везују за песников однос према предмету, а потом и за начин постанка, бивствовања и развоја самог предмета. То је, међутим, само једна половина симболичке смисаоности, из које постаје и друга, она коју алегорија нема, а захваљујући којој је симбол „највиша природа поезије“ као уметнички остварено узајамно огледање свих смисаоних слојева проистеклих из садржаја симболичког предмета. Симболичка материја потенцира своју стваралачку генезу, своје претварање у симбол. Он по својој суштини неизоставно тематизује начела свог постања, која се, будући садржана у смислу естетског приказа, више не односе на пуку биографију његовог творца, то јест на позитивно знање о чињеницама настанка текста, те, сходно томе, превазилазе приватност и говоре пре свега о самој природи стварања.

#### 1. 1. 8. Жива целовитост симболичког принципа

Стварање већ и лексички говори о процесу, о временском плану унутар којег се развија дело, а не о крајњем чину. Неувиђање или тек накнадно увиђање везе посебности с општим смислом (максима бр. 279), наравно, не односи се на аутора као на несвесну фигуру која не зна шта пише. Реч је, заправо, о томе да се симболички смисао развија током настанка самог текста, те, независно од тога шта је аутор помишљао пишући га, сâм текстуални склоп производи смисаону целину као резултат свог унутрашњег развоја, а не под утицајем извесних спољашњих фактора којима би био предодређен. Такође би било погрешно схватити аутора симболичког списа као наивног, те као оног који ствара по природи и без властитог односа према написаном. Једна од основних семантичких карактеристика симбола, и о томе ћемо говорити током читаве студије – јесте успостављање односа између иманентне генезе текста као микрокосмоса и метафизичке креације космоса која је симболички сугерисана целином симболичког склопа текста. Такав однос између стваралачког процеса у тексту и њиме назначених стваралачких снага у метафизичком начелу – успоставља сложену смисаону текстуру која саму себе исказује и тумачи, и то не у виду посебних коментара него баш на основу самог сижеа, односно целовитог склопа. Симбол због тога не може бити схваћен партикуларно – као елемент независан од целине текста – него првенствено као

симболички принцип читаве песничке целине унутар које се онда образује и појединачни симбол (на пример симболички лик или предмет), а који пак у тексту заснованом на другачијим принципима не би ни могао да функционише. Из разлога што је она темељ и извор сваког конкретног симбола, симболичка текстура захтева непрестану свест о категорији целине, коју – да одмах заобиђемо постструктуралистичку сумњу у њено постојање као сасвим извесног смисаодавног средишта – схватамо као динамички тоталитет, као узајамно прожимање и садејство свих унутрашњих елемената текста. Појединачни симбол увек припада симболичкој текстури као посебној поетској целини. Ова, наиме, представља тоталитет динамичког стапања, односно стварања јединства између чулног и натчулног. Сваки вредан уметнички текст постоји као јединство између језичког израза и духовног смисла, али духовност, то јест натчулност симболичког текста посебне је природе и због тога што је симболичка духовност бескрајна, или како каже Гете: спада у подручје оног рационално „неистраживог“. Симболички парадокс коначне бесконачности тиче се самог бића симболичког текста, који је, наравно, ограничен и одређен својом језичком коначношћу, почетком, средином и крајем,<sup>54</sup> почива на квантитативној коначности, на завршеном „броју“ унутрашњих дејстава, али њима, дакле самом својом коначношћу исказује бескрајност као смисао. Симболичка бескрајност, а за разум – неистраживост, о којој Гете говори, а коју у *Фаусту* поетски реализује, по смислу је хамановска, што значи да се не односи на потенцијалну бесконачност разних значења, на њихово гомилање, не односи се на могућност плуралности тумачења као херменеутичку меру него на бескрајно продубљивање јединственог смисла. Симболичка бескрајност је коначна утолико што се њоме не мисли на бескрајно бројна различита значења него на доследно, али неограничено продубљиво схватање једног смисла, будући да се он сваки пут досеже само делимично ограниченим слеђењем симболичких наговештаја чијим је динамичким тоталитетом прожета и повезана целина текста.

Док се духовност симболичког текста начелно диференцира као духовност бескраја, од уметничких текстова који би потенцијално настојали да досегну исти смисао, симболички се разликује по природној, у целини текста утемељеној вези

---

<sup>54</sup> Како бисмо и овог пута избегли савремену полемику везану за недовршене текстове и скепсу по питању могућности да се они смисаоно обухвате, наглашавамо да и таква дела сматрамо целином: као дела која за читаоца постоје у тоталитету својих унутрашњих веза, без обзира на то да ли су оне замишљене као готове или не. (Тако је и недовршено *Позоришно послање Вилхелма Мајстера* својеврсна целина која се, таква, може схватити као фрагмент у односу на другу целину – *Године учења*.)

између чулне слике, језичког израза и самог смисла. То да је, насупрот алегоријском разлагању, симболичка снага синтетичка значи да симболички текст целином, али не и са искључивог апстрактног становишта целине – обликује специфичан смисао. Алегорија образује појединости из перспективе апстрактне целовитости, што значи да је крајњи склоп – а он је, при томе, само појмовног, а не и естетског карактера – претпостављен елементима, те да су они њиме – и то, опет, само смисаоно, а не и поетски – одређени; поетски склоп је неестетски зато што не почива на суобликовању елемената и целине, већ на једносмерној детерминисаности целине екстратекстуалном (појмовном) мишљу, као и детерминисаности делова таквом целином. Естетско биће симбола утемељено је у највишој и кључној особини уметничког текста, а то је синтеза форме и смисла. Целина симболичког списа естетска је, а то значи да почива на стапању облика и значења, зато што је двосмерно дијалектичка, те истовремено обликује елементе, али и сама постаје на основу њихових садејстава. Одређеност текста неуметнички предодређеном целином у основи је статичка и онемогућава или једноставно и не изискује унутрашње обликовање као процес. С друге стране, процес је у том случају немогућ и због изостанка двосмерности између дела и целине. Симболичкој динамизацији је процес који се врши у самом тексту и на основу самог текста иманентан, зато што сама идеја бескраја – својствена управо симболичком принципу – проистиче из синтезе форме као настајуће коначности и смисла као бескраја, те постоји само као естетски склоп и не може се раздвајати на делове без непрекидне свести о њиховим везама с другим деловима и са самом синтетичком целином.

#### 1. 1. 9. Прогресивна трансценденталност као стваралачка симболичка целина

Симболички смисао бескраја, уткан у естетски поредак, у основи је динамичан, будући да се не констатује као стање нити се даје као досегнутост или поседовање, већ се осликава као процес досезања: како и мистички хор на крају *Фауста* у другом свом исказу каже, симболичка мисао је догађање и сликање, а не свршен чин и готова слика. Из тог процеса настаје уметничка целина, чија прогресивност не нарушава њу саму, њену довршеност и заокруженост, и то из разлога што произлази из унутрашњег склопа који се романтично може схватити као аутономни микрокосмос. Усмерен ка досезању, ка „откривању неистраживог“, иманентни развој симболичког процеса нужно је ступњевит, а та ступњевитост се

текстуално остварује кроз посебну спрегу између појединости и њихово синтетизовање у вишу естетску целину, која је и даље нераскидиво повезана с читавим текстуалним процесом и не може се од њега осамосталити. Симболичку целину образују сви ступњеви нижег реда који јој претходе. Симболичка текстура целине настала из уланчавања сегмената с њима самима је одлучујуће преплетена због тога што све равни текста – како елементи, тако и сама целина – извиру из истог идејног и поетског порива, а то је досезање бескраја. Сâм уметнички врхунац, то јест симболичка целина као јединство сегмената, ниуколико не означава идејну досегнутост и оствареност, јер тиме би се трансцендирала иманентна логика текста, већ он јесте потврда и гарант естетске представе непрестаног досезања. Смисао је искључиво естетски не само због тога што зависи од конкретног склопа који га уопште обликује и који га, да будемо још прецизнији – ствара, него и због ступњевитости тог склопа, под чиме подразумевамо како поступни, из текста и његових делова настајући смисао, тако и поступно преобликовање делова на основу *форме* целовитог смисла, која се непрестано мења и шири. Не ради се само о ширењу идејног комплекса, већ о његовој уметничкој природи, а она је заправо шлегеловска и односи се на прогресивност текста. Шлегел, подсећамо, романтичну поезију назива „прогресивном универзалном поезијом“.<sup>55</sup>

Ф. Шлегелу ћемо посветити посебан сегмент у наредном поглављу, а за ову прилику нам је важно да истакнемо суштинску сродност између романтичне Шлегелове мисли и Гетеових идеја и уметничких текстова. Ми, наиме, и иначе инсистирамо на романтичности Гетеовог *Фауста*, па онда посредно и на романтичности Гетеових идеја које су с њим у спрези, при чему немамо у виду *романтизам* у спољашњем виду као временски омеђену одредницу која је одиста ужа од целине Гетеовог опуса, те под коју овај не би ни могао да се подведе, већ мислимо на романтику као романтичну духовност која превазилази строге стеге класификација, а која почива на нераскидивој вези између идеје метафизичке слободе и њеног јединог завичаја – стваралачке форме, односно уметности.

Како ни сâм Шлегел не користи одређење „романтично“ у темпоралном смислу, због чега и може да каже да „у извесном смислу сва поезија јесте или може да буде романтична“,<sup>56</sup> онда су његови пресудни критеријуми логично естетски.

---

<sup>55</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, »*Athenäums*«-*Fragmente und andere Schriften*, Phillip jun. Reclam, Stuttgart 2010, S. 91.

<sup>56</sup> *Ibid.*

Поезија, другим речима, и јесте поезија уколико је романтична, а то значи – уколико је остварила властити прогресивни смисао на основу својих унутрашњих квалитета, аутономно засноване организације која обезбеђује објективитет,<sup>57</sup> и то захваљујући својој целовитости којом се најзад превлађује пука субјективност посткласичног и модерног доба. Из објективности органског „система уметности“<sup>58</sup> произлази поетска универзалност, која одговара највишој хуманости и односи се на укупност људских моћи, а оне су и код Шлегела примарно стваралачке моћи, али и на укупност самих људских остварења у којима се стапају све духовне области у јединствени поредак. Као аутономна формација која се осмишљава из себе саме, романтично дело досеже универзалну духовност кроз сједињавање свих аспеката хуманих моћи унутар самог естетског приказа, услед чега је његова смисаоност „бескрајна“, „вечно настаје“, и „никад се не може довршити“.<sup>59</sup> Стапање свих сфера хуманости врши се кроз поетизацију хуманости, а како је амбиција за таквим тоталитетом недосежна, онда се она и може поетизовати као процес, прогресија – као „жива поезија“.<sup>60</sup> Ова могућност је пак зајемчена самом романтичном текстуром као организмом, односно динамичким системом. Према Шлегелу, дакле, прогресивну духовност може стварати само текстуална целина, чија унутрашња заокруженост у форми обезбеђује објективност, а само на објективном темељу може се исказивати хуманост као универзална.

Шлегелови романтични фрагменти заправо су врло класични по томе што – као и други његови списи – почивају на темељним херменеутичким категоријама целине, естетских принципа и објективитета текста. Шлегеловски романтични бескрај искључиво је естетски феномен заснован на стваралачкој тежњи песника да „обухвати оно што је само поетско“,<sup>61</sup> и на херменеутичкој тежњи тумача да спозна начело такве поетизације света. Шлегелов прогресивно-универзално схваћени бескрај, као ни Гетеов, није бескрај идеје и не односи се уопште на садржину као одређујућу одлику романтике, већ на *живи* естетски приказ, дакле на начин на који се постиже синтеза форме и значења. Таква синтетичка снага, која постаје начелом организације текста као целине, код Шлегела је иронија, која (на шта ћемо се и касније враћати, како поводом Шлегела самог, тако и поводом ироније у *Фаусту*)

---

<sup>57</sup> Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1960, S. 14ff.

<sup>58</sup> F. Schlegel, [»Athenäums«-]Fragmente, S. 90.

<sup>59</sup> Ibid., S. 91.

<sup>60</sup> Ibid., S. 90.

<sup>61</sup> Ibid.

ступа у чврсту везу са симболичким начелом, понајвише због тога што њима заједничка прогресивност у трагању за метафизичким кроз естетско – исходи у највишем домету романтичног текста, а то је његова трансценденталност,<sup>62</sup> односно његово представљање самог себе као живог процеса самостварања и самообликовања. Како сада није прилика да се упуштамо у све специфичности Шлегелове поетске мисли, коју, додуше, ионако објашњавамо на више места због тога што је често интегришемо у властити текст, ограничавамо се на то да укажемо на сродност између гетеовски схваћеног симболичког текста и шлегеловски схваћене естетске целине. Трансцендентална „поезија поезије“ могућа је, наиме, само уколико својом коначном формом настоји да ослика прогресивни тоталитет хуманости, те само уколико њен трансцендентални смисао и јесте *огледало* форме, коју смо раније у контексту симболичности одредили као ступњевито уланчавање и огледање свих текстуалних елемената. Већ поменуто тематизовање стварања у симболичком тексту, услед чега овај и постаје поезија поезије, сада је и са становишта Шлегелових исказа јасно доведено у нераскидиву везу с прогресивном, динамичком синтезом форме и смисла.

Форма бескраја – да се сада вратимо на Гетеове исказе о симболу – неодвојива је од смисла бескраја због прогресивног карактера њихове синтезе, што, конкретније речено, у самом симболичком тексту значи поступно формирање целине која својом крајњом коначношћу открива бескрај. Степенаста симболизација је начин естетизације који је доиста органски преплетен са значењем недосежности, која се путем чулних, овоостраних манифестација дијалектички отвара и приближава, те степенасто све више досеже. У том светлу, с чисто формалног становишта склоп текста се испоставља као изнутра образована органска целина свих делова, а са укупног поетског као аутономни микрокосмос који наговештава космички тоталитет бића. Симболички свет је аутономни поредак заснован на „живим“ унутрашњим огледањима, али – с обзиром на своју увек прогресивну смисаоност – такође утемељен и на иманентном огледању тоталитета поетског с ланцем свих динамичких и стваралачких светова. Утолико је универзална и објективна целина текста само прогресивна симболичка слика више целине, која је текстом тек наговештена. Сâм трансцендентално-симболички текст опева властити микрокосмички тоталитет, и то као ланац наговештаја, због тога што се низ

---

<sup>62</sup> Ibid., S. 105.

симболичких огледања остварује у сложенем односу између слике и у њој онтолошки садржане, али њом необухватљиве метафизичке стварности. Максиме бр. 1112 и 1113 додатно прецизирају смисао чулно-натчулних корелација.

Ланац огледања је поетски начин да се укаже на повезаност свих равни космичке тоталности, при чему је тоталност сама непосредно неприказива, и као таква представља, према томе, не само опште-духовни и сазнајни него и уметнички проблем. Он се тиче настојања да се продре до највиших сфера које својом онтолошком целовитошћу трансцендирају и човека као биће и људске представне моћи, али чији наговештај се налази управо (и једино) у хуманим представама. Уметнички проблем постоји тако рећи у самом бићу симбола, услед чега симбол и јесте начело „поезије поезије“ која својом естетичношћу проговара о властитим снагама и границама. Уметнички проблем је у ономе што Хаман назива преводом, а Гете преображајем, дакле у другостепености као највишој човеку прикладној и својственој стваралачкој моћи, а која се и схвата као таква тек у сусрету с највишом духовном амбицијом да се представи оно што ту моћ превазилази. Међутим, као естетски приказ естетског проблема, симбол је истовремено и естетско решење саображено начину на који се разумева сâм свет: окружујући свет чулности није самодовољан и исцрпљив због тога што својом коначношћу представља део ланца који га интегрише у космос. Алегоријска слика одиста је довољна и исцрпљива, те се њен смисао у потпуности налази у њој самој – стога што је алегоријско схватање света у складу с таквим изостајањем погледа на дијалектичке везе између самих предмета као сегмената више целине. Поред тога, алегорија се не суочава с тешкоћом представљања због тога што је њена крајња амбиција – појам, не само савладљива разумом него га и не прекорачује, утолико што не изискује успостављање везе између своје ликовно-значењске укупности и онога што је изван његових граница. Алегоријски склад између слике, израза и искуства резултира у одсуству било какве потребе како за самим продором у надискуствено, тако и за њеним нужним реинтерпретирањем и превођењем у људски подобан регистар. Идеја, насупрот томе, у основи подразумева однос између представе и оног натпредставног које измиче, а које – за човека – једино и постоји у оним равнима које неизоставно трансцендира. Као израз романтичног активизма који се не тиче само Гетеа, „бескрајна делатност“ је нужност духа који тежи да приђе идејном обиљу, што је пак могуће само у процесима наговештавајућих естетских посредовања. Романтични нагон и Гетеов темељни патос – да се песнички остваре



таква посредовања – додатно динамизују основну Хаманову поставку која указује на сâм смисао симболичког односа између људског и божанског, из којег и произлази и у речима мистичког хора и у максими бр. 1113 изнет парадокс описане неописивости и изречене неизречености.

Стихови: „Оно недосежно // Овде постаје догађајем, // Оно неописиво // Овде се збило“ недосмислено упућују ка целини самог текста. „Бескрајна делатност“ је текстуални процес који се одвија између метафизичког оквира, што значи „Пролога на небу“ и последње сцене, с једне, и земаљског збивања с друге стране, и то не само кроз огледање двају светова, већ и кроз укључивање земаљског у јединствени метафизички ток. Ова текстуална „бескрајна делатност“ не значи само хамановски превод оностраног на људско, већ управо прогресивни процес посредован целином симболичког текста. Симбол прераста проблематику књижевнанаучне терминологије, зато што представља слику хуманости, али не ње по себи него у односу према најпре оностраној и чулној, а изванљудској природности, потом и у односу према трансцендентном, те најзад – и то је посебна смисаона раван симбола – зато што све изванљудско и надискуствено изражава само кроз људски медијум, наиме кроз људску представу као средишњу снагу коју, додуше, божанске сфере превазилазе, али и кроз коју се једино земаљски и космички тоталитет стапају у јединствен, кроз човека преломљени поредак. Симболичка смисаоност врло језгровито сведочи о ограничениости – временској, сазнајној и онтолошкој – људског рода, али нипошто не у трагички несношљивом кључу него, баш напротив, на тај начин што хуману коначност преображава у снагу која поетским актом савлађује парадоксе, односно која уметничким језиком може да оствари додир с оним што је по себи надјезичко.

Недосежност и неизговорљивост нису никаква сведочанства слабости људског духа: она би то била само уколико би се хуманост тумачила „алегоријски“, за себе, истргнуто и независно од апсолутне духовности, али не и уколико се хуманост посматра симболички, унутар целине поетизованог апсолутног поретка, који се, будући заснован на непрекидној прогресији људског духа и уздизању сазнајних моћи, испоставља као оптимистички и спасоносан, из разлога што самим интегрисањем по себи недовољно моћне људскости у надљудску бескрајност – реинтерпретира укупну људску ситуацију. Узгред, и овако апстрактно изложени херменеутички склоп нипошто се не отуђује од конкретне симболичке ситуације, на пример библијских низања људских пропасти које, с обзиром на метафизичко

окриље, увек имају спасоносни смисао, или гетеовске почетне трагедије Фауста као научника кога ће грешке управо с обзиром на њихове симболичке преображаје, и дословно спасти, што је све експлицитно иманентно параболичким, односно симболичким принципима који конституишу књижевне целине ових списа, а који су формално-садржински свеобухватни.

У максими бр. 1113 Гете и експлицитно доводи у смисаону везу два фундаменатална елемента симболичког начела: догађајност и надсликовну неизговорљивост. Динамика, дијалектика, процес, активизам, прогресивност, градуално посезање за бескрајем нису само нужна естетска последица хтења да се ослика ток огледања коначности у бесконачности, нити су само идеолошка последица романтичарске филозофије делатности; нису, дакле, само начини, могућности или решења израсли из комплекса проблема везаних за представљање симболичке визије него су и веома конкретни сижејни, интратекстуални одговори на начелну немогућност да се метафизичка апсолутност прикаже физички. Делатност је сложена категорија, која се, у овом контексту, односи како на поетску раван – као начин да се сâм однос између ванвременског и временског прикаже као живи преображај, као њихов међусобни саобраћај, тако и на идејну раван – као настојање да се приђе укупности, најпре оној која се тиче појединачности, рецимо укупности једног људског живота, потом и укупности односа, рецимо људског према животу природе, те најзад да се обухвати и апсолутни тоталитет, синтеза свега земаљског и вечног. Како је пак вечност не само чулно и језички целовито непредстављива него и остаје – што је са становишта саме уметности и важније – изван могућности, лесинговски речено, динамичког приказа као начина да се грађа естетизује, онда она и може да се интегрише у језички и поредак слика управо уколико се постави у однос са сликовито-чулним манифестацијама, чија би се сродност с вечношћу исказивала кроз игру недовршених и неисцрпних одјека и одраза, привида и наговештаја. Идејна статика вечности као проблема духа преображава се у естетску динамику приказа као проблема уметности, што значи да делатност – а њом је прожета целина текста, дакле не само делатни лик него и читав свет око њега – постаје поетски изражено огледало неизразивости. Неописивост метафизичког света је, према томе, апсолутна једино ако се тумачи по себи и изван односа с физичком и људском збиљом, а само је део синтезе описиве неописивости, уколико се приказује у вечно-променљивом ланцу свих равни постојања. Ни то, међутим, не би било довољно уколико би се тај ланац арбитрарно и немотивисано засновао, те уколико

не би представљао, са иманентног становишта истиниту, а са становишта рецепције уверљиву једнородност равни које се онда, баш захваљујући својој једнородности, и могу међусобно огледати, садржавати једна у другој, преображавати све аспекте постојања и преводити их из самосталних феномена у инклузивне ланце.

Помињемо, узгред, и то да читав низ исказа у поглављу „Из Макаријине архиве“ у *Годинама лутања Вилхелма Мајстера* може да послужи како за додатну потврду Гетеових мисли о симболу, тако и за потврду његовог јединственог – симболичког схватања света. Без обзира, наиме, на то да ли је предмет разматрања термин „симбол“, природа божанствености, Фаустово спасење, ликовна уметност, смисао чулног окружења, исходиште је увек јединствено и оно је симболички синтетизујуће. О томе сведоче већ и прве максиме из поглавља, нпр: „Истина је боголика, не појављује се непосредно, већ је ми морамо откривати кроз њене манифестације“,<sup>63</sup> или: „Јер богови нас уче да подражавамо њихово најособитије дело. Па ипак, ми само знамо оно што чинимо, али не спознајемо и оно што подражавамо“.<sup>64</sup> Непрестано истицање животности („Живот се најбоље учи кроз животност“<sup>65</sup>) у нераздвојивој је вези с делањем: „Није довољно знати, нужно је такође и примењивати. Није довољно хтети, мора се такође и чинити.“<sup>66</sup> Живот, и то само као целина, у хуманом се смислу испуњава само кроз дејство, будући да оно заснива симболичку целину са по себи недосежном божанственошћу. Како је пак у наводу експлицирано божанско дело, онда се симболичка свеобухватност потврђује као стваралачка активност. Метафизичка „одсутност“ преображава се у „геоцентричну“ и највишу хуману моћ да се сама апсолутност – али само прогресивном целином животног пута – одиста и приближи, и то као облик – као људска боголикост.

#### 1. 1. 10. Сентиментална симболика

У наведеном писму Шилеру, да се вратимо на почетне наводе из расправе, Гете говори о симболу и као појави по себи и као односу између стваралачког духа и предмета. Значајно је то да Гете своје симболичко тумачење стварности назива сентименталним, што у контексту како конкретне преписке између њега и Шилера,

---

<sup>63</sup> J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 497.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid., S. 515.

<sup>66</sup> Ibid., S. 508.

тако и у оквиру немачке романтичне поетике, има специфичан смисао. Шилерову дистинкцију између наивног и сентименталног песништва Гете свакако зна и има у виду (писмо Шилеру је написано 1797. године, а главни делови Шилеровог списка су објављени 1795. године),<sup>67</sup> с тим што, наравно, није упутно Гетеово писмо тумачити на основу Шилерове естетике. Гете најпре има у виду дословни смисао појма: накнадну емотивну и асоцијативну везаност за одређене појаве, а, у извесној вези с тим, ради се и о књижевној алузији на Стерна.<sup>68</sup> Сентименталност је ствар трансрационалног односа између посматрача и појаве који произлази из тежње да се успостави веза између идеје садржане у духу и самог предмета. Реч је, према томе, о преосмишљавању раније већ доживљене сензације, о накнадном, другостепеном и надразумском раду духа током којег се тек изворни доживљај обликује на симболички начин. Симболичност предмета је, у том смислу, у потпуности зависна од духа, она се као чињеница и ствара само у процесу којем претходи наивни однос духа према појави. Симболичка операција је вишеструко сложена зато што подразумева стапање више временских равни од који свака почива на односу између духа и појаве, потом успостављање односа између ондашње наивности и потоње рефлексације, те најзад не пуки закључак него процес обликовања мисли у самом духу. Премда Гете овде говори о симболичности као о општој радњи духа, а не у строго књижевном смислу, веза између рефлексације изнете у овом писму и шилеровске, поетски одређене сентименталности, несумњива је утолико што се обе идеје везују за однос стваралачког духа према ономе што му (духовно) претходи. Штавише, у овом случају се шлегеловска трансценденталност смисаоно стапа не само с процесом симболизације него и са Шилеровом естетиком, будући да се у свим случајевима ради о односу духа како према себи, тако и према спољашњем свету. Могући приговор да Шилер и Шлегел мисле на свет поезије, а Гете на властито искуство – неодрживе су утолико што Гете, и то је карактеристично за читаву његову мисао, непрестано говори о апсолутном и нераскидивом јединству између целине своје личности и свог уметничког опуса, као и о свејединству свих стваралачких принципа света. Такве Гетеове ставове подробно ћемо образложити у наредном сегменту посвећеном његовим исказима о симболима у ликовности. Уосталом, и као

---

<sup>67</sup> Премда не користи Шилерове термине, у низу текстова Гете одређује и аугуре и типове поезије управо у шилеровском смислу. Најчешћи Гетеов термин, експлицитно везан за наивност, јесте природност, нпр. у списима „На дан Шекспира“ и у „Рецензијама за *Франкфуртске научне вест*“.

<sup>68</sup> „Да ишта са свог пута треба да запишем за пријатеље или за публику, дошао бих у опасност да напишем *сентиментално путовање*.“ J. W. von Goethe, *An Schiller*, 17. August, 1797, S. 244.

некњижевни духовни процес, симболизација је у Гетеовом писму недвосмислено естетски схваћена, као начин обликовања, преображавања и превођења сензација у естетски систем који почива на нераскидивој синтези форме и идеје. При томе, један исказ из писма, премда узгредан, свакако оправдава тежњу да се апстрактна рефлексија о симболу доведе у везу с песничком симболизацијом, будући да ту Гете себе представља баш као песника, а не као запитаног мислиоца: „[Еминентни случајеви] су, дакле, оно што је срећни сиже песнику, што су срећни предмети за људе, и зато што им се, док их рекапитулирамо собом, не може придати *поетска* форма, мора им се дати она *идеална, људска* у вишем смислу“.<sup>69</sup> Гете описује процесе својих мисли, доживљаја и начине њиховог уобличавања у искуству, али у крајњој инстанци, само с обзиром на могућност њихове поетизације.

Што се тиче средишњих исказа из писма, на најједноставнијој равни, реч је о превођењу и, поготово, о укључивању непознатог у познато. При томе, не ради се о пуком преображају који би се односио на једнакост двеју сфера, те о било каквој промени из једног у друго стање него о квалитативној измени у вишем смислу. Као вид укључивања у виши поредак, последица превођења непознатог у познато јесте ширење слике света и, за симболичност темељно, уочавање веза и односа у свету. Симболичност је, како се и каже, схватање „многострукости“ предмета, што, међутим, не значи плуралност смисла самог тог предмета него управо смисао његове преплетености с другим предметима. Као и у већ анализираним Гетеовим исказима о симболу, целокупан нагласак се премешта с појединачности на однос, што указује и на посебан духовни склоп субјекта који врши симболичку реинтерпретацију и који се састоји из перманентне, недовршиве тежње да се опазе и схвати тоталитет света, и то као систем унутрашњих повезаности и дејстава.

У писму Шилеру Гете, додуше, не спецификује симбол као естетски остварену везу између сензације и трансценденције, не упушта се у рефлексију о крајњем смислу симбола, али ипак говори о природи „еминентних случајева“ као носилаца симболичког значења. Као језгра оне снаге која не само да успоставља било какву везу него уочава већ постојећу органску везу између равни света, ти случајеви су дословно знаци самог устројства света. Симбол је одређен као микрокосмос с обзиром на две своје особине: на иманентно засновану организацију, дакле склоп који произлази из правила фундираних у самом симболу, те с обзиром

---

<sup>69</sup> Ibid., S. 244.

на то што успоставља симболички однос са целином света који га прекорачује, а који је управо симболички садржан у њему. Симболичка садржаност већег света у мањем узрокована је органском природом веза на којима симбол уопште и почива, а симболички однос се, логично, тиче карактера те садржаности и подразумева начин огледања, преламања, наговештаја, одраза какви се, с обзиром на микрокосмичку, иманентну организацију симбола, конкретизују само у поетским реализацијама. Симболичка тоталност омогућена је прогресивним карактером основне симболичке равни, која је већ као организација заснована на тоталности и унутрашњем јединству. Прогресивност, односно дијалектички процес изливања те, првостепене на све веће и шире равни настаје само захваљујући категорији органског јединства као идеје из које и произлази читаво симболичко схватање света, а то је унутрашња и природна повезаност свега, па онда и чулног с метафизичким, али такође и поетског са, само условно речено, изванпесничким, што онда оправдава и тренутну расправу о писму неусмереном експлицитно на поезију. Та условност везана је за симболичку операцију придруживања појава, услед чега се оне изводе из своје тобожње самосталности и повезују с оним што је у темељу поетско, а то значи да се поетизују. Симболизација је утолико и начин да се поетизује свет, а посебност симболичке поетизације везује се за огледање равни, које, будући микрокосмичке и засноване по принципу унутрашњег јединства – јесу форме, а како је начин њиховог ланчања прогресиван, онда оне сугеришу форму тоталитета света. Симболичко огледање не може да се односи на произвољно повезивање два феномена, штавише уопште се и не ради о томе да се појединачности удруже, те да пуки систем асоцијација и аналогија постане начелом схватања света него је реч увек о томе да појединачност сама и из себе упути ка тоталитету, а како је крајњи тоталитет онај неописиви, надпредстављиви и неизговорљиви, онда симбол јесте прогресивни систем односа између чулности и метафизичких сфера.

„Еминентни случајеви“ се, с обзиром на изречено, испостављају као они који имају симболички потенцијал да собом, властитим обликом и јединством текстуре означе обликотворно јединство космоса. Са становишта књижевног текста, такво изходиште је вишеструко сложено због тога што се најпре тиче система односа у самој фикционалној стварности, а онда због смисла таквих односа и коначне везе између читавог фикционалног и света којем је он упућен. Веза између текста и стварности постоји не због тога што аутор, а то важи и за Гетеа, тако тврди у другим списима него зато што сâм симболички текст њу осведочава, и то кроз целину

смисла која и опстаје на таквом постулату; својим аутономним устројством симболички текст, другим речима, такву везу изискује, потврђује и уважава као истиниту. Гетеова сведочанства о оваквим корелацијама служе само као потврда како ауторске самоосвешћености, тако и онога што је сâм уметнички текст једини дужан да обезбеди и што без њега – независно од ауторових намера – једноставно не би ни могло да постоји. Гетеово, међутим, схватање књижевног текста усклађеног с „правом природом поезије“, дакле оном која стоји изван рационалне латинско-француске традиције, за нас је незабилазно као потпора до сада изведеним тезама, чија целовита веза с Гетеовом мишљу није до краја видљива кроз његове исказе о симболу, премда је свакако постојана. Мислимо, пре свега, на начело иманентне организованости текста, или, прецизније, на логику органске повезаности унутар текста и на органску целину њега самог.

Писмо Шилеру поручује да сентиментални симболички доживљај обликује појединости тако што продире до њиховог свеукупног јединства, услед чега се ток ствари указује као поредак, као уоквирени тоталитет, организовани и целовити систем веза. Да то, *mutatis mutandis*, важи и за симболички свет самог текста имплицирано је већ на основу кључне особине симбола да укида границе између феномена, па тако и границе између света уметности и живота, те да их преводи у јединство вишег реда. Како је за плаузибилно и поетски одрживо успостављање ланца између појединих сфера пресудан услов тај да везе не буду наметнуте артифицијелно и споља, већ да произађу из самог унутрашњег склопа, онда је логичан и нужан услов специфично устројство поетског текста као целовитог света који из себе фундира све значењске могућности (услед чега се део савремених тежњи уперених ка томе да се те везе обеснаже, те да се текст сагледа искључиво као фикција – указује као сувишан управо са становишта иманентне анализе). Гетеови искази о природи песничког света изнети на другим местима у потпуном су складу с овим претпоставкама које су проистекле из саме анализе симболичке смисаоности и предуслова за њено поетско остваривање. Од највећег значаја су два нераскидиво повезана предуслова: поетски свет као целовито јединство и поезија уопште као начин да се људски дух повеже са непесничким регистрима.

### 1. 1. 11. Гетеова поетика органског јединства: текста и светске књижевности

Не претендујемо на то да опишемо целокупну Гетеову поетику, већ настојимо да укажемо на јединствени мисаони склоп из којег произлазе појединачни ставови, на пример они у вези са симболом. Смисаоно јединство посебних поетских ставова у складу је са самим њиховим значењским средиштима, а то је управо иманентно јединство поетског света, па онда и јединство између поетске сфере и целине света. Без уважавања овакве основне претпоставке не може се, наиме, схватити целокупна смисаоност појединачности као што је симбол.

Гетеова изјава да су, насупротив грчкој драми, „сви француски позоришни комади пародије самих себе“<sup>70</sup> значи то да су ови због цепидлачења у правилима отуђени од природе уметности, те да су и настали као последица погрешно схваћених стваралачких захтева. Сви се пак поетички захтеви сажимају у један – онај за јединством радње, и, шире речено, за јединством текста, што фрагментаризујућа рационалистичка свест (из разлога које смо претходно објаснили) превиђа у том смислу што тај естетски налог не схвата као принцип својствен самој природи поезије, услед чега га реинтерпретира као правило, дакле, као нешто поезији хетерономно и суперпонирано, и то тако што га придружује другим, песнички ирелевантним правилима. Шекспир је доживљен као идеал поезије, не зато што је римско-француска нормативност остала изван његовог видокруга, већ зато што је његов текст заснован на унутрашњем јединству, услед чега се указује као оличење песничке природности.<sup>71</sup> Гете, према томе, природност повезује с унутрашњом организацијом текста, што значи да се не ради о било каквој реинтерпретацији канона и владајућег укуса, већ је реч о поетском ставу проистеклом из посматрања текстуре, а спољашња и општа духовноисторијска смисаоност која је везана за укус и канон – релевантна је тек као последица одвајања од класицизма, који уопште не ствара нити оцењује са поетског, динамичког креативног становишта, већ то чини са онога статичних регулаторних норми. Категорију природности, наглашавамо, не треба схватити као неодређени захтев младих штурмундраноговаца који би се односио на утисак или би могао да се

<sup>70</sup> J. W. von Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, in: *Schriften zur Literatur*, XII, S. 153.

<sup>71</sup> Како је спис настао 1771. године, онда млади Гете, у складу с патетичном дикцијом штурмундранга, дословно узвикује: „Природа! Природа! ништа није природа толико као Шекспирови људи!“ (Ibid., S. 154). При том напомињемо да се по питању односа према јединству текста, смисла радње, те Шекспира као заступника природних песничких начела, Гете само уланчава у низ који заснивају Леснг и Хердер.



потенцијално повеже с било чиме, него као врло јасну естетску одредницу која се тиче принципа на којима је текст заснован. Као онај који је сачињен по начелу органског јединства радње, природни текст се фундаментално одваја од класицистичког већ тиме што захвата целину приказа. Шекспирова дела, каже Гете, „сва се крећу око тајанствене тачке (коју још ниједан филозоф није видео нити одредио), у којој се својственост нашег Ја, слобода наше воље на коју претендујемо – судара са нужним током целине“.<sup>72</sup> Јединство текста није само формална, композициона или структурална особина, већ је превасходно показатељ естетског устројства као изнутра мотивисане преплетености форме и смисла. Формална хармонија могућа је само као усклађеност са садржајем који је од ње неодвојив и који – што је од кључног значаја – настоји да обухвати целину постојања, и то кроз динамички приказ односа између субјекта и света. Природност је, дакле, стопљена с тежњом да се представи укупност света, али не као збир, пука сума, већ као иманентно мотивисани тоталитет, што се онда текстуално реализује кроз естетизацију збивања, односно кроз приказивање динамике односа између свих равни које у тоталитету учествују и, штавише, које га управо својим садејством и чине тоталитетом као живом сликом унутрашњих узајамних деловања.

Идејну суштину, овде полетно изнету, и то уз помоћ Шекспира као аксиолошке и естетске парадигме, Гете у потпуности задржава и у зрелом добу, укључујући је у другачије тематске оквире. Тако, у тексту „О епском и драмском песништву“, написаном заједно са Шилером (1797), оба у наслову поменута књижевна рода дефинисана су кроз „закон јединства и закон развоја“.<sup>73</sup> За развој је при том употребљена реч „Entfaltung“, специфична по томе што се најчешће користи за живе организме, за процес њиховог раста из самих себе, што је само детаљ који потврђује Гетеову перманентну и у бити хердеровску представу о природном тексту као организму који постаје и развија се по властитим законима, али истовремено и у динамичном односу са спољашњошћу. Логика развоја као непрестане прогресивности и отворености јасно је идентификована с тежњом да се ослика потпуност света, и то овог пута са становишта самих песничких родова фундираних на овој нераскидивој спреси. И епска и драмска снага обликоване су на основу

---

<sup>72</sup> Ibid., S. 153.

<sup>73</sup> J. W. von Goethe, „Über epische und dramatische Dichtung“, in: *Schriften zur Literatur*, S. 172.

целовитости приказа, експлицитно одређене збивањем.<sup>74</sup> епско збивање одвија се у пољу и прошлости, а трагичко унутрини људског бића и његовој садашњости.<sup>75</sup>

Овакве спецификације значајне су као знак Гетеове свагда синтетички и хуманистички усмерене мисли, чија су крајња исходишта духовно свеобухватна, утолико што изискују спознање тоталитета као посебног устројства равни: садржине и смисла, развоја и јединства, субјекта и света. Све равни су тотализујуће због тога што подразумевају идентитет или, барем, аналогију између уметничког света и постојања уопште. Њих уједињава естетски принцип као највиша синтетичка снага хуманости. Као пример такве снаге, Гетеов дух захтева да се најпре уважи његова кључна карактеристика, а то је сагласје између сегмената и саме духовне целине, па, према томе, и посебност само као део те целине, те потом и да се спозна конкретни смисао тих духовних односа. Појединости Гетеове мисли потичу из јединственог духовног извора у којем се темељи схватање читавог света као прогресивног јединства, које се онда осликава како у смислу појединачности, тако и у њеном односу према другим појединачностима с обзиром на синтетички карактер гетеовске духовности. Будући да је устројен као изнутра растући организам, симболички поредак поетског света Гете схвата као слику космичког поретка, што је у сасвим извесној аналогији са темељно хуманистичком идејом светске књижевности као јединственом равни апсолутне духовне креативности чији су сви сегменти узајамно испреплетени. Насупрот случајној суми фрагмената, симболички свет је тоталитет састављен из унутрашњих равни, а сâм је тек ступањ у обликовању визије тоталитета космоса која је преломљена кроз хуману перспективу. Насупрот произвољном збиру, на исти начин образује се светска књижевност у више јединство узајамно повезаних поредака (књижевног текста, духовне целине ауторског опуса, књижевноисторијских националних и општих низова), при чему је обједињавајући темељ ове синтезе свеважећа Гетеова тежња за разумевањем уопште, те специфичније – за разумевањем односа и успостављањем склада између оног у субјекту већ спознатог с оним што припада широј сфери постојања. Несумњиво је идеја светске књижевности у основи просветитељска, те тежи схватању непознатог и далеког, како је то већ исказано и у самом њеном објашњењу.<sup>76</sup> Као таква, она је

---

<sup>74</sup> „Епичар излаже догађаје као целовито прошле, а драматичар их представља као целовито садашње“ (Ibid., S. 172).

<sup>75</sup> Ibid., S. 173.

<sup>76</sup> „За нас мора од највећег значаја бити не само шта ти људи говоре о нама, него такође морамо повести рачуна и о њиховим осталим односима. [...] Најзад само на тим основама може да настане

гетеовски усложњена наглашавањем песничке перспективе која тежи да с тачке претпостављене целине успостави однос далеког с блиским и непознатог с познатим, те да образује целокупан систем дијалектички одређених односа.<sup>77</sup> Гетеова надградња просветитељских хтења односи се и на субјекат и на објекат спознавања: проширење сазнајних моћи од разумских до умних одговара проширењу сазнајног циља од емпирије до потпуне духовности. Средишња личност која је извршила надразумску реинтерпретацију осамнаестовековних сазнајних циљева у Немачкој свакако је Хаман, чији утицај на себе Гете јасно истиче: „Принцип на који се сви Хаманови искази могу свести јесте: ‘Све што човек предузима, било то створено речју, делом или другачије – мора да произађе из заједничких уједињених снага; све појединачно треба одбацити’“.<sup>78</sup> Најсложенији систем односа који отвара увид све до највише тачке људски могућег спознања тоталитета света – представља симболички поредак који се тиче везе између целине хуманости и њој спољашњег света. Реч је о односу између духа и природе, и то сагледаном како по себи, тако и у уметничком делу. Као уметнички организована стварност, сама симболизација изражава, а тиме и поетски освешћује и изван ње постојећи однос животних сфера. Крајњи, највиши домет људског духа је симболички и подразумева продор до логике узајамног огледања хуманог и природног света, а како сродство обеју сфера произлази из њихових делатних – стваралачких моћи, онда синтеза њихових односа, у последњој инстанци бива одраз метафизичке, што значи апсолутне ентелехије. Таквој симболичкој смисаоности посвећени су и искази из Гетеовог и Мајеровог списка „О предметима ликовне уметности“ из 1798. године.

---

општа, светска књижевност, кроз коју нације упознају односе свих према свима“ (J. W. von Goethe, „Weltliteratur“, in: *Schriften zur Literatur*, S. 204).

<sup>77</sup> У вези с Гетеовим схватањем светске књижевности, упућујемо и на чланак М. Ломе: „Гетеова светска књижевност и српска народна поезија“, 42 (2010) 142, стр. 453–467, у: *Књижевна историја, Часопис за науку о књижевности*, бр. 142, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010. Како се Лома бави односом између Гетеове идеје светске књижевности и српске поезије, онда на овом месту упућујемо и на следеће тематски сродне радове: Милош Тривунац, „Гете и Југословени“, *Geme*, Издање књижарнице Рајковића и Ђуковића, Београд, 1931; Zoran Konstantinović, *Deutsch-serbische Begegnungen*, Edition Neue Wege, Berlin 1997; Gabriella Schubert / Zoran Konstantinović / Robert Zwiener (Hrsg.), *Serben und Deutsche, Traditionen der Gemeinsamkeit gegen Feinbilder*, Collegium Europaeum Jenense, Jena / Erlangen 2003.

<sup>78</sup> *Dichtung und Wahrheit*, II, S. 70.

## 1. 1. 12. Гетеова естетика и рефлексивна ликовност

Према је реч о сликарству, полазни труд је ипак усмерен ка томе да се одреди онтологија уметности, те да се утврде карактеристике естетског бића које би важиле за стваралачки феномен уопште. Одређење узрока, природе и логике људског стварања темељ је у односу на који се могу диференцирати посебне особине конкретних уметности. Креативни чин потиче од аналогije с природом, о чему говори сам Гете у „Уводу у Пропилеје“: „Највиши захтев упућен уметнику остаје увек тај да он треба да се држи природе, да је студира, репродукује и да ствара слично њеним појавама.“<sup>79</sup> Темељна би, међутим, грешка била схватити такво стварање као било какво подражавање. Гетеова мисао у овом случају је очигледно аристотеловске провенијенције, утолико што описује принципијелни, нематеријални однос, и то не између крајњих чинова него управо између процеса, поступака, покретачких начела која доводе до потоњих обликовања. Поред тога, а уз уважавање околности да Гете чврсто не везује своју мисао ни за једну систематски одређену филозофску концепцију, ипак постаје сасвим јасно да је Гетеова синтетичка и универзална мисао проткана Лајбницовом филозофијом, односно темељном поставком овог филозофа да свака монада, и то тек у вези са свим другим монадама – твори свеупотпуњавајућу хармонију. Такође су Гетеова филозофска полазишта у вези са Спинозином претпоставком о стваралачком начелу које уједињава природну са духовном оностраношћу у једну нераздвојиву целину.

Гете на више места као кључну експлицира разлику између иморалне природе и човека као бића са моралном свешћу, како то чини и у *Фаусту*, посебно у сцени са Земаљским духом и у првој сцени другог дела трагедије. У химни „Божанско“ Гете образлаже иморалност природе тиме што „неосетљива // Природа је: // Сунце сија // Над добрим и злим // И злочинцу // Сјаје као и најбољем // Месец и звезде [...]. /// Само човек // Може немогуће: // Он разликује // Бира и суди; [...] Само он сме // Доброг да награди / Рђавог да казни“<sup>80</sup>. Као пример Гетеовог теоријског дискурса узећемо значајне исказе из „Рецензија за *Франкфуртске научне вести*“: Природа „много више, Богу хвала, челичи своју праву децу против болова и зала, [...] лепо и ружно, добро и зло, све с једнаким правом постоји једно до другог.

<sup>79</sup> J. W. von Goethe, *Einleitung in die Propyläen*, Berliner Ausgabe, herausgegeben von Siegfried Seidel, Band 19, Berlin, Aufbau, 1960, S. 178.

<sup>80</sup> *Das Göttliche, Gedichte*, I, Bd. 1, herausgegeben von Siegfried Seidel, Aufbau, Berlin 1960 S. 331.

А уметност је управо супротност: она потиче од труда индивидуе да се очува пред уништавајућом снагом целине.<sup>81</sup> Синтетичка надградња дуалистичке слике света значи то да човек и природа нису пуне супротности. Никако није реч о непомирљивој моралној супротстављености, због тога што је целокупна етичка проблематика – и добро и зло – везана само за човека, док, будући према њој равнодушна, природа функционише по потпуно другачијим начелима и законима. Према томе, обе сфере – и природа, и човек – морају се испитати у целини властитих принципа, па тек онда и у односу једне према другој. О проблемима њихових особених стваралачких разлика Гете говори у „Уводу“ за свој часопис *Пропилеји*, посвећен питањима ликовне уметности: „Кад уметник узме било какав предмет из природе, овај више не припада природи, те се може рећи да га уметник у том тренутку ствара тако што из њега захвата оно значајно, карактеристично, интересно, или му, још важније, тек он додељује вишу вредност.“<sup>82</sup> Фундаментална дистинкција између природе и човека је у придавању изузетног достојанства људском уму, његовој свести и активној стваралачкој моћи. Умна креативност долази након оне изворне у природи и остварује се на основу већ природно створеног. Но, тек човек додељује природном предмету виши смисао, тако што продире до оног у њему битног. Тиме се поново потврђује вредносна чињеница да хронолошки след у стварању, по којем је човек последњи стваралац, будући да ствара само с обзиром на оно што је већ формирано – не одговара аксиолошком реду унутар којег је хуманост, захваљујући само својим моћима, уздигнута у односу на стваралачку природу. Схваћена као најподстицајнији стваралачки извор, природа у хуманом стваралачком процесу мења своје биће: тако што је поново обликује, човек је уједно и хуманизује. То значи да се и веза уметника и природе нипошто не темељи на уметничком преузимању, на пуком коришћењу онога што већ постоји у природи, при којем би могли да се исцрпе само постојећи статички односи између већ природно створених предметности. Како је, уместо тога, целокупан низ стваралачких корелација заснован на бићу самих стваралачких процеса, а не на односима између резултата тих процеса, онда је и конкретан однос човека према природним појавама – помоћу којег се и досеже до значајног и вредног у природи – схватљив тек у дијалектичким координатама, наиме у целини тока који претходи коначном и створеном и који је сâм носилац стваралачког начела.

<sup>81</sup> „Rezensionen für die *Frankfurter gelehrten Anzeigen*“, in: *Schriften zur Literatur*, S. 157–158.

<sup>82</sup> *Einleitung in die Propyläen*, S. 183.

Реч је, на првом месту, о бићу природних појава, а не (само) о њима самима, односно не о њиховим коначним манифестацијама. Тежиште је спинозистичко, усмерено је ка тумачењу стваралачког процеса, а не ка пукој спољашњој појавности. Гетеовска делатна и стваралачка природа, *natura naturans*, прожета је специфично његовим мисаоним контекстом који подразумева најпре дистанцу од феномена по себи (а то би била створена природа, *natura naturata*), потом продор до односа између појава, те најзад схватање појава из перспективе њихових корелација, што значи да пажња постаје херменеутичка. Посреди је проблем тумачења. У вези са природом пак ситуацију компликује стваралачки проблем, будући да се и само стварање – природно, као год и људско – спознаје у последњем створеном, дакле у уметничком делу. Конкретна анализа естетског предмета, мотива, тема, начина представљања – а тиме се Гете и Мајер баве – начин је да се опише целокупност смисла уметничког бића. Другим речима, уколико је целовито и естетски јединствено, уметничко дело није само сведочанство о свом постанку или о свом односу према физичком свету него оно, и то својом целином, јесте слика како хуманог преображаја природе, тако и духовног процеса уопште. С обзиром на то да и теме и предмети одређују основни однос уметника према чулном свету, аутори разликују видове ликовности према представљачким начинима, међу којима су алегоријски и симболички – највиши, најдуховнији и без икакве миметичке везе с природом, што, наравно, не значи да се тиме сама релација уметничког дела према овој укида.

Алегоријски и симболички прикази највишег су степена духовности и, сходно томе, значајано су уздигнути у односу на оне који су „узети из стварне природе и не изискују висок ангажман“.<sup>83</sup> Већ и овако јасно вредновање сугерише да је натурализам схваћен као вулгаран однос према природи, али и да се сâм заснива на вулгарном схватању природе, те да се, насупрот томе, алегоријска, као и симболичка духовност, остварује уздизањем над овим двојаким планом. Како је овог пута реч о конкретној анализи конкретне уметности, тако је и дискурс посвећен симболу и алегорији доминантно одређен тим контекстом, услед чега се о њима проговара знатно другачије у односу на до сада размотрене Гетеове исказе.

Будући да се сада о тим категоријама говори као о видовима приказивања, алегорија и симбол дефинишу се превасходно тематски, на пример кроз разлику

---

<sup>83</sup> Goethe und Meyer: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: *Propyläen, Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe*, 1. Bd, Tübingen 1798, S. 45.

према историјским или природним приказима. И томе захваљујући, ови појмови, а за разлику од других Гетеових исказа, уопште се не јукстапонирају, унеколико чак и изостаје прецизна дистинкција између њих, а генерално се и удружују као духовно најзахтевнији начини приказивања. Тако је сегмент посвећен алегорији насловљен као: „Измишљени (поетски у ужем смислу) митски и алегоријски прикази“, што значи да је већ констатована алегоријска духовност сада јасно повезана с њеном естетичношћу, те да се она и симбол издвајају и као високе уметничке категорије. Уочљива непрецизност у њиховом смисаоном раздвајању последица је, између осталог, и тежње да се ови појмови установе као одреднице сасвим духовне уметности: „Поетске слике у ужем смислу, које приказују измишљене предмете, митске и алегоријске слике, чини се да у ликовној уметности стоје на још вишем месту од слике карактера, због тога што су оне најчешће сложене од симболичких, значајних фигура“.<sup>84</sup> Разматрано писмо Шилеру од 16. августа 1797. године већ говори о вези између „значајног“ и симболичког, која се и овде истиче, уз ту, међутим, важну разлику да је симбол сада укључен у алегоријски систем представа. Значајност, наиме, оба појма потиче од њиховог тематизовања божанског, а, како је реч о сликарству, онда и од њиховог експлицитно чулног обликовања божанског. Алегорија и симбол приказују очулотвореност метафизичких својстава, а разлика се тиче како саме конкретне грађе, тако, с тим у вези, и херменеутичке радње која се изискује од посматрача.

Гете и Мајер кажу: „Чистим алегоријским предметима назвали бисмо пак оне који, под спољашњошћу поетске, историјске или симболичке слике, скривају важну, дубоку истину, коју разум окрива тек онда када задовољено чуло нема више шта да очекује. Отуд, већ као такве, алегорије у извесној мери прекорачују границе уметности, и допустиве су само у случају да су исправне и подесне“.<sup>85</sup> Стога би ваљало да се уметници „чувају сакривања алегорија. Оне морају да буду јасне, схватљиве и богате садржајем, и не смеју да допусте погрешно тумачење или двозначност“.<sup>86</sup>

Алегорија је, према томе, симболичка по свом основном предмету, штавише она и јесте уметничка по томе што је утемељена у (симболичкој) слици, те кроз слику изражава „значајно“, али је уједно и на самој граници уметности или је чак и

---

<sup>84</sup> Ibid., S. 38.

<sup>85</sup> Ibid., S. 39.

<sup>86</sup> Ibid.

прекорачује с обзиром на начин на који нуди посматрачу сâм симболички предмет. Премда заснована на слици симболичкој у бити, алегорија је шира од симбола, те, тиме што га укључује у властити формално-смисаони поредак, она га суштински преобликује и то у складу са целином свог контекста. Алегоријска специфичност извире управо из њеног контекста, чија је доминанта отежана семантика. То значи да се сâм алегоријски приказ не завршава у слици, не исцрпљује се у њој, већ захтева, и то је за њу одређујуће, активно познавање хуманистичког наслеђа. Осцилирање на граници уметности, као и отежана семантичка равнотичу се типа односа између наслеђа и конкретне слике: алегорија очито – и у томе је Гете потпуно доследан својим другим исказима о њој – не успоставља довољно природан и прозиран однос какав би могао да се спозна на основу саме слике, а кад би то било могуће, онда би и алегорија била искључиво естетски феномен. „Могуће је, наиме“, наглашава се у спису, „да се у држању и дејству фигура крије нешто значајно, што допушта да се открије још више него што је стварно приказано; посматрача тада уметник и његово дело одводе преко граница уметности“.<sup>87</sup> Чиста уметност, а то се односи и на симболику, постиже целокупан естетски, па тако и смисаони ефекат кроз сâм приказ, кроз чулни израз смисла, и то на тај начин што је њена духовност, односно њена натчулна смисаоност идентична њој самој, то јест њеној чулној фигури. Под прекорачењем граница уметности, по свему судећи, мисли се на онај тип односа између слике и значења у којем они нису једнако вредни и једнако узајамно условљени, те је дискрепанција, настала услед одсуства естетски синтетичке хармоније међу њима, јасан знак премештања интенције с фигуре на њен смисао. Алегорија, дакле, раздваја слику и значење.

Потешкоћа свакако лежи у томе што Гете и Мајер много више подразумевају него што објашњавају, услед чега је за нас нужно да прецизно објашњење разлике између алегорије и симбола, онаквих какви су понуђени у овом тексту, делом успоставимо кроз плаузибилне претпоставке, а делом кроз друге Гетеове исказе. Таква потреба је најочљивија у констатацијама иза којих не долази ни до каквог даљег образложења, премда би оно унеколико било потребно, рецимо: „Позната група о Амору и Психи истовремено је и алегорија и симбол“.<sup>88</sup> Под алегоријом се пре свега може подразумевати малопре установљени несклад између чулног приказа и крајњег значења. Тада је, и из тога проблем и произлази, то значење и хронолошки

---

<sup>87</sup> Ibid., S. 46.

<sup>88</sup> Ibid., S. 41–42.



„крајње“ – оно се не формира напореда са сликом, него након што је она већ спозната. Тиме би у крајњој линији била омогућена „превласт“ идеје над изразом. Искључиво с тим у вези, било би могуће симбол схватити као јединство форме и идеје. То би пак, најзад, значило задржавање естетског тежишта на слици самој. Даља анализа односа између слике и смисла показује да се у алегорији и симболу свака од ове две равни појединачно третира другачије. Слика је у првом случају само покретач и естетски медиј, ступањ на путу ка смислу као коначном циљу. Смисао је тада шири од слике, због чега је нужно призвати у помоћ хуманистичку традицију. Она је, наравно, подразумевајућа и кад је реч о симболу, али ту се, за разлику од алегорије, наслеђе спознаје у самом симболичком облику, што значи да не постоји потреба да се облик напусти како би се уопште схватило оно што је насликано.<sup>89</sup> Симболичност Амора и Психе би потицала од високог степена њихових индивидуализованости, а њихова алегоричност од предвиђене духовности која није у целости уткана у њима самима. Симболичка хармонија, односно јединство свих њених равни спознатљиво је пре свега као естетска, заправо органска целовитост. То затим значи да је сама слика самодовољно извориште духовног обиља, те да је она, али не само као чулност него баш као нераскидива синтеза чулности и духовности – апсолутни естетски циљ. При томе, симболички идентитет између чулног и натчулног није ни у каквој контрадикцији с подразумеваном чињеницом да је метафизички смисао шири од слике, будући да је само духовно ширење укорено у слици, да је њоме омогућено, те да је слика као коначни облик једина могућност да се прикаже бесмртност као крајњи смисао симболичке фигуре. Алегоријска проблематичност није у томе што је духовност шира од слике, него што је ова надређена слици. Јединства између њих нема јер изостаје за уметност одлучујућа природна веза између њих – она која је успостављива једино симболом.

Симболички прикази, обрађени и у посебном сегменту Гетеове и Мајерове студије, нешто су прецизније размотрени и с теоријске, и са стране конкретних ликовних реализација. „У симболичким фигурама божанстава или њихових особина“, тврде коаутори, „ликовна уметност обрађује своје највише предмете, налаже самим идејама и појмовима да нам се чулно испоље, приморава их да ступе

---

<sup>89</sup> Једноставније речено: у оба случаја је неопходна барем елементарна, а у идеалном случају и целовита повесна свест о митској причи о Амору и Психи, с тим што сама алегоријска слика нема снагу да успостави склад између свог приказа и посматрачевог знања, док симболичка управо у томе успева.

у простор, да приме облик и да постану очевидне“.<sup>90</sup> Кроз слику као посредника алегорија успоставља однос између онога што је предочено и њиме интендиране смисаоности, при чему та релација још увек пати од извесне неспретности, због тога што прави склад још увек није досегнут, те је сâм однос артифицијелан и у извесној мери деструктиван за слику као средиште естетског чина. Насупрот томе, симбол веома јасно повезује коначност слике са бесконачношћу значења. Ова симболичка корелација представља право и целовито јединство, зато што у њој више нема никакве напетости између различитих равни. Њихово измирење, усклађивање и уједињење условљено је тиме што је предмет приказивања постао прозиран: реч је експлицитно о божанствима. Евентуална алегоријска немушност уметничког предмета односи се на то што – премда уткан у естетски приказ – циљ није уопште предмет сâм, него идеја ка којој он у мањој или већој мери упућује. Симбол, с друге стране, не нуди никакву идеју која прекорачује предмет, већ самим предметом заокружује идеју.<sup>91</sup>

Чулни приказ божанстава могућ је само на симболички начин, а осликавање, односно симболизација богова чин је највише хуманизације. Савршенство конкретног божанског приказа потиче од индивидуализације богова у којој се, међутим, не губи, не детронизује и не унижава њихово божанско биће. Ограничена форма чулног израза својом целином означава божанску трансцендентност управо нама, нашој људској перспективи сагледавања ствари као оној у којој се пресецају и сједињавају материјалне и трансматеријалне сфере. Највиши хумани покретач није сама мисао о бесмртности, бесконачности, безграничности него изражавање, осликавање те мисли, што се пак може спровести само кроз поступке који су

---

<sup>90</sup> *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 49.

<sup>91</sup> Ток расправе нас је усмерио ка очитој аналогiji са Хегеловом естетиком, премда на тој вези нећемо инсистирати, јер она, у најбољем случају, може да буде само типолошког карактера. Мислимо на то да Гетеово схватање алегорије донекле одговара хегеловски схваћеном симболу, управо по томе што је у оба случаја реч о сложеном нескладу. Наиме, није посреди само онтолошко размимоилажење облика и идеје, односно израза и значења, него и проузрокованост тог несустичања тиме што ниједна од две равни понаособ није довољно диференцирана. Релација између мисли и израза још увек није довољно мотивисана, дакле није органска, а разлози за то и у случају Гетеове алегорије, и у случају Хегеловог симбола – налазе се у томе што ни израз (форма) ни мисао (значење) нису по себи јасно или употпуњено артикулисани да би могли да створе уметничку хармонију. Њихово пак, јединство важи за Гетеов симбол и за Хегелову класику. Но, нити се Гете прецизно изјашњава о свим овим карактеристикама, нити су оне груписане на јединственом месту, нити је његова намера да успостави било какав естетички систем. Уосталом, Гетеов отпор према строгој филозофичности значи и то да, насупрот Хегелу, он обично полази од емпирије и нема за циљ да изведе аксиом који би егзистирао независно од конкретног полазишта. Најзад, Хегелом ћемо се посебно бавити, па ћемо том приликом анализирати како његове исказе о симболу и алегорији, тако и евентуалну њихову везу с другим концепцијама).

иманентни људском бићу и његовим стваралачким моћима: оформљење и очулотворење.

Симбол није било какав знак божанског. Од извесне користи је Гадамерово разликовање знака од симбола, при којем се онај први дефинише као нешто што указује на штогод другачије од себе, док овај други заступа управо оно што није ту.<sup>92</sup> Аллегија је слична општем знаку, по томе што њима није циљ слика као означитељ. Овај је у њиховим случајевима потпуно естетски ирелевантан, а значајан је као логички посредник, као водич ка крајњем и једином – сазнајном циљу. Знак је помагало чија је конкретизација у основи неуметничка, будући да не постиже јединство са оним што духовно означава, те му и не припада у мери потпуног посвајања. С друге стране, сједињење чулног означитеља и идејне означености преображава знак у симбол као естетску појаву. Премда се ослањамо на Гадамерово одређење знака, схватање симбола као заступништва сматрамо проблематичним. Заступање разлабављује подразумевани идентитет између чулног и натчулног, те би таква одредница могла да буде одржива само ако би се „под оним што није ту“ а које је симболички заступљено – заправо мислило на чисту, целовиту и потпуну божанску трансцендентност, њену изворну и пунозначну натчулност и надискусственост каква је сама по себи и за себе у својој целини на хумани начин неприказива. Симбол, међутим, није средство и нема за циљ супституцију чисте метафизичке сфере, већ као самосвојна естетска сврсисходност он јесте хумани израз оностраности.

Чини нам се да интенција Гетеових исказа не иде ка томе да се симбол схвати с обзиром на свој однос према потпуној трансценденцији (премда та веза свакако остаје незаобилазна), већ да се, пре свега, опише и разуме као унутрашња целовитост. Нагласак, наиме, није на евентуалној делимичности симбола у смислу његове немоћи да искаже оно по себи неисказиво, и у том случају би и пажња и право првенства били дати оностраности. Пре је, баш напротив, реч о емфази симболичке, и уједно – хумане моћи да се избори с неисказивошћу, те да јој пронађе адекватан људски израз, који би, с обзиром на људску ситуацију, значио победу естетских способности, а који истовремено – и то је од кључног значаја – не би значио и изневерење трансценденције. Што се тиче односа симболичке целине према изворној божанствености, ту се такође не ради о изналажењу нужног решења

---

<sup>92</sup> Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, prevod Slobodan Novakov, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978, str. 184.

да се она уопште представи, већ о хумано оптимистичком схватању уметности као моћи помоћу које се јаз сфера премошћава, те се оностраност и ононостраност сједињавају.

Говорећи о циклусима великих симболичких приказа (као што су, рецимо, они олимпских божанства), Гете наглашава у њима приказана преплитања која за циљ имају досезање „потпуне целовитости“.<sup>93</sup> Ова потпуност је вишеструка и односи се како на естетски, тако и на крајњи смисаони план. Заправо, они се узајамно условљавају, будући да је чисто формална потпуна уоквиреност могућа само уколико ствара утисак себи одговарајуће садржинске обухватности и целовитости, те да идеја о боговима одиста одговара њиховој конкретној ликовној представи. Главни критеријум естетско-идејног јединства строго је хуманистичког карактера, те подразумева највиши степен споја између чисто људског и чисто божанског. Такав пак спој није ствар уметникове самовоље, већ његове духовне визије божанског света, и односи се на естетски квалитет као приказивање духовне истине. Грчка божанства најистинитија су у том смислу што њихов индивидуалистички приказ одговара и доследан је самој њиховој идеји. Сасвим је умесно приметити да Гетеова мисао у суштини веома сродна, барем по овом питању знатно познатијим, Шелинговим и Хегеловим естетичким концепцијама. У свим овим случајевима ликовна лепота античког света богова, настала из посебног склада људски особеног и личног са божански метафизичким, као крајња естетска синтеза представља боголику лепоту највише, уједињене чулне и духовне људскости. Овакво критичко становиште од великог је значаја за схватање *Фауста*, поготово другог дела ове трагедије, чија се прва три чина не могу смисаоно исцрпсти пуком опозицијом између ружноће и леопте, као ни оном између нордијске аформалности и јужне форме и хармоније. Таква супротстављања имају смисла само уколико се претходно уважи Гетеово поимање лепоте, и то као схватање које је неодвојиво од његове фасцинације визуелном уметношћу, ликовним представама. Тако Гете има у виду Мантењину слику „Цезарових тријумфа“, када у 1. чину другог дела Фаустове драме приказује тријумфалну поворку на царском двору, која ипак представља предворје лепоте<sup>94</sup>, премда је гротескна и дата у оквиру духовно унижавајућег контекста. Галатејин долазак у 3. чину опеван је с обзиром на Рафаелову ликовну представу „Галатеје“. Ове чињенице нису спољашњи куриозитети, већ су

<sup>93</sup> *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 49.

<sup>94</sup> То нарочито Корф истиче (*Geist der Goethezeit*, IV: Hochromantik, S. 657 ff, 668).

неодвојиви део сложеног естетичког поимања људско-божанске лепоте. Духовни темељ тим у свом језгру симболичким схватањима свакако је Винкелманова мисао,<sup>95</sup> чија се, уосталом, кључна одредница о „племенитој једноставности и мирној величини“ грчких богова не односи ни на шта друго доли управо на божанственост људског облика, коју Гете апострофира у спису „О предметима ликовне уметности“.

На више места и у винкелмановском духу исказано дивљење према чисто „узвишеном“ и „моћном“,<sup>96</sup> и то насупрот хришћанским представама које такође осликавају и слабост,<sup>97</sup> истовремено је естетички став који синтетизује хомерску чулност и пиндаровско-платонску реинтерпретацију божанства као узвишене и савршене надљудскости. Истичући као савршену уметничку индивидуализацију узвишених божанстава грчког пантеона, Гете за универзални естетски критеријум узима грчки начин приказивања. Универзалност тих мерила налаже да се она примењују и на естетске модусе који настоје да представе религиозност другачију од грчке, па тако и хришћанску, чија духовна динамика не одговара оној грчког паганства. И паганска и хришћанска уметност синтетизују религијску духовност и естетски приказ, те врхуне у труду да се кроз људску форму чулно доживи божанска апсолутност. Но сами односи између људског и божанског разликују се у ова два уметничка модела. Утолико Гете оцењује новозаветне приказе и са њима страног духовног становишта. Ипак, он понајвише коментарише ренесансну (на пример Рафаелову), барокну и себи савремену уметничку праксу која на сличан начин настоји да слика различите религијске светове, односно да кроз превасходно чулну лепоту изрази и грчку паганску и хришћанску духовност. Гетеови судови су доследни његовим хеленским мерилима, која превасходно захтевају чулни приказ хармоније између људског и божанског. Мада ови критеријуми нису у потпуности применљиви на другачије религијске представе и њихове уметничке реализације, њихов главни принцип је симболички поступак чулно-натчулног сједињавања. Држећи се њих, Гете је кадар да увиди значај симбола у уметничком приказивању хришћанских представа, те да посебно издвоји приказе Богородице и да их унеколико и претпостави грчким.

---

<sup>95</sup> Анализирајући Гетеов спис „Винкелман и његов век“, Фијетор наглашава огроман Винкелманов утицај на Гетеа, и то посебно на његово схватање лепоте. Фијетор управо истиче симболички карактер кључног Винкелмановог идејног доприноса: лепота људског лика је потпуна, будући да је лепог лика симбол трансцендентне целовитости (K. Viëtor, *Goethe*, S. 168).

<sup>96</sup> *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 50.

<sup>97</sup> *Ibid.*

У Гетеовој уметничкој пракси хришћанско наслеђе је третирано као митологија, што потврђује његов исказ да насупрот призорима Христа, у којима се спајају доброта и слабост, „ниједан од нама познатих митова ликовне уметности као предмет не пружа толико предности колико Мадона“<sup>98</sup>. При том држимо на памети склад између идеологије и уметничког поступка код Гетеа, на пример, у последњим сценама његовог *Фауста*. То усклађивање укључује хришћанску традицију у митолошки поредак, што нипошто не треба да се схвати као урушавање хришћанске сакралности, већ као њено придруживање свету највише лепоте и хуманости. А како је пак суштина те хумане лепоте сама божанственост, онда је поготово јасно да је Гетеова интенција према хришћанству усмерена ка томе да истакне симболичку тежину оног естетски најплоднијег у тој духовној сфери. Када је реч о приказу Богородице, „небо се готово преплиће са земљом у постепеном успењу њеног карактера кроз различите ступњеве од људског ка божанском“;<sup>99</sup> она је, прецизира се, „симбол материнске љубави, најдушевнијег, најчистијег и најнежнијег нагона у човеку“.<sup>100</sup>

Богородица је симбол у онтолошком смислу као биће које у једном тренутку своје егзистенције постаје људско и метафизичко јединство или, специфичније, које у том моменту значи очовечену вечност. Метафизички квалитет њеног лика није само начелан и не односи се само на њен матерински однос према Богу кога рађа него и на оно људски најлепше, најчистије, најизврсније и највише што се у њеном лику синтетизује и што излази у сусрет божанском отелотворењу. У том погледу није у фокусу универзалност људског богорођења, већ изванредност, изузетност, посебност и непоновљивост фигуре која оличава вечне вредности. Сва снага њеног лика произлази из сложености њене људске природе која завређује обожење. Права пак симболичност Богородичиног лика, онаква каквом је Гете схвата, огледа се у томе што њено симболичко, обожено биће условљава симболичност њеног приказа као непрестаног кретања, динамичности, прогресивности од људског ка божанском. Тек њена боголика људска индивидуалност, њена обожена хуманост омогућава, а заправо и захтева динамичност приказа, наиме – слику процеса, прогресивног односа који се нужно врши у самом њеном бићу. Упосебљавајућа сложеност Богородичина састоји се из обрта у којем људскост на коју се излило божанство

---

<sup>98</sup> Ibid., S. 51.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid.

постаје извором божанства самог. Њена средишња позиција значи то да се у целокупном космичком кругу какав се обавија око ње понавља сакрални макрокосмички тоталитет који је микрокосмички привремено оваплоћен у њој, али тако да је вечно сакрализује. Реч је о истоветној, вечно-покретној игри огледања између божанског изворишта и еманација божанства које се фигуришу кроз обожену хуманост.

Специфичност њене симболичности управо је мајчинство, тачније мајчинска љубав као највише достигнуће људског бића, као људска боголикост. Пуноћа те љубави, њена тотализујућа посебност не дозвољава да се помисли да је посреди евентуално сужавање и свођење симбола на појам, или чак на изједначавање симбола с алегоријом. Као систем значења конкретно израженог симбола обликује се Богородичина љубав, која изискује истовремено разумевање целог комплексног низа: потпуности њеног бића, потпуности Христове смртне бесмртности, пуноће њиховог међусобног односа. То, на првом месту, значи да се у таквој љубави синтетизују садржај и форма, те, сходно томе, естетски и идејни принципи. Њена љубав не постоји као апстрактна претпоставка него као утврђени садржај: његова јасноћа везана је за његову фиксираност, а овај за уметнички – језички или ликовни израз. Изразом конкретизована, Богородичина љубав исходи у апсолутности, трансцендира сваку материјалност и излива се на космичку целину света, а не престајући, при томе, да буде у темељу људска. Будући обележен Христовом хипостазираном божанственошћу, тоталитет света ка коме се еманира Богородичина људско-божанствена љубав и сâм припада симболичком поретку и, штавише, тек се оваквим прогресивним уланчавањем земаљско-небеских синтеза целина таквог поретка уопште и заснива.

Људско-божански смисао љубави консеквентан је у сложености њеног уобличења које је конкретизовано у чулној слици људског лика из којег сјаји вечност, а без којег такве хумане вечности не би ни било, будући да је она експлицитно условљена слободним људским одзивом на божанску безвременост. Симбол се, најзад, ствара тек у узајамности таквог смисла и такве форме љубави, у чему се, међутим, ствар не исцрпљује, због тога што естетску пуноћу даје тек конкретизација Богородичине људскости, а она сама представља максималну екстензију динамичког приказа. У том приказу лежи врхунски парадокс: што је снажнија емфаза људскости, толико је метафизичка идеја те људскости свеобухватнија. Како би се постигао што ефектнији израз људскости, а онда, преко

ње, и метафизичка свеобухватност, потребна је слика целине те људскости. Екстензивност приказа овде се, наиме, у пуном смислу те речи односи на живу слику, односно, конкретно, на заступљеност читавог дијапазона специфично људских карактеристика. Неисцрпљивост Богородичиног чулног приказивања, услед чега Гете и Мајер и кажу да „сваки сликар има своју сопствену форму за Мадону“, <sup>101</sup> врло је очигледна у контексту целине *Фауста*, унутар које се образује и посебна целина Богородичиног лика, у синтези представљеног као *Mater gloriosa*. Тоталност њеног лика обликује се као ланац појединачних представа, међу којима се налази и *Mater dolorosa*, у чему се пак смисаона пуноћа нипошто не завршава. Као што је, с обзиром на увиде изнете у тексту „О предметима ликовне уметности“, Богородичин лик конкретизација симбола као таквог, тако је и Богородичина фигура у *Фаусту* симболичка конкретизација „вечно-женског“, што значи да се сложена конкретност самог њеног лика заокружује тек кроз симболичку синтетизацију свих женских ликова који учествују у образовању женског принципа: њен крајњи лик конституисан је не само на основу њена малопре поменута два приказа него и кроз дејства других релевантних женских актера.

Фигуре Бога Оца и Христа, како Гете и Мајер тврде, „понашају се по својем лику и његовим цртама најчешће на исти начин, постојано“, <sup>102</sup> те се у статичности њихових ликовних приказа не остварује естетски и симболички кључна – непоновљива динамичност људског обожења, какво је оличено у Богородичиној фигури. Додуше, наглашава се да недовољна симболичка израженост Бога Оца и Христа није узрокована њиховим својствима, колико тиме да њихов симболички потенцијал модерна уметност још увек није актуализовала. <sup>103</sup> Остаје нам још да разјаснимо симболички однос између формалне јасноће и идејног бескраја који се остварује у Богородичиној фигури, и то с обзиром на темељни однос између уметности и природе. Разликовање уметничких приказа, од којих неки потичу из „стварне природе“, ствар је само прегледног рашчлањавања унутар основног системског односа између две сфере, те чињенице да је миметички натурализам прве релације тек једна од могућности у оквиру креативних релација. Док се екстремна миметичност задржава на спољашњим природним манифестацијама, алегорија и симбол амиметички продиру до бића природе, што у контексту њихових

---

<sup>101</sup> Ibid., S. 53.

<sup>102</sup> Ibid., S. 53.

<sup>103</sup> Ibid., S. 52.



естетских целина значи успостављање односа с двострукошћу природе. Најпре с њеном појавношћу, но не материјалном (као што чине натуралисти) него с њеном формом. Како коначна форма, надаље, омогућава спознање натчулног, неопазивог смисла који је исказан њеним стваралачким и прогресивним квалитетом, онда такво – тумачење целине стваралачке природе као динамичког поретка постаје идејним темељом људског стваралачког чина. Природна и духовна сфера обједињене су двојаким деловањем: обликовањем,<sup>104</sup> али и ходом од облика ка њему иманентном смислу. А будући да се највиша лепота не налази у пукој појавности, већ управо у синтези ових операција (услед чега вулгарна миметичност не досеже до праве лепоте), онда је и јасно зашто се каже да нас алегоричко-симболички начини, будући немиметички – „радују као илустрације [Abbildungen] најлепше природе“.<sup>105</sup> У вези с овом проблематиком, врло је значајна тврдња из Максиме бр. 1002: „поезија наговештава тајне природе и настоји да их открије кроз слику“<sup>106</sup>. Према томе, и природни и уметнички однос између чулности и натчулности најзад се испоставља као однос између слике и тајне. Објашњавајући важност Морицовог утицаја (посебно његовог списа *О ликовном подражавању лепог*) на Гетеов „симболички поглед на свет“, К. Вијетор је имао на памети пре свега Морицов увид у смисао људске упућености на природу. Вијетор такође наглашава да је кључна и обједињавајућа категорија Морицових размишљања „светска форма“ о којој имамо идеалну представу, али у коју немамо чулни увид.<sup>107</sup> Слика као форма подразумева спознање читавог тока „илустровања“, који се сâм односи на „најлепшу природу“, што значи на целину њених стваралачких процеса, а ова, у крајњој инстанци, јесте свест о нераскидивој узајамности између коначне чулне јасноће и њене идејне неисцрпљивости. Јасноћа, природна, као год и уметничка, потиче од уважавања коначног израза не као суме него као целине утемељене у специфичној организацији, с обзиром на коју се чулна коначност једино и може схватати као права форма. Јасноћа се, наглашавамо, тиче разумевања чулне манифестације као крајњег сегмента у целокупном стваралачком ланцу и, као супротност самовољи, субјективности и произвољности, она произлази из себи својственог тоталитета. Крајњи пак смисао тог тоталитета, односно целине стваралачког ланца означен је

---

<sup>104</sup> То истиче посебно Вијетор (К. Viëtor, *Goethe*, S. 415).

<sup>105</sup> *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, S. 43.

<sup>106</sup> *Maximen und Reflexionen*, S. 210.

<sup>107</sup> К. Viëtor, *Goethe*, S. 548.

као бескрај, као „тајна“, што није ни у каквој супротности с јасноћом чулног израза. Чулна прозирност је, штавише, услов да се „додирне“ њена натчулна тајновитост.

Симболичка бескрајност нема никакве везе с интерпретативном полисемијом и не значи немогућност или неизвесност значења, баш напротив.<sup>108</sup> Како је утемељена искључиво у целовитом поретку унутрашњих дијалектичких веза који се сâм објављује као транспарентна чулна форма, симболичка смисаоност значи своју бескрајност. Једноставније речено, тежња није на томе да се „погоди“ овај или онај смисао бесконачног обиља, јер бескрај уопште не упућује ка нечему другом, већ је пажња на томе да се бескрај схвати као једини, крајњи и целовити смисао симболичког израза. Форма, дакле, значи бескрај, а с обзиром на специфичност ове категорије, она га „означава“ управо кроз наговештај, кроз прогресивну ступњевитост – симболички. Због потребе за аналитичком прегледношћу, бескрај изједначавамо с тајном, обиљем, неизразивошћу, што је могуће будући да сви ови – лексички неједнаки – појмови код самог Гетеа увек подразумевају метафизичку целину какву по себи људски дух не може да спозна до краја, али каква јесте онтолошки „узначена“ у свом коначном, чулном облику. Премда у основи усмерен ка земљи, односно ка „окружујућој природи“, гетеовски или, што је у овом случају исто – фаустовски нагон, одређен тежњом да се продре до тајне околних манифестација, нужно завршава у метафизичкој сфери,<sup>109</sup> а она је симболичка због тога што није схваћена трансцендентно него као врхунац чулног света. Коначно, лик Богородице је – да се вратимо средишту списа о симболичкој ликовности – егземплярно конкретизована потврда органске стопљености јасног, животно потпуног израза са метафизичким, неизразивим, необухватљивим смислом. То стапање је индивидуализовано у самом њеном лику. Из њега као идеал сјаји љубав која превазилази пуку људскост. Органска заснованост симболичког тоталитета везана је за Богородичину динамичку – чулну божанственост, онакву каква се може идентификовати у симболичкој лепоти природне „тајне“.

---

<sup>108</sup> Наш начелни отклон (који на више места долази до изражаја) од двадесетовековних семиотичких свођења симбола на знакове, а која за последице имају како редуковање целине смисла симболичког текста, тако и интерпретативни релативизам, у сазвучју је с Ековом оштром и, при том, духовитом критиком семиотичког бркања знака и симбола. Еко, међутим, и то током говора о романтичном симболу, сâм чини, како нам изгледа, кардиналну грешку бркајући бескрај као објективно значење симбола и бескрајност као ствар субјективних интерпретативних могућности (које, тобоже, јемчи симболички текст, барем у романтичном доживљају). О томе у: Умберто Еко, *Симбол*, превод Перо Мужичевић, Народна књига / Алфа, Београд, 1995, посебно стр. 5–40. Напомињемо, узгред, да је, изворно, Еков текст писан за енциклопедију (*Enciclopedia*, Torino, 1977–1984).

<sup>109</sup> Слично томе, Фијетор тврди да Гетеова класична естетика има метафизичко изходиште (*Ibid.*, S. 169).

## 1. 2. КАНТ, ШИЛЕР, Ф. ШЛЕГЕЛ

У овом поглављу предмет разматрања је, као што је то случај био и у претходном поглављу – за немачку романтику магистрални духовни ток. Сви романтични низови значајни за нашу тему, а то се управо на примеру разумевања симбола јасно да уочити, веома су сродни и, уколико и имају понешто различита усмерења и исходе – увек настају с обзиром на кључно и свим мислиоцима које ћемо помињати заједничко језгро, а то је хуманистичко и идеалистичко разумевање човека као бића целовитих стваралачких моћи. Средишња фигура првог обрађиваног низа је Гете, а предмет овог поглавља биће Кант, Шилер и Фридрих Шлегел. Са становишта наше теме, Кант није најважнија фигура, али зато читаво његово филозофско и, посебно, етичко усмерење стабилизује и ствара темеље за Шилеров поетски идеализам, а кроз идејни однос према Шилеру своју поетику формира и, поред Гетеа, у нашој студији најчешће помињана личност – млађи Шлегел. Наредна теоријска поглавља, а она ће бити посвећена само појединцима (А. В. Шлегелу, Шелингу, Золгеру и Хегелу) а не и низовима, нису тако организована због самих искорака које ти мислиоци доносе, већ зато што ови и могу да развију системе или књижевно- и духовноповесне анализе на фону који су претходно установили с једне стране Хаман, Хердер и Гете, а с друге Кант, Шилер и Ф. Шлегел.

### 1. 2. 1. Кант

У *Критици моћи суђења*, Кант се узгредно изјашњава и о симболу, но та узгредност постаће једним од проблемских центара Шилерове естетике. Како је Кантова анализа, пре свега, логички устројена и усмерена ка разумевању форме процеса у субјектовом естетском доживљају, она онда и по нужности ствари не даје простора за самосталну смисаоност ни лепоте саме, нити уметности. Самим тим, идеја симболичности уметничке творевине ни у назнакама не постаје чињеницом треће критике. Пресудна пак Шилерова надградња Кантове естетике – а она се тиче како објашњења управо целовите смисаоности саме уметничке творевине, тако и узајамности или јединства између естетског и смисаоног у уметничком феномену – обавезује нас да размотримо Кантове исказе који ће код Шилера задобити првостепену вредност.

Кантово начелно одбијање да уважи било какав гносеолошки квалитет лепог свакако да из анализе искључује све оне појаве чија естетичност је условљена значењем и обрнуто, као што је случај са симболом. Кантова епистемолошка скепса према естетском исходи у формалном и субјективном карактеру његове критике, јер како ова није посвећена естетском предмету и његовој истинитости и духовности, али јесте заинтересована за сâм естетски квалитет, онда се и логично усмерава ка испитивању форме естетског предмета и форме људског доживљавања тог предмета. С друге стране, Кантова мисаона одговорност – као и, по нашем убеђењу, биће уметничког по себи које се не може пренебрегнути – приморавају да се изјасни и о двема начелно заобиђеним областима. Реч је и о духовној особини феномена самог, и о субјектовом доживљају условљеном управо духовном карактеристиком феномена. С обзиром на ту обавезност, *Критика естетске моћи суђења* завршава се поглављем под насловом „О лепоти као симболу моралности“.

И даље се бавећи односом субјекта према предмету, Кант расправља о односу између људске мисли и спољашње појаве, тачније о потреби саме мисли да своју потврду пронађе у опажајима. Пример је, тврди Кант, чулна потврда „емпиријских појмова“, схемат „разумског појма“, док за сферу ума, за идеје – није могуће пронаћи чулни еквивалент.<sup>110</sup> Два пак могућа типа спољашњег представљања мисли (хипотипозе), односно њеног очулотворења јесу схематско и симболичко. У првом случају „појму који се објашњава разумом одговарајући опажај дат је *a priori*“, док у другом, „појму, који само ум мисли и којем не може бити сразмеран ниједан чулни опажај, један такав се подмеће и с њим моћ суђења поступа просто аналогно ономе што у схематизовању посматра“.<sup>111</sup> Дакле, „сви опажаји, који се *a priori* подводе под појмове или су схемати или су симболи, при чему први садрже непосредне, а други посредне представе појма. Први то чине демонстративно, а други посредством аналогии“.<sup>112</sup> Симбол је, сходно наведеном, релација између умне идеје и њој инадекватне чулне појаве. Врло је упечатљиво то што Кант користи исту реч – несразмерност – коју ће и Хегел у *Естетици* употребити за објашњење суштине симбола и симболичке уметности: Кант, наиме, користи негацију глагола „anmessen“, а Хегел именицу „Unangemessenheit“. Фундаментална разлика произлази из тога што Хегел под симболом подразумева искључиво својство

---

<sup>110</sup> Immanuel Kant, *Die drei Kritiken, Kritik der Urteilskraft, Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*, § 59, S. 1146.

<sup>111</sup> Ibid., S. 1146–1147.

<sup>112</sup> Ibid., S. 1147.

феномена, и то само уметничког, а Кант начин на који људски дух успоставља однос између појаве и сопствене мисли. Кантова основна поставка делимично је усклађена с каснијим доминантним романтичним схватањима симбола, а другим делом свакако одступа од њих. Без обзира на то што нагласак није на објекту, као и на то што објективни део релације није уметничко дело, већ чулност уопште, те што се анализа уопште и не тиче поетског, већ логике свести, Кант чува кључну премису романтичне поетике симбола према којој сâм симбол представља чулну форму натчулне идеје. Како се код Канта ради о контакту између идеје и опажаја, онда ту нема ни говора о симболу као иманентно заснованом јединству мисли и приказа. Повезивање симбола с умом значи то да је исходиште симболичке мисли надискуствено, што код Канта, међутим, нема и романтично, посебно не песничко значење очулотворене метафизике, већ, томе потпуно насупротив, има смисао насилног, несразмерног, неодговарајућег спајања идеје и чулности. Чак и из самог спајања изостаје и привид усклађивања или повезивања, узјамности и двосмерне активности, те Кант инсистира на подвођењу пасивног предмета под активну мисао ума. Аналогија је име тог насилног, несразмерног симболичког подвођења.

Но, и у тако схваћеној аналогији Кант увиђа извесну поетичност: сама аналогија јесте неки вид фигуралности као покушаја да се надискуствена сфера умног порекла доведе у везу с ванумском појавношћу, а симболичка умна делатност јесте „снага уобразиље“.<sup>113</sup> Премда са становишта „чисте критике“ проблематичан због тога што не може да донесе сигурне метафизичке судове, ум се исказује као стваралачка делатност, као хумана иницијатива усмерена ка томе да се обиље искуствено непроверљиве мисли повеже с чулношћу, што у крајњој инстанци значи тежњу ума за чулним уобличењем идеја. Кантовско обезвређивање несразмерности тог обликовања или „очулотворења“<sup>114</sup> као противтежу ипак има умну склоност ка успостављању аналогија. Саму аналогију Кант објашњава формално: као операцију која подражава схематску логику, која, дакле, чува форму схематизма, а из које пак изостаје извесност схематске везе. У оба случаја активна, снага уобразиље интуицијом ствара везу, чији се опсенарски карактер у симболичкој операцији надокнађује „двоструким послом“: она, „најпре, примењује појам на предмет чулног опажаја, а онда примењује и просто правило рефлексije о оном опажају на потпуно

---

<sup>113</sup> Ibid., S. 1147.

<sup>114</sup> Ibid., S. 1146.

други предмет, према којем је први предмет само симбол“.<sup>115</sup> Чулност је симбол њој несразмерне идеје.

Након неколико врло чудних примера, чију адекватност нећемо разматрати (ручни млин као симбол деспотске монархије), Кант застаје на симболичком језику, наиме на изразима чија чулност само по аналогiji, то јест симболички приказује мисао (на пример „темељ“).<sup>116</sup> И по овом питању је Кантова анализа – барем у односу на романтику – амбивалентна. Истицање симболичке природе језика, односно симболичког израза као начина да се мисао (додуше, на неодговарајући начин) оваплоти – завршава у исто тако неодговарајућим примерима због тога што под идејом Кант не подразумева само апсолут него потенцијално било какву с искуством нехармонизовану мисао. Надљудски идејни врхунац хумане активности тек је, према томе, једна од симболичких могућности. По питању самог садржаја, Кант не схвата симболичку мисао као метафизичку у начелном смислу, него као духовну сферу која се може конкретизовати на различите начине. Романтична мисао у принципу симбол схвата тотализујуће – као израз бескраја (то важи као оквир чак и када дође до упосебљавања симбола на „еминентне случајеве“, на пример код Гетеа), те онда и симболички израз као хијератски израз о надизрецивом. Кантова пак мисао дивинацију, односно симболички запис о надисказивости схвата само као једну од могућности симболичке актуализације. Корф, рецимо, читавау Кантову гносеологију назива симболичком,<sup>117</sup> и то из два разлога: нагласак није на предмету, већ на самој људској спознаји, а сама спознаја је знаковна и није апсолутна. Ипак, док Кантов агностицизам значи одустајање, па макар и оптимистично, од апсолутности у име оног што се може спознати, песничка и, превасходно, романтична симболичност представља управо начин да се спозна сама и по себи непознатљива апсолутност. Утолико је свеколико исходиште поетске симболичности, а насупрот Канту, спасоносно и по хуманост – кроз њу се разоткрива апсолутни предмет спознаје, али и по сâм предмет, који онда, по природи своје битности, не спада у било какву надразумску сферу, већ у сферу божанствености. Сходно томе, симболичност Кантове гносеологије не може бити једнака песничкој: обе почивају на ступњевитом процесу повезивања чулног и умног, али је карактер тог повезивања код филозофа логички и аналитички (стога

---

<sup>115</sup> Ibid., S. 1147.

<sup>116</sup> Ibid., S. 1148.

<sup>117</sup> H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, Zweiter Teil – Klassik, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig, 1930, S. 78.

правог сједињења и нема), а код песника употпуњавајући како за дух, тако и за опевани и кроз опевање духовнојезички исказивани космос.

Тек Кантово увођење практичног ума у анализу, односно разматрање смисла идеје не по себи, него с обзиром на човека и његову слободу, враћа симболу одређену етичку, па и гносеолошку тежину, те Кант каже да је „све наше спознање о Богу само симболичко“;<sup>118</sup> под гносеолошком вредношћу симбола не мислимо на пуко сазнање самог предмета него на квалитет поетске артикулације по себи непознатљивог предмета мисли, те онда и на практични смисао симболичког доприноса људском стваралачком освајању духовних простора ума. Наведено „само“ Кантовог агностицизма, а уз строго вођење рачуна о његовим речима, ипак значи и двоструку симболичност оностраног: она се реализује кроз саму људску представу, као и кроз језички израз. Премда Кант сâм то не изговара, његова поставка, од почетка заснована на поијетичкој снази људског ума, очигледно оставља простор за уметност као начин да човек поетски уобличи обичним језиком неизразиви предмет мисли. Симболизација, према Канту, није процес који би био омогућен објективним својством чулног предмета, нити он доприноси нашој спознаји о том предмету, али јесте процес у којем натчулна узвишеност ума тражи у просторно-временској равни извесну потврду своје мисли, а сама чулност ствара подстицаје, те и оправдава такву умну потребу. Не може сваки опажај да одговори највишем домету ума, али лепота може, зато она јесте „симбол морално-доброг“.<sup>119</sup> Спољашња лепота изазива „извесно оплемењивање и уздизање [душе] над простом пријемчљивошћу задовољства кроз чулне утиске“.<sup>120</sup> Кључна и највиша вредност практичног ума, а овде постојећа у самој природи односа између ума и лепоте, јесте слобода. Највиша чулност, то јест лепота, аналогна је у симболичком смислу највишој умности, а слобода се у том односу и експлицира као слобода ума од интереса за пуко задовољство. Инадекватност аналогнијама успостављеног односа огледа се у томе што лепота одиста не значи слободу, слобода се у њој не исцрпљује, нити је од ње зависна. Безинтересност симболичког приказивања управо потиче од интуитивног стапања спољашњег лепог и умног доброг, што значи да морална идеја

---

<sup>118</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit, S. 1148.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid., S. 1149.

не руководи допадањем, не претходи јој, те целокупну иницијативу симболичког процеса омогућава „слобода моћи уобразиље“.<sup>121</sup>

### 1. 2. 2. Шилер: симбол као јединство слободе и лепоте у форми

Кантова логичка анализа по потоњу, посебно по **Шилерову** естетику значајна је због идеје да је природа односа између лепог и моралног симболичка, те да симбол путем језика изражава апсолутну надмоћ највише људске мисли, а то је идеја моралне слободе, којој ниједна чулност не одговара, али која баш у чулности проналази своје спољашње „оправдање“. Највиша, међутим, кантовска мисао јесте та да веза између естетског и етичког чува аутономију ума, те достојанствену дистанцу према чулности, а да сама моралност духа не значи тек било какву доброту него апсолутни врхунац саме хуманости. У том смислу се и досегнута и остварена хуманост може очулотворити само симболички. Шилерова и уопште романтична идејна надградња ићи ће пре свега у том правцу што ће највиша хуманост бити уједно схваћена и као људска божанственост, те што ће симбол, сходно томе, експлицитно постати симболом људске божанствености, односно боголикости. Друга надградња се односи на разматрање објективног смисла симбола, услед чега ће се укинути несразмерност између чулности која код Канта само подстиче и умности која симболизује. Обе равни ће се преместити на поље објективности самог израза, те ће симболички израз бити схваћен као тоталитет лепог и доброг, а његова чулност као аутономни извор највишег смисла.

И на Канта и на Шилера вратићемо се и поводом Шлегелове поетике и кључних Шлегелових критичких појмова, у битноме утемељених управо у Кантовој и Шилеровој мисли, али и одлучујуће измењених у односу на тај темељ. На овом месту нећемо разматрати сваку Шилерову реч о симболу (од којих су неке везане за преписку с Гетеом, чије смо једно писмо одатле и анализирали)<sup>122</sup> него превасходно његову разраду Кантове треће критике, те оне списе у којима се лепота тумачи као израз саме људске духовности. Најважнији текстови за ову тему јесу *Калијас или О лепоти* (у даљем тексту: *Писма о лепоти*) и спис *О љупкости и достојанству*.

У, изворно Кернеру упућеним, *Писмима о лепоти* Шилер на два места говори о симболу. Најпре, говорећи начелно о лепоти животиња, као сфери у којој „форма и

---

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Упућујемо на Шлезингера, који наводи низ Шилерових писама везаних за ову тему: Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols / Symbolik in der Dichtkunst*, S. 163.



(у царству биљака и животиња) живе снаге ( међу које смештам аутономност органског) потпуно владају масом“,<sup>123</sup> Шилер застаје на птицама, те, у вези с даром за летење, каже: „Није неважно приметити да се способност да се победи тежина често употребљава као симбол слободе.“<sup>124</sup> Нешто касније, након исказа: „Шта је, дакле, природа у уметничкој обради\*? Аутономија у техници? Она је чисто сагласје унутрашњег бића с формом, *правило које сама ствар истовремено и даје и следи*“, Шилер, и то у загради, додаје: „Из тог разлога је у свету чулности само лепота симбол оног у себи довршеног или потпуног, јер она не тражи, што је са сврховитошћу случај, да буде повезана с нечим изван себе, већ истовремено заповеда и повинује се самој себи и испуњава властити закон“.<sup>125</sup>

У овом спису, као, уосталом, и у текстовима из зреле и позније фазе, Шилер заправо настоји да синтетизује и измири Кантово учење са сопственим убеђењем о уметности као извору, изразу и исходишту најпотпуније људске смисаоности. Шилер, у том смислу, уметност, као и лепоту уопште, подвргава трима критикама – сазнајној, етичкој и естетичкој, подразумевајући од почетка не само то да естетски – природни и уметнички – феномени имају значењски, морални и лепо квалитет него, што је најважније, сматрајући и то да су све три критичке равни узајамно повезане, те да их управо поље лепоте уједињава у нераскидиву везу. Темељна и иначе врло позната претпоставка писама упућених Кернеру јесте та да је лепота слобода у појави.<sup>126</sup> Ова теза одступа од Канта, који, додуше, допушта везу између чулног и умног, али тиме само појачава јаз и суштинску немогућност хармонизације између двеју равни. Кантов симбол твори везу између лепоте и слободе; њу омогућава и самостална подобност лепог за аналогију, али то чини превасходно активност уобразиље, што значи да чак и када до њега дође, тај однос је увек однос двеју различитих области – објекта и субјекта, те никада не постаје јединственом реалношћу по себи. Кантовску аутономност естетских и етичких области Шилер задржава као постулат, а истовремено обе равни премешта с равни људских доживљајних и духовних моћи у поље самог објекта. Шилеровски естетски

---

<sup>123</sup> Friedrich Schiller, „Kallias oder Über die Schönheit“, *Über das Schöne und die Kunst*, DTV Verlag, München 1984, S. 25.

<sup>124</sup> Ibid.

\* У питању је реч *Kunstmäßigkeit*, коју Шилер користи као синоним за реч *Technik* (S. 22), а коју смо у наводу превели кроз синтагму „уметничка обрада“. Реч је о умећу (дословно: самерености умећу) као људској делатности која стоји наспрот аутономији природног стварања.

<sup>125</sup> Ibid., S. 27–28.

<sup>126</sup> Ibid., S. 13ff.

феномен, дакле, јесте леп само уколико је сачуван од хетерономије, подређености другоме од себе и усмерености ка томе, и само као такав – као чиста и аутономна лепота, он може бити и лепота смисла, па онда и слободе. Будући слобода у појави, лепота није тек појава која означава или изражава слободу, већ она јесте самоиспољење слободе: очулотворење идеје ума, какво и Кант признаје, овде се претвара у самоизражавање или самопредстављање.<sup>127</sup> Сложеност пак Шилеровог доказивања произлази из врло постепене и нијансиране реинтерпретације Канта.

Кључно Шилерово мисаоно настојање јесте усклађивање, и по њему несумњиве, чињенице да слобода јесте сфера ума с уверењем да чулна лепота по себи и независно од субјекта јесте носилац смисла, и то не оног који би био надградња или додатак лепоти, већ управо њена суштина. Тако, с једне стране, Шилер тврди да је „форма лепог само слободно изражавање истине, сврховитости и потпуности“,<sup>128</sup> да је лепота уметничке форме „слободан приказ истине“,<sup>129</sup> да је лепота форма потпуности,<sup>130</sup> те, као таква, да је слобода у појави. Сама слобода, с друге стране, „лежи једино у уму“,<sup>131</sup> те њој – и у томе Шилер говори у потпуном сагласју с Кантом – „ниједна ствар из чулног света не одговара стварно, већ само привидно“, а како је слобода „идеја ума, њој ниједан опажај не може бити адекватан“.<sup>132</sup> Кантовска несразмерност између идеје и спољашње појаве и код Шилера важи, али само као однос између чулног објекта и практичног ума и као однос између две посебне области, а укида се кроз могућност естетске објективизације саме слободе која претходни јаз између субјекта и објекта преображава у уметничко јединство.

Покушај да се слобода увиди у већ постојећој чулности – води несразмерности. Овакав неуспех чулно-натчулног повезивања са становишта саме слободе одговара сличном неуспеху чије је средиште лепота, јер „уколико се појам лепоте чак и у неодговарајућем смислу примени на моралност, та примена није ништа друго до испразна“.<sup>133</sup> Насупрот овом неприродном и неодговарајућем спајању двеју различитих области, право решење потиче од увида у јединство, заједнички именоватељ и исту природу лепог и моралног. Док хетерономна спајања у

---

<sup>127</sup> Ibid., S. 21, 28.

<sup>128</sup> Ibid., S. 31.

<sup>129</sup> Ibid., S. 37.

<sup>130</sup> Ibid., S. 8.

<sup>131</sup> Ibid., S. 28.

<sup>132</sup> Ibid., S. 20–21.

<sup>133</sup> Ibid., S. 16.

поменути неухешним покушајима исходе у инадекватности, те тако и у задржавању јаза, потпуно стапање лепоте и доброте може да се оствари само кроз очување аутономности као суштине обе равни. Инадекватност, да будемо сасвим јасни, проистиче из пуког садржинског повезивања лепоте и слободе, а хармонија – из проналаска тачке њиховог јединства. Та тачка је форма.

Привидност спољашњег и чисто садржинског спајања чулности и слободе превладава се кроз законитост саме слободе, а то је не само њена аутономија него аутономни активизам, самоодређење и самоочулотворење: „Бити слободан и бити одређен кроз себе самог и из себе самог – исто је“.<sup>134</sup> Практични ум, према томе, не живи у натчулности идеја, већ тежи да се самоискаже, што значи да је одређен кроз вољу, а објективизован кроз делање. Слично томе, Шилер лепоту одређује као „форму која саму себе објашњава [...] без помоћи појма“.<sup>135</sup> Важно је то што Шилер не каже да лепота себе открива или изражава, него баш објашњава (*erklärt*), што значи да се самом лепотом открива смисао, и то управо аутономно – без спољашњег појмовног учешћа. Само тако схваћена, лепота постаје лепотом и овако схваћеног чина: „слободна радња је лепа радња уколико аутономија душе коинцидира с аутономијом појаве“.<sup>136</sup> Слобода, сходно томе, није само идеја у духу, већ је реч о принципу који у једноме синтетизује лепоту и умност. Шилер на памети нема вулгарно поистовећивање идеје и лепоте у смислу проналажења њима заједничких а партикуларних карактеристика, већ мисли најпре на сродност у форми. Та форма, која уједно постаје и носиоцем смисла, јесте целовитост. Лепота је већ истакнута као форма потпуности, а, аналогно томе, „максимум карактерне потпуности човека јесте морална лепота“.<sup>137</sup>

Врхунац Шилерове мисли јесте у досезању свеуједињавајуће идеје лепоте као „живог лика“<sup>138</sup> у *Писмима о естетском васпитању човечанства* и у потпуном је сагласју с његовим инсистирањем на категорији живота. Она је код њега у строгој спрези како с аутономијом, тако и с целовитошћу предмета. Потпуност лепог и морално-лепог условљена је њиховом крајњом аутономијом, сврхом која извире у њима и испуњава се у њима, те њиховим постојањем као самооткривањем и

---

<sup>134</sup> Ibid., S. 21.

<sup>135</sup> Ibid., S. 15.

<sup>136</sup> Ibid., S. 19.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, S. 179.

самоизражавањем, односно чулним самоиспољавањем смисаоности, што у тоталитету јасно исходи у активизму као бићу предмета. Лепота постоји као жива целина, те као искључиво иманентно заснована делатност која темељи и одржава своју целовитост. „Лепи продукт“, каже Шилер, „треба и чак мора да буде правилан, али и мора да изгледа слободан од правила“.<sup>139</sup> Ова констатација – сасвим извесно проистекла из Кантових размишљања о уметности генија, на шта ћемо се вратити поводом Шлегела – код самог Шилера има смисао саморазвоја као процеса унутрашње делатности чији је израз слобода, а чија је целина обликовани поредак. Кантова анализа рађа се, али и завршава у промишљању о форми субјектовог доживљаја, а Шилерова у самој форми као оствареном објективитету проналази смисао, и то како саме лепоте као делатне целине, тако и слободе као самоизражене воље.

Главна форма стапања лепог и моралног код Шилера јесте природа, будући да се она исказује као самостална делатност, као чиста слобода лишена дужности и као самоникла, из себе развијена лепота. Биће саме природе јесте „унутрашња нужност форме“,<sup>140</sup> што, с обзиром на све њене карактеристике, у једној равни уједињава спољашњост и унутрашњост. Људско освајање лепо-слободног јединства у природи могуће је једино кроз саму људску стваралачку слободу која ће изразити језгро природног јединства, а то је, разуме се, форма: уметност је људска представа о лепоти слободно самопредстављеној у природи.<sup>141</sup> Уметност, наравно, представља људски израз, али управо израз лепог и слободног самоизражавања, што није ни у каквој унутрашњој контрадикцији с чињеницом да, загледајући се у природу, уметник подражава,<sup>142</sup> због тога што Шилер под стварањем мисли на угледање по форми, а не по садржини.<sup>143</sup> Штавише, „једино је лепота форме својствена уметности“.<sup>144</sup> Она је та која, упућујући уметника ка природи, чува слободу природне вредности, а то је њено самоиспољавање, и понавља је у слободи уметниковог стваралачког акта.

Док Кант као натчулно исходиште симболичког процеса потеклог од чулног опажаја дозвољава потенцијално било какав садржај практичног ума, Шилерова мисао опире се како самој логици „происхођења“, тако и попуњавању симбола

---

<sup>139</sup> Ibid. „Kallias oder über die Schönheit“, S. 14.

<sup>140</sup> Ibid., S. 27.

<sup>141</sup> Ibid., S. 29.

<sup>142</sup> Ibid., S. 37.

<sup>143</sup> „Подражавање је формална сличност различитих материјала“ (Ibid., S. 38).

<sup>144</sup> Ibid., S. 37.

посебним садржајем. Шилерово сједињавање симболичких, а то значи естетско-етичких равни, као средиште све синтезе поставља човека, и то и као ствараоца и као предмет. Само очовечење пак нужно доводи до укидања вредносног степеновања и каузалног посматрања естетског и етичког, сходно чему се највиша човечност више не доживљава као хиперестетска него баш као естетска – као самоизражавајућа делатност људски створене појаве. Естетско-етичко јединство уопште не исходи (у нечему другом) него изражава, и то баш целину сопства, а не било чега (умног, наравно). Овим Шилер не чини редукцију, већ, насупротив томе, превладава Кантову суженост на посебна умна испољења (довољан је пример с деспотијом и ручним млином) управо из разлога што хумано тежиште – не упркос, већ захваљујући својој посебности – има моћ да посебном поетском сликом осведочи потпуност. Синтетизујућа снага хуманости не огледа се само у стапању лепог и доброг него и у сустицању све практичне умности у једној – индивидуализованој тачки. Умност код Шилера није резервоар сваке надискуствености која трансцендира разум, него је увек максимум човечности. Симболика човечности омогућена је естетичношћу њене довршености и целовитости, а ове две одлике јесу симболичке због тога што лепотом своје чулности изражавају слободу као људску савршеност.

Шилерова, наиме, етичност није сужено сократска у том смислу што би, барем са становишта ничеанске критике, водила слабљењу саме естетичности, као и оцењивању лепог с обзиром на њој туђу доброту. Шилеровска етика заправо је истовремено естетска и метафизичка, и то искључиво као јединство и једнакоправност обеју стопљених и самостално непотпуних равни. Метафизика се односи на максимум човечности, а то није ништа друго до делатни тоталитет људске божанствености, која се, међутим, остварује само као израз, као лепота. Чулна лепота је метафизичка зато што је њен активизам формалне, а не вулгарно миметичке провенијенције, те баш њена форма симболички означава стваралачки активизам земаљског, па онда и космичког тоталитета. Не ради се, наглашавамо, о томе да лепота може имати и етички или метафизички смисао, те да, према томе, може бити и без њега, него о томе да сама њена естетичност смисаодавношћу своје форме значи лепоту метафизичког света конкретизованог кроз хуману узвишеност. Лепота, у том смислу, и постоји само као лепота слободе и стога је њен израз симболички.

О смисаодавности форме говори други по реду навод из писама: одсуство спољашње сврховитости лепоте изнутра се надокнађује јединством форме с бићем.

Сагласје између природног стварања и људског умећа одговара израженом сагласју између нутрине и облика, а крајња уметничка форма је симбол те двоструке хармонизације. Она није спољашњост, већ је хармонија чулности са смислом, који пак јесте смисао стваралачке целовитости. Док се другим цитатом симбол одређује пре свега теоријски – као унутрашња законитост која производи своју потпуност, првим, који инсистира на слободи, симбол се унеколико и конкретизује. Не мислимо на само постављање слободе као унутрашње самосврховитости симболичке слике, већ на то што је право сликовито средиште увек биће распето између властитих слабости и моћи. У онтолошком смислу, живо биће је симболички потенцирано зато што представља јединство свог физиса и метафизиса, наиме пропадљиве чулности, али и тежње за највишом натчулном вредношћу. Песничка актуализација језички развија и хуманизује слику борбе живота за властиту вредност упркос физичким ограничењима. Највиша актуализација – она која превазилази пример животињске инстинктивности – свакако се односи на човека као смртно-божанско биће. Томе је посвећен спис *О љупкости и достојанству*, али такође и с њим повезани спис *О узвишеном*.

### 1. 2. 3. Симбол као лепота божанствености

У тексту *О љупкости и достојанству* симбол се помиње два пута. У првом случају на самом почетку и у вези с Афродитиним појасом који подарује љупкост: „Као симбол покретне лепоте, овај појас, међутим, има ту посебност да подари објективну особину љупкости личности која је њиме украшена.“<sup>145</sup> Нешто касније, разматрајући однос између идеје ума и чулне лепоте, а с обзиром на то како укус „идејама оплемењује опажаје и сâм чулни свет у извесној мери преображава у царство слободе“,<sup>146</sup> Шилер истиче: „Каква је то идеја коју ум уноси у лепоту и кроз коју је објективну особину лепи предмет способан тој идеји да служи као симбол – то је изузетно важно питање“.<sup>147</sup> Поготово кад се има у виду незаобилазни Кантов утицај приметан већ и у средишњим и насловом исказаним појмовима, овај спис у основи за предмет има етику – могућности и савршенство људског карактера. Како Шилер, међутим, спаја естетско и етичко, али не само као лепоту и доброту – на шта сасвим извесно утичу енглески неоплатоничари – него као нераскидиво и неотуђиво

<sup>145</sup> Ibid. „Über Anmut und Würde“, S. 45.

<sup>146</sup> Ibid., S. 52.

<sup>147</sup> Ibid., S. 53.

јединство чулног и духовног савршенства, онда се и ова два савршенства – засебно узета – испостављају као исувише уска. Синтеза, наиме, у Шилеровом погледу подразумева тумачење тоталитета чулности и духовности јединствене појаве. Лепота се не разумева као спољашњост, нити се етичност узима као пука делатна доброта, него се савршенство појаве схвата као оно које је створено интеракцијом чулне лепоте и духовне доброте. Само из те перспективе може се разумети шилеровски симбол.

С тим у вези, од суштинског је значаја што се симбол помиње баш у вези с љупкошћу као изразом лепе душе. Док и сама синтагма „лепа душа“ говори о тоталитету нутрине и спољашњости, чија лепота и духовност не упућују једна ка другој, већ јесу једно, њен пак целовити смисао подразумева апсолутну хармонију воље и осећања.<sup>148</sup> Као целина карактера, лепа душа је образована без икакве спољашње и унутрашње моралне интервенције. Њена крајња аутономија значи то да њен слободни израз јесте њено биће. Потпуно поверење у властити склад морала и чула манифестује се као аутохтона динамичност: склад није досегнут или задобијен, већ је сâм слика целине бића, те се оно указује као самоизражено. Уметничка симболичност лепе душе утемељена је, према томе, управо у живој самобитности чулно-духовног тоталитета.

Посвећен „богињи лепоте“, први исказ о симболу свакако да је везан за специфични израз грчке религиозности, тачније за неодвојивост сакралног од естетског. Објективност лепоте метафизичког бића симболички се остварује само с обзиром на „посебност“, „личност“ и индивидуалност тог бића. Упосебљена пак божанственост у целисти се естетизује тек кроз „покретну лепоту“, што овде не треба схватити као могуће својство лепоте или као приватну одлику конкретног бога, дакле као нешто што би проистицало од садржаја, него као принцип саме симболичности. Премда детаљ из митске повести Шилер превасходно користи као полазну тачку за развијање теме чија пажња уопште није усмерена на уметност, несумњиво је да се сама целина мисаоног склопа с почетка списа намеће и као естетска, па посредно и као поијетичка проблематика. Додатну потешкоћу ствара то што, по свему судећи, Шилер у првом наведеном случају термин „симбол“ користи поприлично слободно, и то у комбинацији с алегоријом,<sup>149</sup> што само потврђује и

---

<sup>148</sup> Ibid., S. 74–75.

<sup>149</sup> На самом почетку списа, и то упоредо са симболом, два пута се помиње и алегорија као одредница за причу о Афродитином појасу (Ibid., S. 44–45).

иначе јасну чињеницу да нагласак није на објашњењу појмова, али јесте на тумачењу феномена одређеног чулно-духовним јединством. Такав феномен постоји само као унутрашњи поредак – стога је лепота динамична, што је у складу с њеним постојањем као стваралачким самоизражавањем, те као самообликовањем, за шта је (једини) примерени модус управо симбол. Како се расправа тиче бога – а што је и само од кључне важности због тога што се тако симбол указује као прави хијератски принцип, и то оног бога чије је бескрајно биће лепота – онда тај бог и постоји као симболичко јединство естезиса и метафизиса. Његовом бићу – божанском као складу између лепог и бескрајног – примерен је исти такав изражајни склад, односно онај модус који сједињава форму и смисао, те их кроз властиту динамику употпуњава као индивидуализовано-тотализујући поредак, за шта је сâм Шилеров именован симбол. Другим речима, грчко божанство ствар је превасходно тоталне, те оне симболичке уметности чија логика унутрашњих процеса заснива форму као смисаодавно начело. Покретност лепоте односи се на израз душе, на самоисказаност слободне воље духа:<sup>150</sup> „Љупкост је лепота коју не даје природа, већ коју ствара сâм субјект“.<sup>151</sup> Као синтеза највише, стваралачке човечности размотрене у *Писмима о лепоти* – слобода и лепота уздижу се на највишу симболичку раван посебне божанске личности. Општу схему симбола као чулно-натчулног јединства Шилер разрађује како самом метафизичком интерпретацијом етике – услед чега слободни и човечни карактер постаје боголикост, а лепота израз божанског савршенства – тако и спецификујући љупкост као израз лепе душе. Узорна хармонија између чула и морала, посебности и бескрајности, коначне форме и метафизичког садржаја, какву у најузвишенијим случајевима исказују грчка божанства, не остаје на равни хладног схематизма, већ се душевно конкретизује: тачка пресецања ума, моралне слободе и лепоте јесте душа која изражава себе саму.

У другом наводу о симболу Шилерова мисао се одваја од конкретних примера и повода, те се усредсређује на критику проблема и отуд је божанственост замењена идејом. Шилерово размишљање о форми симболичке појаве која у божанству синтетизује индивидуалност и апсолутност сада се преноси на проблем субјекта, те се теоријски изражава као органска повезаност идеје ума с лепом појавом.<sup>152</sup> Насупрот Канту, који дозвољава везу између ума и опаженог само да би

---

<sup>150</sup> „Љупкост није ништа друго до такав лепо израз душе у вољним покретима“ (Ibid., S. 47).

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid., S. 52.



потврдио њихову неједнакост, те умну надређеност чулној појави која је умној идеји неодговарајућа, Шилер инсистира на једнакоправној двострукости лепоте: као чулности и као умности.<sup>153</sup> Тек органска преплетеност чулних и умних области, коју Кант не признаје, па зато и не види те области другачије до као јаз који се само неодговарајуће и непримерено може умањивати – предуслов је њиховог уметничког сједињења, а сама потиче од тога што је лепота по себи објективни темељ субјективне идеје. То уједно значи да Шилер у потпуности напушта кантовску логику чисто интуитивног повезивања идеје с чулном и лепом појавом по аналогији. Како је лепоти примерена конкретна идеја, а ова се преноси на посебност чулности, тако се првобитно субјективно-објективни однос уздиже на вишу и објективну инстанцу чулно-надискуственог и посебно-општег јединства, а она се тиче уметничке реализације. Будући да је симбол експлицитно именован као тачка сустицања лепоте и идеје, јасно је да, као упосебљена и непоновљива парадигма, поетско остварење превазилази, и то тако што уједињава све дуалистичке степенике, од којих сваки понаособ својим бићем (чулним, односно умним) дозвољава и штавише захтева стапање с оним другим.

При томе, апстрактност Шилерове мисли само је провизорна, утолико што је њен главни предмет човек као чулно биће натчулних квалитета. Човечност се достиже само као *слика* метафизичког бескраја – као чулност која осваја властиту слободу победом не над самом собом, већ над нискошћу своје неслободе. Максимум човечности не значи апотеозу ума, него дословни тоталитет људског: тела, душе и духа. Тело учествује у освајању човечности (без којег ње и нема), али као природа која се отвара ка слободи. Природа, подсећамо, припада свету форме,<sup>\*</sup> и баш због тога, дакле због себи иманентног активизма ослобођеног усмерености на страну материју, она остаје чинилац специфично људског обликовања уметничке човечности. Опомињући чега се треба чувати у хуманизујућем процесу, Шилер каже: „Груба материја побеђује слободу форми, коју је морална воља само ограничила“.<sup>154</sup> Као последица формалног и стваралачког сједињавања индивидуално извојеване човечности с целином светских процеса, слобода се истиче

---

<sup>153</sup> Лепота „прима своју егзистенцију у чулној природи и доспева у умни свет грађанског права“. Ibid.

\* Разуме се да постоји очегледна разлика између поставке из *Писама о лепоти*, која истичу форму природне слободе, и списка *О естетском образовању човека*, који наглашава форму као закон, но у оба случаја тенденција је – по овом питању – суштински иста и тиче се прослављања саме лепоте као сфере потпуне слободе.

<sup>154</sup> Ibid., S. 70.

као последња резултанта све хуманости, што значи чулно-умног јединства. С обзиром на то, моралност сама испоставља се као недовољна и сужавајућа, а слобода као тотални људски израз, односно као лепота хуманости. Додуше, током говора о достојанству, напомиње се да морална воља уздиже човека до божанства<sup>155</sup> (али насупрот голој вољи која уздиже над пуком анималношћу: морал у овом случају истиче највише људске моћи). Божанственост јесте највиша људска могућност: људске надљудскости, те смртне бескрајности. Успење ка божанском не значи и поништавање људског, напротив – баш оно, и то искључиво као чулно-умно-морална целина, покретна и стваралачка – и може да доведе до обожења, а обожење одговара врхунцу хуманости саме. Из овог хумано афирмативног парадокса произлазе две међусобно повезане консеквенце. Прва је та да ако моралност и јесте она кључна снага која успиње и без које се остаје у чистој материјалности, она то чини само као саставни део целине људскости, па онда и људске чулности и смртности. Друга, с овом повезана, сведочи о обожењу као крајњем људском домету који, међутим – и то је од кључног значаја – чува и нипошто не одбацује читаву смисаоност људског тела. Апотеоза не значи успење у чисту трансценденцију, већ досезање властите – апсолутне могућности смртног бића и стога она није само морална, већ је човечна, односно леподуха.

Идеал, следствено томе, и није непосредно везан за морално биће достојанства, већ за синтезу љупког и достојанственог, лепе душе и узвишености. Морална победа узвишеног духа схваћена је као недовољна управо због тога што пренаглашава само практичну моћ ума и хотимичну вољу духа, а нема оно што је за лепу душу супстанцијално – делатну људску природу. Сâм идеал: „Уколико су љупкост и достојанство [...] уједињени у истој личности, онда је у њој довршен израз човечности“<sup>156</sup> – везан је за почетак списа посвећен симболичности Афродитине љупкости из разлога што он јесте досегнут у „божанском лику“ грчке митологије. Уз то, Шилер се позива на Винкелманове студије, услед чега се идеал изједначава са симболом као хармонијом лепог и величанственог, те посебног и вечног. Винкелманова херменеутика у основи грчку уметност одређује као симболичку како због тога што се њома изражава божанско, те зато што тај израз јесте израз идентитета између облика и бескраја, тако и због саме божанствености као синтезе

---

<sup>155</sup> Ibid., S. 78.

<sup>156</sup> Ibid., S. 87.

највише лепоте и етике. Код Винкелмана, као год и код Шилера, етика нема везе с уским моралисањем, већ она, у ствари, и јесте естетизована божанственост.

Шилеров идеал не остаје апстрактна представа, већ постаје и остварује се конкретним уметничким изразом. Сâм симбол, у том смислу, одређен је као носилац идеала, што значи да је овај увек везан за посебну људскост и њену судбину. Естетизована људскост актуализује људску ситуацију теоријски изнету у спису *O uzviшеном*. Теорија и симболички уобличена уметничка пракса кореспондирају кроз динамичност као заједнички темељ. Реч је, наравно, о човеку као динамичном бићу које се креће између слабости и моћи, страха и надмоћи, природе и духа, ниске чулности и божанствености. Како се људскост у себи уздиже, а за другог себе чини видљивим тек с обзиром на оно у односу на шта се уздиже, то значи да се очовечење врши само из перспективе целине. Идејно, целина представља укупност хуманих карактеристика, а практично, она изискује тоталитет судбинског приказа. Он је по смислу трагичан, а по типу историјски. Мислимо на повест индивидуалног бића као начин да се оствари нужна формална потреба за „покретношћу“ као предусловом симболичке космизације, односно укључења јединке у тоталитет природних и божанских процеса. Динамика личне повести исказује своју самобитност кроз процес унутрашњег досезања и остваривања идеала, као и кроз обликовање тоталитета живота. Онтолошка борба између човекове материјалности и његове духовности поетски се исказује као индивидуално преломљена парадигматска борба између материјалних и метафизичких начела која творе космичку целину, а која сâм живот уздижу на раван трагичког проблема који произлази искључиво из природе посебног бића. Исказ да се „човек показује великим у срећи, а узвишеним само у несрећи“<sup>157</sup> потврђује то да се идеал – без обзира на то да ли се на крају досегне или не – естетски означава у трагичној егзистенцији зато што се управо у њој сустичу све снаге значајне за формирање слике потпуне хуманости. Према нашем уверењу, најснажнија симболичка личност Шилерове уметности јесте војвода од Фридланда, те ћемо се стога уз помоћ трагедије *Валеништајн* на крају овог поглавља вратити Шилеру, како бисмо, након извршене анализе Шлегелове поетике, указали не само на темељне сличности између двојице мислилаца него и на конкретан покушај првог од њих да се филозофија симболичке универзалности живо оваплоти.

---

<sup>157</sup> Ibid., „Vom Erhabenen“, S. 106.

#### 1. 2. 4. Ф. Шлегел: духовно-уметничка целина

**Фридрих Шлегел** поезију разуме као симболичку. Он, међутим, не користи термин „симбол“ за одређење суштине своје мисли, употребљава га ретко и наизглед узгредно, често као алтернативу низу сродних појмова, од којих је алегорија, тачније „алегоријско“, најзначанији. Наша намера је да покажемо, упркос томе што код њега прецизна терминологија изостаје, да Шлегел (праву) поезију доживљава тако рећи искључиво као симболичку, а да се при томе не огрешимо о смисаоност његових речи. Како смо претходно размотрили неке од Шлегелових исказа изнетих у Атенеум-фрагментима, а посвећених увиду у нераскидиву везу између поетске прогресивности и универзалности, сад ћемо се превасходно усредсредити на *Разговор о поезији*. Такође, с обзиром на то да ћемо касније, током анализе Золгерове мисли, обрадити однос између његових схватања симбола и ироније, сматрамо обавезним да исто учинимо и поводом Шлегела. У оба случаја, наиме, симбол и иронија схваћени су као творбени формално-садржински принципи поетске целине, услед чега она постаје универзалном сликом космоса.

Апсолутно најважнија категорија Шлегелове поетике јесте целина: најпре једног естетског света, а онда и система повезаности свих естетских светова. На целини Шлегел инсистира на небројено много места и у вези с различитим литерарноисторијским проблемима, али увек с истим и кључним циљем. Рецимо: „сви токови поезије уливају се у заједничко велико море“;<sup>158</sup> „целина почива на чврстом тлу старе поезије“;<sup>159</sup> „јасни дах лебди невидљиво видљиво над целином“;<sup>160</sup> „[онај велики виц романтичне поезије] који се показује не у појединачним идејама, него у конструкцији целине“;<sup>161</sup> „ова вештачки сачињена збрка, ова дражесна симетрија противречја, ова чудесност вечне смене ентузијазма и ироније, што сама живи у најмањим члановима целине, већ ми изгледа као индиректна митологија“;<sup>162</sup> „Задржавамо се на значењу целине: шта смисао, срце, разум, уобразиљу појединачно дражи, дира, упошљава и увесељава, чини нам се само знаком, средством да се опази целина“;<sup>163</sup> хипотеза физике „води хипотезама о

---

<sup>158</sup> Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie, »Athenäums«-Fragmente und andere Schriften*, Phillip jun. Reclam, Stuttgart 2010, S. 165.

<sup>159</sup> Ibid. „Epochen der Dichtkunst“, *Gespräch über die Poesie*, S. 173.

<sup>160</sup> Ibid., „Rede über die Mythologie“, S. 194.

<sup>161</sup> Ibid., S. 195.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid., S. 198.

целини“;<sup>164</sup> „у бити је чудесно како, све док не хаје за техничку сврху, већ за опште резултате, физика, а да то и не зна, завршава у космогонији, астрологији, теозофији или, како иначе волите да назовете – у мистичној науци целине“;<sup>165</sup> „немогуће је део разумети по себи, тј. неразумно је настојање посматрати га само појединачно“.<sup>166</sup> Сврха је у свим исказима јединствена и односи се на покушај проналаска чврстог средишта које би установило објективитет феномена, а гарантовало објективност тумача. Желећи, пре свега, да и романтична дела представи као целовите светове, Шлегел заправо указује на њихову сродност с класичним творевинама чија унутрашња целовитост, с обзиром на њихову митолошку заснованост, и иначе није посебно спорна. То значи – и у томе је Шлегел епохалан – да романтика не стоји античкој објективности насупротив, да је схватање фундамената романтичног текста – збрке, хаоса, љубави, преображаја, хумора, ироније, парадокса, арабеске, гротеске, трансценденталности – као субјективних настојања погрешно, те да разлика између античког и романтичног није разлика између постојања и непостојања средишта целина, већ је у томе о каквим се средиштима, у оба случаја постојећим, уопште ради. Први обруч духовног употпуњења целине једног текста односи се на духовно јединство аутора, дакле на његов опус, што се најјасније да види на Гетеовом примеру, за кога је везан последњи навод. Када се спозна целина, односно објективитет средишта текста, онда се и сâм текст указује као сегмент ланаца виших књижевноисторијских и духовноисторијских целина. Само као аутономни поредак, текст може да се протегне и, штавише, нужно се и протеже ка другим низовима с којима је у непосредној и сродној вези управо и само захваљујући објективном средишту на чијим се основама врше индивидуалне поетске модификације. Будући сама трансцендентална, те усмерена како ка себи, својим особинама и могућностима, тако и ка сопственој и управо прогресивној протежности, целовитост се најзад испољава и као универзална свеповезаност духа и природе. Стога, на више места исказана, Шлегелова апотеоза Спинозине мисли, која тумачи божанску утканост у природу, као своје крајње исходиште има стапање физике и метафизике, или другим речима: „мистичну науку целине“.

Као основ и услов своје протежности ка духовно-повесно-природном функционисању света, сама целовитост текста извире из најважнијег вида стапања –

---

<sup>164</sup> Ibid., S. 199.

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Ibid., „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“, S. 214.

индивидуалног и универзалног, односно реалног и идеалног. Идеализам је снага човечанства усмерена ка проналаску духовног центра<sup>167</sup> и, у том смислу, он представља романтичну замену за некадашњи митолошки објективитет. Центар, међутим, као уосталом и стара митологија, суштински постоји само као израз, као индивидуална поетизација и не може се посматрати нити разумевати независно од ње. С друге стране, индивидуалитет је објашњен као „недељиво јединство, унутрашњи живи склоп“,<sup>168</sup> што значи да појединачно унутрашње устројство јесте слика идеалне целине, те да онда оно поетски не само да може да кроз наговештај такву, апсолутну целину изрази, већ то по природи ствари нужно и чини. Само она дела истргнута из живота целине – и, дабоме, врло је индикативно Шлегелово инсистирање на животности и у овом случају – не представљају иманентни поредак, нити имају моћ да посредују динамику космоса, а такав је случај с Французима, чија „погрешна поезија почива на исто тако погрешној теорији песничке уметности“.<sup>169</sup> Насупрот класицистичкој извештачености, која се у текстуалној реализацији испоставља као уметничка лаж, истинитост праве поезије произлази из непоновљивости индивидуалног израза универзалног стремљења.

У пракси и као херменеутички проблем, поетска целина је носилац вишеструке смисаоности. Најпре, њу не треба вулгарно поистоветити с материјалном довршеношћу: целовитост важи и за фрагментарно обликоване текстове, али и за још увек недовршене опусе, што Шлегел јасно истиче поводом Гетеа.<sup>170</sup> У том случају се, наиме, целина антиципира, те се сегментима приступа с обзиром на још увек незакључену целину. Овакви ставови нису последица хировитости и арбитрарности тумача, већ се ослањају на природу самог текста. Уколико се пронађе текстуални објективитет – што је основа Шлегелових истраживања – онда сâм текст усмерава тумача, служи као коректив и не допушта субјективна додавања. Шлегел је, при томе, врло свестан танке границе између схватања смисла текстуалне чињенице и аналитичке допуне, те сâм јасно проговара о томе, рецимо у *Атенеуму*: „Неретко је излагање [тумачење (Auslegen)] улагање [уметање (Einlegen)] прижељкиваног или сврсисходног, и многа извођења [Ableitungen] заправо су завођења [застрањивања (Ausleitungen)]“.<sup>171</sup> Објективно

---

<sup>167</sup> Ibid., S. 192.

<sup>168</sup> Ibid., S. 196.

<sup>169</sup> Ibid., „Epochen der Dichtkunst“, S. 183.

<sup>170</sup> Ibid., „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“, S. 214.

<sup>171</sup> Ibid., [»Athenäums«-]Fragmente, S. 79.

средиште списа, такође, повезује сваку појединост, ништа не оставља као партикуларно и независно од остатка, а све саображава јединственом поетском поретку (или „лепом хаосу“, што је код Шлегела исто, на чему ћемо касније застати). Целина, према томе, јесте целина по томе што реализација идеалног, или индивидуализација универзалног повезује све елементе у органски систем: истоветно стремљење ствара текст и текстом се изражава. Основна херменеутичка консеквенца јесте та да сваки покушај осамостаљивања делова води у грешку због тога што интенционалност, односно иманентни поредак текста иде у другом правцу, те једноставно захтева уважавање целине као чињенице и спознање свих веза те целине.<sup>172</sup> Разуме се да оваква поставка не важи у пуном смислу за сваки конкретни текст, али и евентуалне пукотине, настале услед уметничког несавршенства, јесу одступања од идеала тоталитета.

Недвосмислено наглашавање индивидуалног у општем смислу односи се како на схватање хуманитета као хуманитета личности, тако и на схватање уметничког и, тачније, универзалног уметничког дела као изузетности и непоновљивости. С обзиром на питање текстуалне целине, индивидуално се такође указује као одређујућа конкретност: целина не значи култ нити тиранију општости над посебношћу и детаљем. Већ и поменута чињеница о поезији као синтези реалног и идеалног, те појединачног и општег јасно сведочи о целини као целини појединости. Једна је, према томе, крајност у херменеутичким грешкама истрзање појединости независно од читавог контекста, а друга је наглашавање целине као апстрактне категорије првог реда, те превиђање састава те целине. Решење је, наравно, у измирењу екстрема, што не значи ништа друго до уважавање естетског феномена као тоталитета премрежених и пуноправних појединости. Још у *Атенеуму* је речено да „превиђања целине, као што је сад мода, настају кад се све појединачно превиди и онда сумира“.<sup>173</sup> Та мода, другим речима, значи злоупотребу самог бића уметности, а оно јесте нераскидива истовременост и истовредност посебности и целине. Како текст није само сума, прости збир датости, већ је, насупрот томе, сложени живот садејстава, онда кардинална чињеница целине заправо тражи разумевање елемента

---

<sup>172</sup> Опасност од претиравања у уочавању веза, субјективни асоцијационизам, као и буквално схватање везе свега са свим такође као једини коректив има текст. Наглашавамо да идеја свеповезаности функционише и мишљена је најпре као космичка, што значи да се она не односи на свакодневну ситуацију и окружујуће појединости.

<sup>173</sup> [»Athenäums«-]Fragmente, S. 84.

као творбеног принципа те целине и то с обзиром на целину коју сâм твори. Основни је постулат разумевања текста посебност као универзализујућа снага.

Друга кључна раван шлегеловске поетике, без које се не може разматрати ниједна њена категорија, тиче се конкретних поетских последица до којих доводи општа претпоставка о целини текста. Уколико се идеја целине прихвати, а то је нужно уколико текст из себе, то јест из својих појединости твори целину која истовремено себи саображава те појединости – онда свака поетска снага јесте рефлекс тих садејстава. Као истакнуте песничке моћи, иронија, симбол или алегорија опажају се онако како постоје на равни елемената, и то управо због конкретизујуће природе њихове естетске појаве, али елемената само као прогресивних дејстава. Ове снаге не исцрпљују се у детаљу само зато што је његов карактер протежан и творбен. То, међутим, нипошто не значи и прерастање детаља: нити, рецимо, иронија постаје идеалом целине тако што прераста појединост, нити се појединост истеже ка целини тако што превазилази себе. Поетске снаге јесу принципи целине по томе што се њихово дејство односи на формални и смисаони тоталитет, али и то само под условом да је текст заснован на равноправној естетској игри посебног и целовитог, те да се целина одиста образује као целина појединости, а да појединост јесте универзално идеална. Начела текста, на основу којих се поетска целина уопште и обликује, постоје само као уједињујуће снаге непрестане и нераскидиве посебно-опште двојакости искључиво садржане у једном. Сваки је, дакле, поетски принцип у шлегеловском смислу омогућен конкретношћу чија универзалност постоји само онолико колико остаје у обручу конкретности и не престаје да буде њој истоветна.

Митологија је темељ такве поетске игре и у класичној и у романтичној поезији. Она усклађује и у нераскидиво јединство повезује идеју и посебност, смисао и слику, космос и израз. Карактеристика старе митологије, што уједно значи и старе фантазије, јесте непосредност и најживахнија чулност.<sup>174</sup> Рађајући се из „најдубљих понора духа“, нова митологија у бити је „вештачка“ [künstlich],<sup>175</sup> али не у смислу француске извештачености, него премештања полазишта са сензације на обликотворни, па тако и „уметнички“ рад духа. Чулност старих значи божанственост, али и идеалност романтичних уметнички је смислена само као

---

<sup>174</sup> Ibid., „Rede über die Mythologie“, S. 190.

<sup>175</sup> Ibid.



конкретност, односно реалност.<sup>176</sup> Без обзира на путање – које за Шлегела нису од прворазредног значаја, док ће на њима инсистирати, рецимо, Золгер – у оба случаја исходште је идентитет чулног и божанског, облика и идеје. Док, говорећи о митологији, истиче спрегу реалног и идеалног као темељ романтичне поезије, у поглављу посвећеном роману Шлегел уздиже историју као њен стуб: „Романтична поезија, насупрот томе (митологији старих – В. П.), у целости почива на историјском темељу, много више него што се о томе мисли и зна“.<sup>177</sup> Повест, међутим, може да постане правим поетским оквиром једино уколико се укључи у систем нове митологије, уколико се у пуном смислу речи поетизује и уздигне над пуком сумом властите грађе. Шлегелов однос према уметничкој обради историјског материјала врло је сродан Шилеровом и, по нашем уверењу, код обојице мислилаца ради се о оној поетској обради која пуку грађу преображава у симбол. Ипак, како ни Шлегел ни Шилер термилошки не експлицирају симболичност као суштину такве прераде, да би наша теза била уверљива, неопходно је да најпре утврдимо шта се под новом и митологијом уопште код Шлегела подразумева. При томе, управо у том поглављу, и то на веома истакнутим местима, употребљени су појмови симбола и алегорије, што је од прворазредног значаја за читаву расправу.

### 1. 2. 5. Митологија

Митологију Шлегел схвата као поетско јединство, као разлог конкретизоване целовитости текста и као прогресивну универзалност. Како је нужно утврдити и стварни садржај и смисао митологије, неопходно је као кардиналне категорије размотрити шта значе: фантазија, поетизација, те симбол и алегорија. Хипотетички и независно од Шлегела, а врло сужено у односу на било чију посебну теорију, симбол одређујемо као поетски процес целине текста, чији смисао апсолутности је садржан у самом чулном изразу. Шлегелове исказе у вези с митологијом проверавамо у односу на овакву претпоставку.

---

<sup>176</sup> М. Лома у есеју „Арабеска и гротеска по схватању Фридриха Шлегела“ прецизно објашњава разлику између старе и нове митологије с обзиром на питања реализма и идеализма: „Поступак старе митологије био је миметички, будући да је у њој митопоијетичка, за причу уобличавајућа душевна снага – фантазија подражавала већ реализоване, најживље, најсавршеније форме чулне стварности, природне реалности. Поступак нове митологије је обрнут – идеалистички“ (Реч, бр. 10, јун 1995, стр. 86).

<sup>177</sup> F. Schlegel, „Brief über den Roman“, S. 208.

Након похвале Спинозе, који је „открио појединост“ као слику целине, те као оног у чијој се мисли „налази почетак и крај све фантазије, опште тле“, <sup>178</sup> а у вези с исказом наведеним раније <sup>179</sup>, утврђује се „изворна љубав“ као суштина текстуално посредоване „вечне жудње“. <sup>180</sup> Спинозистички дух, естетски реализован кроз јединство посебног и општег, указује се као однос између људскости и вечности сједињен кроз љубав. Инсистирање на вечности и изворности наговештеним у конкретном спису извесно за циљ има да успостави везу између идеала и света пролазности. Следећа Шлегелова реченица то јасно потврђује: „И није ли овај благи одсјај [Widerschein] божанства у човеку права душа, горећа искра све поезије?“ <sup>181</sup> Биће поезије експлицирано је не само као било какав приказ божанства нити односа између божанског и људског него баш као приказ људске божанствености. Шлегел уопште не говори о везама, односима, сродностима, већ о правом јединству равни: божанственост постоји и јесте само као боголикост. Љубав је права „садржина“ овакве поезије зато што неизговорљивост и необухватност њене изворности – а она једино значи божанску љубав – сија у људском бићу, у љубави тоталитета људскости, чија сама жудња за изворношћу на прогресиван начин заснива божански идеал. Љубав, наиме, овде није схваћена као сентимент, као део душе, него – сасвим слично Гетеовим исказима о Богородици у сликарству, мада не тако конкретизовано – као целина људског бића. На исти начин као и целина текста, и ова целина постаје тоталитетом само уколико се уланчава у виши, штавише у апсолутни низ. Љубављу изражен, тоталитет људскости, односно само биће хуманости заснива се и испољава једино – да употребимо реч коју и Фауст користи у дијалогу са Земаљским Духом – као „Ebenbild“, као верна слика божанства. Људскост јесте боголикост, што Шлегел, у складу са својом естетиком, не оставља као апстрактни, начелни, метафизички проблем, већ се разрешење налази управо у љубави као конкретизацији апсолутности и као реализацији идеала. Супротно филозофском идеализму, Шлегел не само да не креће од чисте метафизике него је и не разматра по себи, те је и схвата само као праву естетизацију, односно као изражену конкретност. Љубав је такав предмет из разлога што њена неизразивост припада посебној души. При томе, премда се засебно разматрају стара и нова митологија, потпуно је јасно да последњи наведени искази, а поготово њихово смисаоно изходште, укидају повесне границе

<sup>178</sup> Ibid., „Rede über die Mythologie“, S. 193.

<sup>179</sup> Видети: фуснота 51.

<sup>180</sup> Ibid., S. 194.

<sup>181</sup> Ibid.

и важе за поезију уопште. Целокупна поезија, грчка као и романтична, почива на одсјају чија конкретност јесте универзална, а како уметност изражава дубине духа, његове моћи и стремљења, онда људска суштина исијава из естетизације божанског, из одсјаја вечности. Због тога би у идеалном стању човечанства све било поезија,<sup>182</sup> а с обзиром на претходно речено, то би значило симболизацију светског поретка. Ново питање, везано за смисао естетизације, јесте шта поредак значи код Шлегела.

Он, заправо, говори о хаосу, и то као симболу: „Јер почетак све поезије је у томе да укине пут и законе умствујућег ума, да нас поново премести у лепу збрку фантазије, у изворни хаос људске природе, а за шта до данас не знам лепши симбол од шарене вреве старих богова.“<sup>183</sup> Сходно томе, симбол не само да се не исцрпљује, већ се уопште и не конституише у самој људској духовној представи божанског. Она је тек полазна могућност ума, што по себи није довољно, те прави симбол настаје једино у стваралачком раду фантазије, дакле у конкретном процесу уметничког обликовања. На најједноставнијој равни, то значи да је специфичност грчких богова симболичка потенција, али да актуализација – управо и религијска – изискује уметнички израз, без ког симбола нема. Дабоме да хаос у овом контексту задобија посебан смисао: реч је, најпре, о преображају ума у фантазију, о духовној активности која напушта конвенције, регистре и категорије ка циљу усмерене мисли и која отвара простор за други вид деловања, чија је основна карактеристика непосредност. Уместо логичких, разумских, па и сентименталних премишљања, фантазија разбија стеге, те успоставља неометан и међустаница лишен однос с представом. Хаос онда не представља прости неред, већ такву – потпуну слободу духовних визија, могућност за апсолутну превласт људске нутрине, као и моћ да се та нутрина изрази на највиши начин – као божански садржај. Схваћен као неспутано обиље духовних моћи, тек фантазијски хаос осваја обиље божанских представа, које, будући симболичке, не значе метафизику, већ хуману преломљеност метафизике. Шареноликост, којом је описана врева богова, није успутна атрибуција, већ је употребљена као објашњење симболичког карактера богова. Потпуно је, при томе, јасно да није пука случајност што Шлегел („das bunte Gewimmel der alten Götter“), а и Гете у једном од најважнијих стихова у *Фаусту* („Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“, 4727), користи придев „шарено“ као језгро симболичког статуса фантазије и њених творевина. Тачније, у оба случаја ради се о сложености

---

<sup>182</sup> Ibid., S. 199. Исто каже и на крају фрагмента о прогресивној универзалној поезији (S. 91).

<sup>183</sup> Ibid., S. 195.

симболички поетизованог фантазијског спознања, претходно отргнутог од „умствујуће“ праксе. Сложеност произлази из одсуства логички и дискурзивно осигураног пута, који се ионако по питању симболичког циља испоставља као јалов, али такође и из специфичности односа између људског духа и божанског циља, те из људске и, посебно, Шлегелове потребе да се целина тог односа очува као потпуна и недељива истоветност. Та целина, међутим, изнутра се степенује као низ утемељен на парадоксу. Шлегеловски симбол, наиме, испоставља се као парадокс или као арабеска, зато што се људска божанственост указује као жудња фантазијски, изван вулгарне логике обликована кроз сликовно и језички изражену и индивидуализовану апсолутност.

#### 1. 2. 6. Хијероглифска парадоксалност фантазијске целине

Веома познати искази: „И шта је друго свака лепа митологија до хијероглифски израз окружујуће природе у овом преображењу фантазије и љубави?“<sup>184</sup> потом: „извесно је арабеска најстарија и изворна форма људске фантазије“<sup>185</sup> као и реченица из *Лицеума*: „Иронија је форма парадокса, а парадокс је све што је истовремено добро и велико“<sup>186</sup> – успостављају доследан однос између кључних Шлегелових појмова. Подсећамо на раније обрађену Хаманову употребу хијероглифа у симболичком смислу – као израза божанског. Изражавајући се на релативно отежан начин – у ствари нефилозофски, али консеквентно својим појмовима – и Хаман и Шлегел поезију готово да изједначавају са загонетком: с хијероглифом, симболом, арабеском, фантазијским преображајем, митолошким хаосом итд.<sup>187</sup> Не ради се пак о логичкој загонетки као почетном незнању, те извесности крајњег решења, него о загонетки космоса, и, тачније, о људском доживљају загонетности космоса. Универзум је целина зато што уједињава све појединости испод себе, али је такође и „натцеловит“ стога што његова апсолутност и вечност не познају и не признају контуре. Као безгранично обиље, космос постаје шлегеловским хаосом, изнутра парадоксалним због тога што сâм жуди да се изрази, те да открије своју неистраживост, и споља, из људске перспективе парадоксалним

---

<sup>184</sup> Ibid., S. 194.

<sup>185</sup> Ibid., S.195.

<sup>186</sup> *Lyceums-Fragmente, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, Thomas, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich 1967, S. 152.

<sup>187</sup> Лома у раније наведеном есеју јасно истиче синонимност хијероглифа и симбола, те симболички карактер поезије (стр. 86).

због тога што човеков дух жуди да спозна и да својим стваралачким моћима опише непознатљивост и неописивост. Насупрот конвенционалној загонетки, хијероглиф, односно оваква изражена неизразивост не почива на труду да се успостави веза између датог и скривеног, него на укључивању духа у, од почетка постојеће, нераскидиво јединство хијероглифске чулности, пластичности, изражајности и његове тајне. Космичка тајна не тражи одгонетку, она и не функционише као скривени садржај, већ искључиво као тоталитет властите божанствености који се чулно открива. Другим речима, божански сјај не захтева откривење своје посебне унутрашњости, већ само то да целина његовог сјаја постоји као људски одсјај.

Призивани повратак духа својој изворности има за циљ како потпуно напуштање и заборав разумских стега, отварање простора за фантазијско деловање, тако и конкретно хијероглифско остварење. Будући једнака целини активних људских моћи, фантазијска делатност једина има способност да изнедри уметнички обликовану божанственост, хијероглифску чулност метафизичке апсолутности. Естетизација фантазијски схваћеног божанског обиља односи се на обликовање шареног хаоса чулних богова. То, међутим, нипошто не значи савлађивање хаоса нити његово подвођење под чисто људске мере, већ, томе потпуно насупрот, обликовање подразумева људски примерено изражавање човекове боголикости. Таква обликотворна естетизација, према томе, симболичка је зато што је читав текст устројен као фантазијски игротворно јединство, чије је средиште човеку иманентна мера која баш као таква, представља симбол људског наликовања божанској надсликовности. Када смо раније истакли да је космос једнак Шлегеловом хаосу, под тим нисмо мислили на премештање из једне области у другу, на промену суштине хаотичне изворности, него на то да космизација значи подаривање израза фантазијском обиљу. Песнички текст је, наиме, поредак зато што је устројен на целини у њему фундираних односа и закона: ти закони изражавају хаос зато што су фантазијског а не рационалног порекла, а закони су у том смислу што нису ствар спољашње самовоље или произвољности, већ прозилазе из иманентног поретка самог текста.

„Преображење“ је начин поетизације: реч је, најпре, о активности која песнички свет заснива као процес. Такво унутрашње оживљавање поетског света у нужном је складу са симболичким принципом који, с обзиром на парадокс људско-божанског јединства, изискује динамизовани и у развоју дати приказ људског обожења. Ланцем пак преображаја фантазије и љубави поетски свет се конкретизује

као непрестана игра огледања пролазног и вечног, за чију је естетизацију нужна целина текстуалног поретка, с обзиром на који се тек преливања опажају не као дисконтинуитети, него као садржаји тотализујућег јединства. „Окружујућа природа“ сама је такво преображавајуће јединство. Спинозистички пантеизам у вези с овом синтагмом не односи се само на емфазу стваралачке природе – она је подразумевана већ као почело „шарене вреве“ које ствара своје коначне форме – нити на општу пантеистичку идеју натчулности која се испољава у спољашњој коначности, него и врло конкретно – на појавност као апсолутност, реалност као идеал. Поред тога, иако се то не каже, шлегеловски спинозизам који завршава у идеји космогонијске физике заправо је укорењен у пресократовским концепцијама које твар тумаче као архе читавог космоса, те које тиме уједно свет схватају као систем у којем трансценденција није другост у односу на оностраност.<sup>188</sup> Симболичка ступњевитост вечности у Шлегеловој поетици односи се на само текстуално устројство, на уметнички начин, а не на метафизички став по којем би се до божанства долазило посредством функционализованих и телеологизованих степеника: сваки степеник је, заправо, поетски по томе што као конкретизација вечности има апсолутно уметничко право којем ништа није надређено. То значи и да поетска логика наговештаја не заснива однос између повода и циља, већ је сама начин да се у конкретности присутна божанска потенција преобрази у своју актуализацију. Наговештај не води од једног регистра ка другом, већ посредује необухватљиву апсолутност кроз непосредну конкретност. Стваралачка природа, у том смислу, целовити је предмет фантазије зато што њене посебне појаве наговештавају, значе сопствени божански креационизам. Поетски парадокс везује се „за добро и велико“, дакле за чулно изражену божанственост, чиме он показује своју органску везу са динамизованим симболичким приказом. Штавише, баш поводом физике, Шлегел истиче „динамичке парадоксе“ као изворе „најсветијих откривења природе“.<sup>189</sup> Шлегеловски парадокс, да нагласимо очигледно, не односи се на логичко-реторске смицалице, него на уметнички изражену форму божанствености као обликотворне надобликовности. Осим тога, шлегеловска мисао увек је двосмерна, те како је средиште поетског космоса боголикост, усмерење није само ка одређењу божанске

---

<sup>188</sup> Шлезингер у својој студији јасно указује на симболички карактер пресократовске, посебно питагорејске и Хераклитове мисли (M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols / Symbolik in der Dichtkunst*, S. 67 ff).

<sup>189</sup> F. Schlegel, „Rede über die Mythologie“, S. 197.

чулности него и људске божанствености: „Све мишљење је дивинаторско“.<sup>190</sup> Овим исказом се јасно потврђује одсјај као сама срж људског бића, чија мисао извире из прогресије и исходи у њој, у настојању за својом боголикошћу. Парадокс је у наведеном исказу из *Лицеума* такође стављен и у нераскидиву везу с иронијом као његовом формом, те како би наша анализа била целовита, неопходно је размотрити Шлегелово схватање ироније у овом контексту.

### 1. 2. 7. Иронија као игра фантазије

Као кардинални Шлегелов појам, иронија је нераскидиво повезана са симболичком смисаоноћу целине текста коју ствара целина дивинаторског духа, а која се сама стапа, или барем тежи стапању – с тоталитетом света. У самом сегменту о митологији иронија се спомиње као захтев да се „читава игра живота такође представи и узме стварно и као игра“.<sup>191</sup> Томе непосредно претходи исказ: „Свака песма заправо треба да буде романтична и дидактична у оном ширем смислу речи која описује тенденцију ка дубоком бескрајном смислу“.<sup>192</sup> Иронија је објашњена као игра бескрајног смисла, а игру, и то у смислу поетског принципа, раније смо одредили такође и као срж фантазије, те арабеских и хијероглифских приказа. Будући да је идеја игре истакнута у оквиру немачких естетичких концепција с краја 18. века – имамо у виду Канта и Шилера – обавезни смо да размотримо њихов међусобни однос, те да на тим основама најзад укључимо игру у Шлегелов иронијски и симболички поредак текста.

Док Кантова позната синтагма „слободна игра разума и уобразиље“<sup>193</sup> исходи из логичке анализе и за циљ има да утврди субјективну општост као кључну карактеристику квантитативног момента суда укуса, те, без обзира на улогу саме уобразиље као ујединитеља многобројних опажаја, игра остаје утамничена у категоријама разума, Шлегелова игра чини управо супротно: она ослобађа тоталитет ума. Кант унеколико запада у парадокс (логички, не шлегеловски) због тога што, не признајући лепом гносеолошку, па тако ни метафизичку тежину, себе приморава да трећу анализу задржи у логичким схемама разума, а да феноменима лепог ипак призна извесну слободу од њих. „Снага уобразиље“ одређена је као она која слаже

---

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid., S. 198.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> I. Kant, *Die drei Kritiken, Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil: Kritik der ästhetischen Urteilskraft, § 9, S. 979.

многострукости опаженог,<sup>194</sup> а разум као моћ која даје „јединство појму који уједињава представе.“<sup>195</sup> Слобода игре, према томе, само је провизорна у том смислу што је условљена и уоквирена рационалним операцијама, а ипак је и постојећа стога што у самим тим оквирима није везана за конкретни појам, те, томе захваљујући, субјективни став претвара у општи принцип. Кантов, ипак, уступак везан је за тзв. „естетску идеју“, о којој се говори током анализе уметности. Естетска идеја треба да очува тврдњу да лепо ничему не учи, а да истовремено призна мисаоност коју подстиче уметничка лепота. Будући да настаје као последица рада генија који уједињава уобразиљу и разум,<sup>196</sup> она утолико представља и уметнички резултат слободне игре између ове две моћи. Естетска идеја је „представа снаге уобразиље, која узрокује знатно размишљање, а да јој ниједна одређена мисао, тј. појам не може бити адекватан, и коју, томе следствено, ниједан језик у целости не досеже и не може начинити разумљивим“.<sup>197</sup> Док, дакле, естетској идеји не одговара ниједан појам, идеја ума за свој појам не може да пронађе адекватан опажај.<sup>198</sup> На више места у овом одељку Кант истиче то да је уобразиља стваралачка,<sup>199</sup> те да својом активношћу надокнађује објективно одсуство епистемолошке моћи објекта тако што сама у објекту препознаје сазнајну потенцију која се у суштини остварује само за нас. Од кључног је значаја то што је сваки Кантов исказ о уметности нераскидиво повезан с његовим учењем о генију, на основу којег се уметност конституише – и то је суштина генијалности – као законодавна творевина изван закона, односно као парадоксална *игра* између законитости и оригиналне отпорности на било какво правило. Упркос низу разлика, извесна сродност са Шлегеловим ставовима потиче из тога што у оба случаја слобода, и то слобода игре, јесте темељни покретач како стваралачке моћи субјекта – и уметника и рецепијента – тако и с њом преплетене стваралачке природе саме творевине. Уметникова слобода тиче се очулотворене, али и у односу на чулност аутономне умне мисли чији је највиши практични домет управо она сама. Будући да Кант експлицира да је песништво подручје естетске идеје,<sup>200</sup> читаочева слобода извире из чулности која подстиче натчулну, умну, те мисао која већ и по дефиницији не само да не робује спољашњости него је, и када је

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen, § 49, S. 1104.

<sup>197</sup> Ibid., S. 1101.

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid. S. 1101–1102.

<sup>200</sup> Ibid.



с њом у вези, увек и надмоћно превазилази. Најзад, слобода текста тиче се заправо слободе од (наводне) епистемологије, што значи да одсуство сазнајне тежине ставља нагласак на сâм израз и његов предмет, чија сама пластичност активира сазнајну моћ уобразиље.

Кант не успоставља никакву везу између естетске идеје и симболичности, премда је извесно да би се то могло учинити. Како естетску идеју назива „очулотворењем идеја ума о невидљивим бићима попут царства блажених, подземног царства, вечности, стварања“, <sup>201</sup> јасно је да је такав процес симболички баш у Кантовом смислу, те да само симболички оспособљени предмети могу собом да воде ка простору ума. За естетску идеју „не може се пронаћи израз који описује одређени појам, и она, дакле, допушта да се уз један појам мисли на мноштво неименљивог“. <sup>202</sup> Надискуственост је исходиште и симболичког и процеса који изазива уметнички израз. Кант нипошто не говори о јединству, поготово не о равноправности односа између идеје и израза. Сâм ум је код овог филозофа недвосмислено суперпониран чулности, али и чулност – опажај, односно песничка слика, а у оба случаја лепота – ипак остаје онај источник естетске, то јест симболичке идеје који, захваљујући својој аутономнији, не дозвољава и њено потпуно осамостаљење и самодовољност у односу на чулни извор.

Шлегелов, с друге стране, радикално другачији темељ размишљања о уметничком – то је поезија као носилац највише истине космоса – нужно се пресликава и на ситуацију с уметничким ствараоцем. Кантова скепса према естетској истини преноси се и на парадоксалност естетског става, чија субјективна тежња за општошћу нема метафизички квалитет, те за чију моћ уобразиље остаје разум надлежан. Свака пак инстанца Шлегелове поетске мисли – стваралац, тумач, текст – део је јединственог поретка бескраја. Сваки вид игре: фантазијски, симболички, иронијски, израз је управо таквог јединства, у чијем је средишту увек слобода људског тоталитета. Шлегелова мисао заправо је много ближа, мада није и истоветна – Шилеровом схватању. Шилер у битноме надограђује кантовску игру тако што је схвата као синтезу свих људских моћи, дакле као стваралачки хумани тоталитет који уједињава формалне и садржинске моћи: чулност, разум, али и морал. Крајња слобода коју игра осваја није у правом смислу слобода „од“, већ слобода за највише хумано делање. Реч, додуше, јесте о слободи од појединости, али се

---

<sup>201</sup> Ibid.

<sup>202</sup> Ibid., S. 1104.

тиранија једне равни (форме или материје) не превладава њеним укидањем, него укључивањем у употпуњавајући поредак. И код Шлегела и код Шилера игра је изједначена с највишим и потпуно слободним људским моћима, те је ограђивање од „умствујућих“ ситничарења и парцијализације људских духовних способности карактеристично за обојицу мислилаца, с тим што Шилер знатно више од Шлегела инсистира на разумском квалитету форме, која учествује у игротворној естетској синтези и која уједно води и до моралног савршенства људског бића. Ипак, због специфичне отежаности Шлегеловог дискурса, прецизно разграничење између његове и Шилерове концепције није до краја могуће. Код Шлегела је фантазија љубави именитељ за естетску игру као израз људског тоталитета, али наравно да из њега нису искључени ни разум ни морал, само ове две сфере нису градитељска начела уметности, а поготово јој не претходе, нити се морал истиче као хумана могућност потенцијално виша и од већ освојене естетске слободе.

У контексту *Говора о поезији*, иронија је свест, али поетска а не чисто интелектуална, о симболичкој жудњи пролазности за властитом вечношћу. Док сама идеја игре означава поетски свет, парадоксално, као потпуно независни део космоса, односно као поредак којем ништа није надређено, а који сâм одсликава ширу целину, те као израз слободе захваљујући којој људски дух и јесте Ebenbild – симболичка слика божанстава, иронијска игра се конкретно односи на афирмативан и са осмехом пропраћени став хуманог средишта које, премда боголико, на крају ипак умире. Као израз „читаве игре живота“, иронија се са становишта самог текста може објаснити: као његово поетско начело које износи повесну целину живота. Како смо о романтичном смислу „живота“ довољно говорили, сад издвајамо две кључне и међусобно преплетене текстуалне последице иронијског принципа: најпре, поетски свет захвата неслучајну целину, чија се, потом, унутрашњост конкретизује као развој. Сходно томе, а будући усмерена на поетизацију из себе развијајуће целине, иронија по природи ствари постаје начелом уметничке организације текста. Наглашавамо, при томе, да шлегеловска поетика не говори о симболу и иронији као различитим принципима различитих текстова, него као о различитим поетским нијансама јединственог уметничког поретка, чија евентуална истинитост исијава из његовог изражавања „одсјаја“. И симбол и иронија видови су поетизације и увек су усмерени на естетску и смисаону целину списа: симбол је сâм израз одсјаја, а иронија уметничка свест о само људској фантазији која њега изражава.

Иронија је, дакле, поетски однос према животу, односно према коначној целини људскости уздигнуте жудњом и посвећене остварењу своје боголикости у оквирима те коначности. Уколико се ово објашњење има на памети, онда постаје јасна и конструкција из *Лицеума* о иронији као „форми парадокса“. Реч „форма“ у овом контексту не треба да се схвати спољашње, него баш у пуноћи смисла – као уметнички и смисаодавни облик. Иронија је, тако, заснована као обликотворно начело поетског поретка, чија парадоксалност на фантазијски начин продире у јединство боголикости, те која исходи у „добром и великом“. Естетизована боголикоост је и формална и смисаона, а како је иронија принцип који изражава боголикоост, то најзад значи да сваки покушај да се шлегеловска иронија одреди независно од ње, на пример само као трансценденталност текста (а што је по себи свакако тачно), једноставно није довољан. Тек у оквиру највише – обликотворне смисаоности могу се разматрати појединачни нивои иронијског значења. Уосталом, колико је шлегеловска иронија стопљена с појмовима везаним за уметничко изражавање божанствености, довољно сведочи и то да се у *Разговору о митологији* о алегорији расправља непосредно након наведених исказа о иронији. Строга повезаност између ироније и „игре живота“ у врло је прецизном смисаоном (а и дословном) суседству с два међусобно нераскидиво преплетена исказа: „Све свете игре уметности само су далеки одрази [Nachbildungen] бескрајне игре света“, те: „Другим речима: сва лепота је алегорија. Управо стога што је неизрециво, оно највише може се само алегоријски исказати“.<sup>203</sup> Кроз идеју игре, алегорија и иронија заправо су одређене као део истог – јединственог и универзалног ланца уметничког стварања, што за последицу има не само разумевање обе категорије као естетизујућих принципа него и нужност њиховог разумевања с тачке смисаодавне целовитости универзалне поезије.<sup>204</sup>

Бескрајност је, подсећамо, супстанца и ироније („тенденција ка дубоком, бескрајном смислу“), а с обзиром на последње наводе, такође и алегорије. Како је бескрајност фантазијско мисаоно исходиште, дакле ствар – парадоксално – крајњег смисла, онда се преко ње конкретизује игром већ успостављена сродност између ироније и алегорије. Сама пак, игра, у иронији везана за живот, овде се и додатно

---

<sup>203</sup> F. Schlegel, „Rede über die Mythologie“, S. 198.

<sup>204</sup> Концентришући се не на проблем симбола него на иронију саму, различити теоретичари долазили су до закључака сличних нашем, наиме о свеповезаности свих Шлегелових кључних појмова без које се ниједан од њих не може разумети како ваља и у целисти. Примера ради, Штрошнајдер се фокусира на објективни смисао Шлегелове ироније (на супрот Золгеровеј и Хегеловеј критици), а Д. Стојановић (*Иронија и значење*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984) на смисао ироније љубави.

проширује на целину света. Фундаментална теза о прогресивној универзалности целине текста, с обзиром на коју се он из себе шири као слика космоса, а космос истовремено њега укључује у целину своје бескрајности, што све Шлегел назива алегоријом, омогућена је искључиво „уметничким делом које само себе вечно ствара“,<sup>205</sup> које представља и поезију и свет. И шлегеловски, према томе, поетски систем сходно којем уметност јесте симболичка или алегоријска, темељи се на идеји о стваралачком јединству свих равни света, као и на уверењу да је овакво стварање иманентно и из самог себе настајуће. Репродукујући, односно одражавајући свет, текст не пресликава саму материјалну спољашњост, будући да се она односи на створеност, али – како то естетски није могуће нити би имало смисла – не пресликава ни чисту духовну унутрашњост, него управо изражава бескрајну духовно-стваралачку унутрашњост коначне и чулне спољашњости. Симболичко-алегоријско биће поезије потиче од репродукције стваралачког бића израженог у властитом испољавању, те се стога основни органски однос између чулности и натчулности, који појединачно постоји и у уметности и у „окружујућој природи“, коначно преображава у онтолошку аналогију свих стварајућих инстанци. Последње и апсолутно јединство у том смислу јесте јединство космоса као физичко-метафизичко јединство и њега изражава алегорија.

#### 1. 2. 8. Симбол и алегорија

Нашу слободу да изједначимо Шлегелове термине „алегорија“ и „симбол“, унапред претпостављену на основу уопштавања смисла симбола, оправдава Шлегелова конкретна употреба оба појма понаособ. Кључна особина изнета уз оба појма јесте лепота: „лепи симбол шарене вреве старих богова“ и „сва лепота као алегорија“. Бескрајна смисаоност изражене боголикости важи искључиво као израз лепоте: Шлегел смисао не само да не разматра независно од лепог него их уопште и не разликује као посебности, па макар и синтетизоване, већ, томе насупрот, смисао и схвата као лепоту лика. Свест о нераскидивости и потпуној узајамности између идеје и облика код Шлегела се заоштрава у потенцијално највиши уметнички захтев – за смисаодавном формом, односно формом која сама постаје градитељским

---

<sup>205</sup> „Rede über die Mythologie“, S. 198.

начелом и средиштем смисла.\* Како је пак сâм смисао симболичко-алегоријски, то онда, и са становишта ових принципа као формално-семантичких тоталитета, лепоту заснива као симбол. Док Шлегелово излагање није у духу филозофске систематичности, те су и овакве тезе последица тумачења Шлегелових исказа, идеалисти, а међу њима најизразитије Золгер, на врло поступан и детаљан начин образлажу сродност, и то на основу симбола, између лепог и уметности. Лепота – и то, сходно шлегеловској космизацији стваралачких равни, и окружујућа, тј. природна, као и уметничка – јесте смисао, а с обзиром на чулност своје духовно сложене и ка целини прогресивне текстуре, тај је смисао увек јединствен и једнак је форми божанствености. Образлажући алеорију, сâм Шлегел употребљава парадоксалну конструкцију<sup>206</sup>, готово истоветну коментару мистичког хора на крају *Фауста*: оно духовно највише постоји као форма изражене неизрецивости. При томе, гетеовска експликација неизрецивости није пуки израз, већ прави чин („Оно неописиво // Овде се збило“), што је у потпуном сагласју са шлегеловским саморазвијањем симболичке целине као прогресије и као игре живота. Такође, парадокс се сада и удословљава као права природа симболичко-алегоријско-параболичког принципа, најпре због самих двоструких, чулно-натчулних целина ових принципа, а потом – и тек то све ове категорије уједињава као средишта поетских целина – и због тога што је та двострукост увек усмерена ка највишој, недовршеној мисли.

Лепота је схваћена као лепота божанства, као израз вечности, те као индивидуализација апсолутности и као реализација идеала. Она се може изразити само као алеорија, дакле као онај свеуједињавајући поетски принцип физике и космогоније. Изражена бескрајност фантазијска је радња усмерена ка поетизацији специфичног шлегеловског хаоса, у вези с чим се каже и следеће: „Али највиша лепота, највиши поредак ипак је онда само поредак хаоса, наиме онаквог који чека само на додир љубави како би се развио у хармонични свет.“<sup>207</sup> Овај исказ, поготово схваћен са становишта симболичко-алегоријске смисаоности, одговара на питање о

---

\* По овим критеријумима, а према нашем убеђењу, највећа достигнућа романтичне поезије јесу Гетеов *Фауст* и Пушкинов *Евгеније Оњегин*. Не само укупна форма него и техничка решења, те версификацијске појединости у овим текстовима уздигнути су на раван стваралачке смисаоности, и то баш највише – судбинске (само што је та судбина у Гетеовом случају трагички, а у Пушкиновом – пародијско-иронијски симболизована). Довољно је имати на уму риме искоришћене уз лик Татјане или метричке преображаје Хелениних исказа.

<sup>206</sup> Видети: фуснота 93.

<sup>207</sup> „Rede über die Mythologie“, S. 191.

начину на који се конкретизује естетски тоталитет. Преображај обиља фантазијског хаоса у космос значи задржавање хаотичног бића, те његово лепо и смисаодавно обликовање. Космизација хаоса представља фигурацију обиља која текст заснива као тоталитет зато што синтетички парадокс, а то је хармонија хаоса, није ништа друго до самоизражавање хаоса као живог бића поетског света. Хармонија, другим речима, није реинтерпретација хаоса, нити је подвођење хаоса под надређени поредак, већ је она крајњи резултат поетске фигурације. Алгоријска, али такође и симболичка и иронијска фигурација – конкретизују се кроз љубав као поетски тоталитет највише људске коначности жудње и божанске бескрајности идеала.

Уз то, Шлегелова употреба термина „симбол“ и „алгорија“ на другим местима показује њихову једнородност која није случајна и не зависи од нашег произвољног избора цитата, и то из разлога што су његови термини, искази и идеје, чак и кад су номинално самостални или текстуално невезани, увек део јединственог схватања правог бића универзалне поезије. Примера ради, исказ из *Атененеума* завршава речима: „Извесни мистицизам израза, који, свезан с романтичном фантазијом и граматичким смислом, може бити нешто врло подстицајно и добро, често служи као симбол њихових лепих тајни (мисли се на моралност везану за „парадоксалност невидљиве цркве“ и „ексцентричне људе“ – В. П.)“.<sup>208</sup> У поглављу о Гетеу, унутар *Разговора о поезији*, поводом алгорије се каже: „Језик, који је, изворно схваћено, идентичан с алгоријом, први је непосредни орган магије.“<sup>209</sup>

Смисао љубави већ смо размотрили, те је сада потребно, из перспективе жудње као животног љубавног геста, да утврдимо однос између јединства алгоријско-симболичке целине и наговештаја као – парадоксалног – естетског испуњења те целине, као и да те односе упоредимо с Гетеовим схватањима алгорије и симбола.

Гетеов, наиме, „симбол“ очигледно одговара Шлегеловој „алгорији“, док ова нема никаквих додирних веза с Гетеовом „алгоријом“ из *Максима и размишљања*. Говорећи о алгорији, Гете и Шлегел мисле на потпуно различите и неподударне књижевне и духовне појаве, но то размимоилажење заправо је само терминолошко, док по суштини – по схватању „праве поезије“ њих двојица имају врло сродне погледе. Неважно је то што Гете као одредницу за биће поезије користи „симбол“, а Шлегел „алгорију“, мада и не само њу, будући да обојица то биће схватају као живи

<sup>208</sup> [»Athenäums«-]Fragmente, S. 131.

<sup>209</sup> „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“, S. 221–222.

израз неизразивости. У максими бр. 1113 Гете јасно говори о целовитој недосежности бескраја, који се може само симболички сугерисати, што – видели смо – није у нескладу с органским јединством симболичке целине која сама изаражава тај бескрај. Сличан проблем, и то са сличним исходиштем, постоји и код Шлегела, чија алегорија као поетски израз о неизрецивости која се другачије не би могла ни навестити – ступа у сагласност с његовим општим схватањем поезије као прогресивне целине. Будући реализован као љубавна жудња, алегоријски идеал своје недељиво и перманентно јединство поетски испуњава као наговештај. Реч је о иманентној, или: о нужности проистеклој из саме природе текста као прогресивног тоталитета, дакле као целине која се из себе образује кроз игру потенција и актуализација. И довршена, поетска целина, при томе, остаје вечно прогресивна у смислу заснивања нове – игре између поезије и света. У поглављу о роману – а романтични роман схваћен је као део романтичне поезије, и нипошто као њена прозаизација – Шлегел прецизније, и то на више места, говори о наговештају као виду целовитог израза. Наговештај јесте самоизражавање поетски остварено као развој захваљујући којем се сви елементи текста уланчавају и заједнички заснивају поредак. У правој поезији све је, каже се, „само наговештај оног вишег, бескрајности, хијероглифа вечне љубави и свете животне пуноће стварајуће природе“.<sup>210</sup> Други, изузетно важан и исказ који сажима готово све сегменте наше расправе, долази одмах након претходног навода:

Само фантазија може да изрази загонетку ове љубави и да је представи као загонетку. И ова загонетност извор је фантазијског у форми све поетске представе. Фантазија свим својим снагама стреми да се испољи, али у сфери природе божанско може само посредно да се саопшти и испољи.<sup>211</sup>

Кључне речи односе се на посредност природне божанствености – она постаје непосредна тек у чину људског израза, јер тај израз представља духовно самоиспољење властите боголикости. Сентиментална духовност жуди, те се боголикоост изражава као сугестија, што је – при томе – сасвим доследно идеји уметничког хијероглифа, који истовремено јесте и делимичност и целина, те који целином свог наговештавајућег бића упућује ка космичком, „светом“ обиљу. Хијероглифско обиље, садржано у хијероглифској слици – загонетка је због своје апсолутности, отпорности на „умствујуће“ радње, те због припадности и адекватности људској фантазији као људској апсолутности. Кроз фантазијски процес

---

<sup>210</sup> „Brief über den Roman“, S. 207.

<sup>211</sup> Ibid., S. 207–208.

текст се обликује као уметнички – од фантазијског акта, преко симболичког начела целине, те иронијске свести о хуманости као средишту те целине, до поетизованог ланца животног развоја. Естетизован као узајамно огледање божанско-људске љубави, развој сентименталне жудње „средиште“ је којим романтика замењује свеобухватност шарене митологије старих фигура. Последњи слој естетизујућег ланца текстуалне целине везан је за материју и, тачније, за обраду те материје, коју Шлегел најпре препознаје као историјску. Проблем историјске грађе враћа нас на први део расправе у којем смо најавили поређење Шлегелових са Шилеровим идејама историзације.

### 1. 2. 9. Историја код Шилера и Ф. Шлегела

Шлегел историју не назива грађом нити материјом и заправо је разуме само као део читавог естетског система. У овој, међутим, прилици ми материју разумемо као конкретност, фабулативно полазиште, као неопходни темељ на којем се уопште може вршити права поетизација, те као нужни саставни елемент, за Шлегела кључне, фантазијске синтезе конкретности и идеала. Историју, према томе, можемо да назовемо грађом само под условом да се она, грађа, схвати као неутуђиви део реално-идеалног система, што на плану текстуалне реализације значи преображај фабулативне материје у сижејни поредак. Повест за Шлегела није и нема никакав значај као позадина, као додатак, као пуки део, чак ни као мотивацијски елемент, те – будући да је реч о могућностима нове поезије – она има тежину једино уколико постаје конститутивним разлогом уметничке целине. Историја, другим речима, треба и сама да буде естетски принцип опеваног тоталитета, што је остварљиво само уколико текстуални поредак, и то свим својим појединостима, оствари узајамност између те историје и симболичке смисаоности, те уколико се естетска игра обликује као, кроз огледање изражено, органско јединство између конкретне временитости и вечности идеала. Као саставни део романтизма, а под тим се мисли на уметничку снагу која несагледљиву дубину хуманог идеала реализује фантазијски на новомитолошким темељима, историја постаје алегоријско-симболичка слика прогресивне целине. Чак ни сâм повесни склоп није довољан за романтично обликовање, већ оно може да се оствари само „кроз повезаност читаве композиције“, те кроз „духовно средиште“ које заснива „више јединство“.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Ibid., S. 209.



Шилеров *Валенштајн* и у програмском смислу и у пракси представља симболичку историзацију: Шилер, наиме, у „Прологу“ трагедије образлаже уметнички обликовану смисаону интенцију списа, а сâм троделни спис сведочанство је (не)досегнутог склада између грађе и форме. Шилерово образложење трагедије тиче се, у ствари, односа између историје и уметности, те огромног духовног јаза између две равни. Као спозната повест, пука грађа не само да није носилац смисаоности, идеала и лепоте него и своју унутрашњост – а она је сума безумља и зла Тридесетогодишњег рата – представља само као сирову, тако рећи аморфну суморност. Основни јаз између ружног бесмисла повести и лепе смисаоности уметности није, међутим, по себи довољан да објасни природу односа, те се овај спознаје тек кроз целовитост накнадне обраде те повести. Именитељ те обликотворне целине јесте ведрина.<sup>213</sup> Под ведрином, према томе, мисли се на ону тотализујућу снагу хуманог преображаја ништавности у синтезу лепоте, смисла и вечности. Хуманизација је права моћ уметничке обраде – она изискује препознавање и спознавање најпре супстанцијалности унутар самог повесног хаоса, потом његову духовну потенцију, те најзад екстратемпоралност проистеклу из те потенције. Основа Шилерове мисли сасвим јасно тежи додиру између материје и метафизике, но уметнички патос уопште се не задовољава нити се исцрпљује тиме, те се – како само обликовање захтева процес надградње тог додира – сâм патос естетизује као духовност нискости, односно као вечност времена. Стихови: „Још једном допустите песничкој фантазији // Суморно доба пред вама да проведе // И погледајте радосније садашњост // И будућности даљину надом богату“<sup>214</sup> – издвајају фантазију као уметничко спознање и као моћ универзализације времена. Шилеров, дабоме, патетични идеализам не даје превише простора поетским начелима попут арабеске, но ипак постојећа сродност двојице мислилаца потиче од уверења у синтетички карактер фантазијске творбе, која на темељу конкретности увиђа идеал, а у крајњој инстанци – и то само као естетски феномен – има изузетну гносеолошку снагу. Књижевно спознање је по свом бићу естетско, што значи да се не отуђује од органског устројства целине, већ се и рађа у њему и, штавише, оно управо и јесте спознање иманентне целине као поетизоване смисаоности која проилази из

---

<sup>213</sup> Friedrich Schiller, Prolog, *Wallenstein, Sämtliche Werke*, auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Band 1–5, 3. Auflage, Hanser, München 1962, S. 274.

<sup>214</sup> Ibid., S. 271.

уланчавања по себи суморне конкретности у виши, у овом случају – у временски и, најзад, у ванвременски низ.

Свакако – и то Шилер напомиње – у обзир не долази било какав, већ само „велики предмет“<sup>215</sup> историје, но и он је само сирова могућност која може показати своју сазнајну снагу тек кроз симболичку уметничку обраду. Актуализација, а кад је реч о *Валенштајну*, то је симболизација самог времена, искључиво је хумани стваралачки чин: „Лебди слика његовог [Валенштајновог] карактера у повести. [...] Јер сваку крајност она [уметност], што све // Омеђује и повезује, враћа натраг природи, // Она види човека у животном настојању // И већи део његове кривице // Пребацује на злосрећне звезде.“<sup>216</sup> Свеповезујућа особина поезије експлицира се најпре као стапање људскости и читаве природе, а потом и као садејство и узајамно огледање такве, човеком и природом уцеловљене, физике и метафизике. Естетизација историје, исто као и код Шлегела, спроводи се на свеобухватан – значењски и формални начин. Иманентна поетска законитост твори аутономну целину проистеклу из премрежавања делова, а ови и могу да буду изнутра повезани стога што хуманизујуће стварање значи стапање метафизике и конкретности, те реинтерпретацију саме конкретности са становишта крајње духовне целине.

Општи Шилеров утицај на Шлегелов *Разговор о поезији* чињеница је коју ћемо овде образложити само с обзиром на проблем симболичности поезије. Иако Шлегел и Шилер местимично и у комбинацији с другим терминима говоре о симболичности, и то унутар целина посвећених каткад врло различитим проблемима, недвосмисленом и несумњивом нам се чини њихова заједничка мисао о поезији као изразу апсолутног идеала, о природи поезије као конкретизованој вечности, те о њеној крајњој моћи да представи метафизичност саме стварности. Право биће такве поезије – а оно је симболичко – исказује се као стапање идеалног и реалног. Шлегелови термини естетички су јасно утемељени у Шилеровој мисли. Поводом сентименталног песништва Шилер каже да „сагласност између песниковог осећања и мишљења, каква се у првом случају (чулне хармоније – В. П.) *стварно* збива, сада постоји само идеално: она више није у њему, већ изван њега, и то као мисао коју тек треба реализовати.“<sup>217</sup> Сâм „идеал је бескрај“,<sup>218</sup> а стварност је

---

<sup>215</sup> Ibid., S. 270.

<sup>216</sup> Ibid., S. 272.

<sup>217</sup> „Über naive und sentimentalische Dichtung“, *Über das Schöne und die Kunst*, S. 251.

<sup>218</sup> Ibid., S. 252, 254.

граница.<sup>219</sup> Бескрај је идејни кључ који нам даје за право да поезију назовемо симболичком: највиши циљ стваралачке фантазије није било каква језичка артикулација сложене мисли, нити пуки израз натчулности, већ је искључиво естетизација, живо очулотворење трансцендентности. Шилеровски живи приказ сентименталног бескраја у *Валенштајну* произлази управо из дијалектичке игре између границе и бескраја, која се – будући обликотворна и смисаодавна – манифестује, и ту је Шлегел такође зависан од Шилера, као жудња. Естетизација жудње најзад се уобличава као изнутра узрокована земаљска, људска потрага за властитим метафизичким завичајем. Хуманост, сходно томе, постаје средиште космоса, те и конкретни, индивидуални дух постаје сликом, или прецизније: симболичком сликом целине света. Историја је погодно тле за сентиментално-романтичну симболизацију бескраја зато што – укључена у сложен систем уметничких начела – представља светско извориште индивидуалне жудње, те – с обзиром на захват целине (поетског) света – може органски да повеже сваку посебност тог света с исходиштем жудње. Свет *Валенштајна* осцилира између чистог безумља с једне стране и нискости деидеализоване стварности и највиших идеала саме стварности (мислимо на Макса Пиколоминија) с друге. Лик Валенштајна потпуно је средиште симболизоване историје, будући да сама његова природа ствара бесмисао зла, али истовремено и преображава такав бесмисао у судбину, и то трагичну судбину пораза.

Шилерова епохалност односи се на то што кантовски темељ сада постаје уздигнут на раван естетичке мисли која читаву духовност интерпретира с обзиром на лепоту као апсолутно стваралачко средиште. Шилер стапа и у нераскидиво јединство повезује – у чему га Шлегел и Золгер следе – лепоту, људскост, дух и мисао. Апсолутност мисли важећа је тек као хумана артикулација, а уколико се ова и уметнички уобличи, онда постаје идеалом лепоте. Крајњи Шилеров идеал јесте „идеал лепе људскости“ као синтезе наивног и сентименталног.<sup>220</sup> Духовност одговара само целини људскости, те се под њом увек подразумева бескрај, али изражени, односно симболички бескрај, што, другим речима, значи коначност вечности:

Свака, наиме, поезија треба да има бескрајну садржину, и само тако она је поезија, но овај захтев она може да испуни на два различита начина. Када свој предмет приказује *са свим његовим границама*, када га индивидуализује, она може бити

---

<sup>219</sup> Ibid., S. 254.

<sup>220</sup> Ibid., S. 297.

бескрајна по форми. Када од свог предмета *удаљи све границе*, када га идеализује, онда може бити бескрајна по материји. Дакле, или кроз апсолутни приказ или кроз приказ апсолутног. Првим путем иде наивни, а другим сентиментални песник.<sup>221</sup>

Као највише јединство наивног и сентименталног, идеал лепе људскости и истовремено идеал највише поезије укида екстреме два начина, али чува у обома суштинску симболичност као целину конкретног идеала. Када каже „да је целина само довршено подручје индивидуалног, да је вечност само сума тренутака“,<sup>222</sup> Шилер у ствари објављује симболичност не само као највише или право него и као искључиво биће поезије, али оне која својом симболичношћу јесте слика симболичке људскости као смртне бескрајности.

Општи Шилеров утицај на мислиоце који долазе непосредно након њега посебно се код А. В. Шлегела и код Золгера конкретизује кроз духовноповесно и књижевноповесно тумачење симболичког идеала „лепе људскости“. Шилер, наиме, успоставља темеље за разликовање два повесна модела симболичког израза унутар јединственог и универзалног симболичког критеријума вредне уметности. Наивност и сентименталност, касније преименовани у класику и романтику или античку и модерну поезију, разликују се по начину симболичког обликовања. „Идеал лепоте примењен на стварни живот“<sup>223</sup> код наивних песника симболизује се као хармонија бога и човека – као досегнута људскост самог бога: „из апсолутног објекта начинити ограничени људски (као што, на пример, сва грчка божанства јесу или треба да буду)“.<sup>224</sup> Индивидуализовано божанство изражава потпуни склад као чулну потпуност своје апсолутности. Дивинизована људскост, насупрот томе, израз је сентименталне симболичности; крајње јединство између чулног и божанског целином текста се изражава као апсолутност саме чулности, што се поетски манифестује као животна потрага и жудња оностраности за вечношћу. Лик божанског код наивних преображава се у модерну бескрајност људскости.

---

<sup>221</sup> Ibid., S. 279.

<sup>222</sup> Ibid., S. 304.

<sup>223</sup> Ibid., S. 281.

<sup>224</sup> Ibid., S. 290.

### 1. 3. А. В. ШЛЕГЕЛ

#### 1. 3. 1. Историја опште књижевности као историја симболичке поезије

**Август Вилхелм Шлегел** један је од највећих књижевних критичара у европској историји. Изјава овако општег и до краја недоказивог типа за циљ има да обезбеди Шлегелову самосталну вредност, и код Немаца често скрајнуту, а на српском језику готово непрепознату (уосталом, он код нас и постоји само фрагментарно и унутар критичких компилација). Чак и највећи познаваоци критичке и духовне историје, и то и онда када уважавају значај Августовог дела, а такав је случај с Велеком, полазе од оцене у основи негативне, по којој је Август у сенци брата, те његов симплификатор и популаризатор.<sup>225</sup> Ствар је, међутим, знатно другачија, и то не само с обзиром на однос између браће, а у вези с чим би се могло рећи и да је старији брат историјски разрадио, те на равни опште повести поезије у дело спровео Фридрихове поставке, него и у односу на међусобно најразличитије мислиоце који долазе касније, попут Хегела или Ничеа, а чији су сами естетички темељи врло јасно и убедљиво постављени, али и заокружени већ код Августа.<sup>226</sup>

Заправо је потпуно погрешно било какво, и то вредносно, одређивање Августа само у односу на брата, будући да ни Фридрих није самоникла појава, већ је део чврстог ланца који почиње барем с Хердеровом историзацијом Хаманових поетичких идеја. А. В. Шлегел припада самом врхунцу тог ланца зато што се у свом делу приближава романтичном духовном идеалу, а то је историја светске књижевности. Фундаменталне романтичне категорије и принципи, обрађени и у Гетеовим максимама и писмима, и у Шилеровим идеалистичким поставкама, и у Фридриховим фрагментима, тек се код Августа живо примењују на равни *универзалне* историје књижевности и духа, те већ и стога не може бити речи о некаквом Августовом преузимању готовог и датог. Како је та историја романтична, тако је реч о историји целокупне (европске) духовности као полазишту и циљу унутар којег се разматрају и у пракси остварују кардинални захтеви за продором у раван целине. Захваљујући ширини захвата, целина се код Августа од општег

---

<sup>225</sup> Renee Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, II: The Romantic Age, Cambridge University Press, 1981, p. 36.

<sup>226</sup> Мислимо, примера ради, на сличност између Августовог, Хегеловог и Ничеовог разумевања грчке трагедије као синтезе грчког духа; на већ код Августа установљени развој духа као развој слободног уметничког израза, који Хегел прати, али не признајући и једнакост највише уметности и највише духовности; на низ Ничеових конкретних увида које већ Август износи, попут оног да је Еврипид разарач трагедије, а оснивач комедије.

програмског захтева преображава у право испитивање тоталитета слојева: целине духовне историје и хуманости, целине књижевности и њених родова, целине доба, целине остварења, ауторских опуса, као и целине једног текста.

Августов тотализујући циљ није ствар претераности његове приватне амбиције, него је природна последица настојања да се разуме конкретно песничко дело, те убеђења да је смисаона пуноћа овога сведочанство саме хуманости: да из њега исијава како дух све уметности, тако и укупна људска духовност.<sup>227</sup> Стога полазиште и циљ јесте читава духовност, али искључиво духовност као израз конкретног и индивидуалног песничког остварења. Огледање хуманости у поезији целовито се и може испитати само у повесном следу уметничких реализација, те читав Августов рад заправо представља литерарноисторијску студију о песничком делу као степену приближености идеалу хуманости.

Позната Шлегелова подела на класичну и романтичну уметност само је сегмент, и то по себи неиновативан, целине његове историје. Ова подела, што је и сасвим очигледно, ослања се на Шилерову историјски потенцирану, али превасходно духовно одређену опозицију између наивне и сентименталне поезије, а до краја се темељи на Фридриховој историјски већ потпуно разрађеној опозицији између старе и нове поезије, те на његовом разликовању старе и романтичне поезије. Ова Августова историјска схема, међутим, само је део рада који је употпуњен и историјом књижевних родова, и то тако што историјску анализу (класике и романтике) прати и системска анализа свих књижевних родова, а анализа посебног рода – драме – даје се на историјски свеобухватан начин. Обема равнима повесног (тј. и општег песничког и генеричког) разматрања претходи Августово утемељење универзалних критеријума који би било какву поделу уопште смисаоно омогућили. Како би се, наиме, извршила изнутра мотивисана историјска подела песничког наслеђа, потребан је поглед који ће ту историју одиста засновати као тоталитет, а не пуку суму. Историјски пак тоталитет произлази из мисли која даје онтолошко, духовно, естетичко и аксиолошко јединство свим посебним историјским појавама и која их поставља у њима одговарајући контекст, а реч је универзалном схватању песничког идеала као симболичког. Кључни аксиолошки критеријум је, дакле, симболика уметничког текста.

---

<sup>227</sup> August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur, Kritische Schriften*, III, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1964, S. 13–19.

Песничка симболичност се код Августа указује као она кардинална константа која одговара настојању да се уметничка посебност схвати као самоизражавање читаве хуманости, те да се историја духа, а да посреди не буде редукционизам, прикаже кроз повесни след установљен у универзалним вредностима. Симболичност је свеуједињавајућа категорија историјски засноване универзалне херменеутике, зато што се једино она односи на естетски тоталитет конкретног списа. Симболичност подразумева целовито формално-семантичко јединство: форма се тиче степена унутрашње усклађености између делова и целине списа, а значење – конкретизације метафизичког света, односно божанст(а)ва. Аксиом Шлегелове историје јесте тај да је поезија једнака највишој хуманости, те да је она „најпогоднији орган за откривање божанског и највишег у нама“.<sup>228</sup> Величина конкретног дела једнака је степену огледања хуманости у њему, а хуманост – што је од кључне важности – није пука идеја, већ јединство између естетског и духовног. Шлегел не само да удружује него и кроз симболички критеријум поставља мисаоност и израз, садржину и облик у нераскидиву везу, те као апсолутну песничку вредност заснива максимум стваралачке људскости, а, истовремено, као апсолутну људску вредност – песничко изражавање. У основи ове поставке стоји хамановско-хердеровска претпоставка о идентитету између поезије и највише мисли, чиме се онда оправдава тумачење поезије као израза божанске човечности.

Највиша човечност за Шлегела – а у чему га поезија несумњиво подржава – јесте божанственост. Наше тумачење свеколике Августове историје као историје симболичког изражавања омогућено је тиме што се метафизичка сфера код њега ни у једном моменту не разматра по себи, већ искључиво као квалитет људске представе, тачније као стваралачка моћ да се натчулна мисао најпре представи, а онда и активно изрази и очулотвори. Тек такво изражавање обликује се као сложено јединство људског и божанског, наиме као људскост која своју највишу тачку досеже у способности да сама изрази надљудскост, али и као божанственост која се и актуализује једино као израз људског стварања. Као начело све Шлегелове критике, овако подразумевана лепеза узајамности конкретизује се историјски кроз след песнички изражених религијских представа. Божанска мисао (или пак њено одсуство) јесте константа за утемељење историје духа, која се потом спецификује кроз битне разлике у конкретним религијама, а нијансирано остварује искључиво у

---

<sup>228</sup> Ibid., S. 19.

песничкој конкретности. Ова се, најзад, на херменеутички заокружен начин указује не само као огледало, већ као прави извор симболички изражене хуманости. Апсолутност симболичког мерила спречава било какву историјску релативизацију, а, како је изворно начело за представљање божанске људскости у тексту везано за само његово иманентно устројство као повесно засновано изражавање духа, онда, и то баш као апсолутно, то мерило одређује управо историјски верификовану поетичност. Коначно, свеобухватност Шлегелове историје показује се кроз повесно разумевање естетско-идејне узајамности као међузависности конкретног текстуалног склопа и конкретног начина симболичког људско-божанског стапања. Како је сама поетичко-херменеутичка константа двострука утолико што се односи на неодвојивост целине текста од његове симболичности, те на логику везе између песничке текстуре и симболичког поступка, и целина и начин симболичког огледања увек се указују само у свом посебном, а духовноисторијски спецификованом виду. Тумачење посебности естетске целине и посебности симболичког изражавања доводе до успостављања основне дистинкције између класике и романтике.

### 1. 3. 2. Форма симболичке целине

Увод у *Историју класичне књижевности* има програмски карактер којим се омогућава и образлаже свака потоња анализа. Сложени циљ – продор у смисаону целину како самог предмета, тако и повести читавог духа – за своје критичко средиште има „у себе затворену индивидуалност, тј. оригиналност“.<sup>229</sup> У сагласју с Фридриховим ставовима, Август, дакле, не само да искључиви примат духовно свеобухватног разматрања даје посебној песничкој творевини него и тврди да се дух евентуалне целине може спознати једино кроз генијалну песничку непоновљивост, те да је чиста стваралачка индивидуалност једини источник „целе поезије“, „све уметности“, „велике целине“,<sup>230</sup> односно универзалне хуманости. Кроз песничку особеност остварени дух целине схвата се као естетски феномен, „јер као у природи, тако је и у уметности свако право, потпуно и јасно омеђено јединство огледало велике целине“.<sup>231</sup> Овај Шлегелов теоријски став који је осведочавао и у аналитичкој пракси – готово да представља апотеозу форме, и то као управо симболичке. Ни полазиште ни средиште Августове пажње нису ни у каквој неодређеној метафизици

---

<sup>229</sup> Ibid., S. 13.

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> Ibid.



духа, такође ни у начелу целине као квантитативне мере сваке творевине, а посебно не на овим двома равнима као независним феноменима који би се понаособ испитивали, већ је првенствени фокус на смисаодавности облика чија целина има симболичко устројство. Другачије речено, целовитост песничке форме разумева се као формативни принцип унутрашњих узајамних дејстава елемената који сопственим активним ткањем и стварањем смисла симболички значе, а у идеалном случају и јесу слика самог космичког начела. Овакво схватање целине допушта да се поезија доведе у везу с природом.

Уметност се, наиме, може сагледати кроз однос са природом само уколико се обе инстанце схвате као дејствујући поредак: сваки други приступ одвео би самовољном и субјективистичком редукционизму и асоцијационизму. Целина текста пак може да постане симбол целине природе зато што из њих исијава двострука сродност: сама природно-уметничка целовитост значи њихову аутономну и само у њима засновану унутрашњу организацију, а ова се указује као међудејство како самих делова, тако и сваког дела и целине. У темељу оваквог схватања стоји хердеровски, али и гетеовски органицизам; при томе, сâм Хердер га, а у чему га Шлегел у потпуности следи, користи као кључно и натповесно естетско мерило историје духа. Романтични органицизам није мода времена: он би то можда и био уколико би значео насилно оцењивање поезије са становишта природних форми. Међутим, уместо оваквог једностраног и појетички несувислог натурализма, романтично органицистичко мишљење се заснива на метафори, на преношењу начела органског стваралаштва са природних на поетске процесе, при чему се чува независност сваког песничког организма, чије смисаодавно уобличење проговара како о властитој повезаности са самосталним деловањем читаве природе, тако и о свом унутрашњем формативном процесу као слици оног природног. Универзални стваралачки принцип целине – што се на различите начине истиче од Хамана па надаље – јесте она снага која омогућава смисаоно уланчавање и узајамно огледање свих на њему заснованих творевина: дакле, на основу својих стваралачких принципа уметничка и природна дела постају пунозначно јединство. Као унутрашњи процес и као право самоисказивање смисла, а он се онда, природно, не односи на било шта, већ баш на објаву симболичке свеповезаности читавог света, поетско ткање органске целине сагледава се као прворазредни уметнички проблем. Не само као целина него превасходно као целовито органско јединство, које подразумева непоновљивост

конкретизоване унутрашње повезаности – песничко дело може се тумачити као динамичка слика и укупне духовне и укупне природне организације.

Веома конкретни предмети оваквог тумачења су композициона и мотивацијска чврстина текста: формална одрживост композиције произлази из унутрашње снаге мотивације као начина да се жељена смисаоност природно изгради из самог устројства списа. Симболичко-духовни идеал естетске творевине у том смислу јасно је повезан са степеном хармоније између облика, плана, садржине и идејне интенције. Слаба усклађеност води насилној превласти једне равни, што за последицу има најпре раздвајање уметнички нужног стапања поступка и смисла, а потом и текстуалну суму која се, због одсуства или вештачког наметања унутрашњих веза, не може назвати целином. Узрокован несагласношћу између композиције и значења, овакав „развод“ сегмената уметничког устројства води ка томе да се творевина не тка из себе, већ се нуди као изатканост споља, што најзад исходи у осакаћености смисла који нема снагу да духовност створи кроз сâм израз. Најзначајније књижевноисторијске тачке таквог одрођавања песничког од песничког, израженог од мишљеног, те стиха од исказа јесу римски и француски класицизам, о чијој деспотији – што Шлегел још на почетку истиче – у историји песничке симболичности никако не може да буде речи.<sup>232</sup> Класицистичка артифицијелност вануметнички је проблем, зато што одсуство заснованости текста на формално-материјалном јединству као унутрашњем текстуалном животу подразумева то да његов створени (али не и стваралачки) поредак не може собом и својом целовитошћу да значи, изражава или буде „душа природе – као најлепши симбол божанске вечности и свезнања“.<sup>233</sup>

Наведене Шлегелове речи недвосмислено успостављају симбол као јединство између естетског и идејног, односно између лепоте и духа. Премда, разуме се, никако није лишен духовности, класицизам не продире до највише људске духовности из разлога што се она остварује управо као лепота израза, коју пак овај упосебљавајући манир раздваја од идеје. У основи настало на артистичком отуђењу од поетског, класицистичко фрагментирање кроз дуализам садржине и њој инадекватне артифицијелне форме – показује се као последица немоћи самог духа класицизма да преко уметничког облика изрази хуманост као стваралачку снагу

---

<sup>232</sup> Ibid., S. 20.

<sup>233</sup> Ibid., S. 62.

сједињења с природном и метафизичком делатношћу. Међутим, оштрина Шлегелове критике узрокована је и просветитељско-образовним карактером његове историје.

Августова амбиција да повешћу песништва обухвати целину хуманости за врло истакнут циљ има образовање читаоца. Предуслов за било какво схватање савремене духовне ситуације јесте спознаја целокупне повести европске духовности, што се може остварити само кроз тежњу за сопственим тоталитетом знања. Апсолутност Августових естетско-идејних мерила узрокована је заправо намером да се у повести саме уметности пронађу идеали образовања, те да песништво постане сведочанством жељеног јединства свих људских моћи.<sup>234</sup> Сходно томе, осуда класицизма везана је како за указивање на римско-француско нарушавање универзалног образовног идеала целине песничке људскости по себи, тако и за уздизање грчке повести духа која тај идеал, према Шлегелу, одиста и досеже. Повесно динамизована, грчка уметност подразумева унутрашњи органски развој, досезање класичног идеала, те његову разградњу. Сâм је развој везан за нераскидиву спрегу између форме и смисла, односно за међузависност зрелости духа и зрелости песничког рода.

### 1. 3. 3. Класична симболика

Август, дакле, прати промену доминантних књижевних родова и облика у зависности од сазревања духовних идеала: чисто уметнички развој условљен је развојем самосвесне хуманости, а ова два узајамно повезана тока заједнички уметничко-духовни врхунац досежу у кардиналној идеји самоизражене слободе. Развојна константа јесте симболичност и тиче се осликавања људско-божанског односа. Као формално-семантички тоталитет уметничког света, симболичност указује како на логику генеричких промена од епа, преко лирике до драме, тако и на – с овом повезано – трагање песничког духа за слободом и самосталношћу људске божанствености. Симболички врхунац, наравно, досеже прееврипидовска трагедија.

Врло доследно тумачећи историју књижевности као однос опеваног света према божанствености, Шлегел Хомерово дело одређује као претрагичну мужевност. Као форма образована на објективитету, еп је најпогоднији за опевање јединства света. Овај облик Хомер доводи до врхунца по томе што успоставља

---

<sup>234</sup> Претходне реченице представљају сажетак готово читавог поглавља „Општи преглед данашњег стања немачке књижевности“, S. 22–85.

органику везу између система личности и сагласја свих делова спољашње композиције целине.<sup>235</sup> Наиме, естетски идеал епски објективизоване целине као свеповезаности поетских односа омогућен је унутрашњим јединством света у којем је још увек све последица природне датости. Хомерска претрагичка наивност односи се управо на то да је поредак света независан од нутрине јунака, те да догађајно исходиште не долази и као последица борбе за слободу, већ као општа природа ствари. Конкретно: у *Илијади* још увек нема – за трагедију суштинског – задобијања унутрашње бесмртности кроз моралну независност,<sup>236</sup> али зато, с друге стране, мужевност херојског пута представља припрему за саму трагедију. Док „лепа младост“ *Илијаде* и „зрела мужевност“ *Одисеје* опевају целовит ток херојског потврђивања, сама боголикост јунака – премда ствар изузетног труда – не значи и трагичко изузеће из света, већ очулотворену и индивидуализовану потврду самог светског поретка.

Хомерски еп утемељује уметнички идеал велике форме која кроз призму смисаоног сагласја делова пева духовно јединство космоса: стога се нужно, са становишта оваквог формално-материјалног мерила, Хесиод и Вергилије указују у својим несавршеностима. Премда, по свему судећи, поприлично сужавајућа, оцена Хесиодових епова као вештачки и насилно сачињених сума за циљ има да истакне уметничку природност хомерског херојско-божанског света. Тежња *Теогоније* да поброји све, као и накнадна и изнутра немотивисана слепљеност делова *Послова и дана* бескрајно су супротни Хомеровом поступку<sup>237</sup> који изграђује целовит живот боголиког јунаштва. Свођење пак *Теогоније* на неуметнички хаос свакако да је последица крупног Августовог превиђања смисаодавности генеалошке нарације, услед чега се читав садржај погрешно тумачи као пуко каталожко нагомилавање. Осуда, међутим, *Енеиде* значајна је као указивање на непремостивост идејног и уметничког јаза између целовитости грчке класике и фрагментарности римског маниризма. Док, наиме, Хомер постаје образовни темељ свег грчког света, Вергилијева мисао сужава се на конкретност историјског Рима, те хомерску уметничку доминанту као искључиви предуслов универзалне духовности претвара у упосебљени вануметнички циљ. Поетско јединство Хомерових епова потиче од равнотеже делова и недељивости главних јунака, из чијих средишта извире поглед

---

<sup>235</sup> Ibid., S. 123, 130.

<sup>236</sup> Ibid., S. 125–126.

<sup>237</sup> Ibid., S. 142–143.

на живот оба уметничка епа, што значи да карактери протагониста одређују целину.<sup>238</sup> Вергилијево раздвајање идеје и поступка долази отуд што му је темељ антипоетски, а сврха механичка умртвљеност.<sup>239</sup> У основи артифицијелан, покушај спајања неуметничког римског циља, од чега „Хомеру ништа није страније“, са хомерском поетичношћу, доводи до тога да се идејна интенција лоше пресвлади реториком и украсима.<sup>240</sup> Уметнички идеал органске повезаности између форме и духа код Вергилија се претвара у ауторско, споља дириговано спајање равни и елемената који више немају унутрашњу сродност, те који онда и не могу да образују целину као живи поредак мотивисаних веза. Премда сâм Шлегел то не експлицира, на основу његове критике, али такође и на основу Фридрихових мисли које старији брат свакако има у виду, јасно је да Вергилијево одрођење од хомерског тоталитета, у ствари, значи одрођење од поетике мита; додуше, током анализе европске драме, старији брат напомиње да француски класицисти разумеју римску историчност, али не и смисаоност грчке митологије.<sup>241</sup> Док је код Хомера мит јемство органског јединства људско-божанског света у целинама епова, те онда такав мит и постаје чулним извориштем све грчке духовности, Вергилије га урушава примењујући га на њему неодговарајућу и неједнаку сферу римске државе. Хомерски мит изражава властиту целовитост, а Вергилијев служи као историјски сегмент, којем се онда додељују митско-симболичке карактеристике какве овај сâм нема и не може да поднесе. Последица изнутра немогућег или барем веома спорног сударања митског и историјског јесте уметничка лаж којом се врши митско одуховљење немитске категорије. Чврстина хомерске целине произлази из чврстине двојаког предмета – то су божанства и боголики хероји, а управо се ова узајамност у Риму до краја раздељује и упосебљава, чиме се божанство своди на украс, а целина на ауторско умеће.

Недоумицу може да створи то што оба брата тврде да романтична историја може да поетски сврсисходно замени класичну митологију, а истовремено осуђују римско-класицистичку историзацију мита. Реч је, међутим, о томе што у романтици – а за шта се најчешће као узорима узимају Шекспирове, касније и Гетеове и Шилерове историјске трагедије – повест постаје смисаодавни принцип уз помоћ којег се свеповезаност личности и целине света изнова указује као судбина чији је израз

---

<sup>238</sup> Ibid., S. 160.

<sup>239</sup> Ibid., S. 153, 160.

<sup>240</sup> Ibid., S. 153.

<sup>241</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1965, S. 68.

адекватан духовности која, премда постмитска, и даље полаже право на продор у космичко значење узвишеног живота. Оваква сродност између мита и историје зајемчена је разумевањем да обе сфере, и то у складу са својим изражајним и мисаоним карактеристикама, настоје да кроз конкретност оностраног света, језгровито преломљену кроз судбину посебног субјекта, обухвате божанственост космоса, те да је најзад прикажу кроз божански облик. Не схватајући духовну целовитост митске симболичности, а не одбацујући мит, латинска традиција се оглушује о сакралну суштину мита, те га своди на спољашњост. Док је романтична историзација усаглашена с духовним опсегом мита, али потпуно самостална са становишта естетизације, класицистичка историзација почива на миметичком односу према миту као грађи, а не миту као изразу људско-божанског односа. Прву грешку – несхватање хијератичности мита – следи друга, и тек она ствара поетски проблем: то је подвођење мита у сиже који споља подражава текстуру митског света, а који у суштини застаје на историјској стварности властитог, десакрализованог света.

Изграђујући повесну теорију родова, Шлегел о лирици (под њом мисли преваходно на мелику) говори сходно њеном односу према епици: док еп изражава универзалност, објективност, спољашњост и ширину, лирика извире из усредсређености, специјалности, субјективности и душевности, а њен је предмет „лепа самосвојност“.<sup>242</sup> И ове опште категорије указују се, међутим, у формално-семантичкој синтези специфичног лирског израза. Шлегел, наиме, инсистира на метру као изразу духа целине:<sup>243</sup> стопа је градитељски принцип форме, а ова представља огледало лирске смисаоности; разуме се да метар има исто својство и у епу, но оно је овде још видљивије с обзиром на версификацијску, па онда и жанровску и тематску многоликост. Јединство између метра, облика и смисла врхуни у сапфички индивидуализованој објави богова. Лирска непоновљивост подразумева не пуко изражавање сопствене душевности, него опевање додире такве посебности са сфером божанског. Специфичност пак грчке религије, а то је обожење природе, у лирици се исказује као симболизација оностраности. Душевност се уноси кроз однос са природом, а ова се увиђа као божанска снага прачулности.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 195.

<sup>243</sup> *Ibid.*, S. 198.

<sup>244</sup> *Ibid.*, S. 211.

Драма представља апсолутну синтезу епских и лирских настојања да се човек опева као биће божанског космоса. Уметнички врхунац драмске, а превасходно трагедиографске форме подразумева сустицање и уједињење лирских и епских токова, чиме се најзад образује идеал слободног човека као божанског бића. Синтеза у форми односи се на сједињење опште слике света са посебном душевношћу, дакле на јединство општег и субјективног плана, а што се у духовној синтези указује као остварење идеалне хармоније између целине божанског устројства и изузетности људског труда. Тек свеобухватни сусрет између дивинизованог поретка и у њему садржане посебне људске ситуације омогућава и досезање до човека као симболичког тоталитета личности.

Конкретност драмског идеала огледа се у превазилажењу епских и лирских ограничења. Премда еп досеже идеал јединствене целине, то је узроковано једностраношћу објективитета тог света: чврстина епа долази као последица тога што је целина описа природна датост. С друге стране, лирика опева спуштање богова к нама,<sup>245</sup> и то управо због тога што су они идентификовани са симболичким начелом стваралачке природе чулности. С обзиром на то, драмска универзалност указује се као усклађивање од човека независне божанске присутности са изузетношћу људског геста. Будући прва форма која приказује човека као биће тла и природе, које се, међутим, само успиње ка боговима – драма досеже јединство реалитета и идеалитета.<sup>246</sup> Ово јединство код Августа има исту значењску снагу као код Фридриха, с тим што се она – а реч је о самој сржи уметности као симболичке моћи да се посебношћу слике искаже вечност – сада указује и у свом духовноисторијски конкретизованом изразу. Драмска симболичност целокупну своју снагу црпе из слике посебне људскости која своју божанственост проналази у (само)уништавајућем труду.

Кључна тачка сустицања епске објективности и лирске субјективности јесте хор. Објашњавајући у *Предавањима о драмској уметности и књижевности* смисаоност хора као водећег принципа драмске симболичности, Шлегел каже да је ту реч о „персонификованој мисли о радњи, као и отелотвореном и у приказу датом учешћу песника као говорника читавог човечанства“, те да стога хор постаје „идеализованим гледаоцем“.<sup>247</sup> Опште хумано сведочанство о стању космоса с

---

<sup>245</sup> Ibid., S. 266.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 64–65.

обзиром на јунака који се, парадоксално, пропашћу успиње ка боговима могуће је само у уметничком свету који пут појединца одиста обликује као пут саме људскости ка вечности. Такав трагички пут се – и то за разлику од епског присуства богова независно од заслуга јунака и лирског призивања богова захваљујући личној душевности – испоставља као једини начин да човек дотакне божанственост, те да истовремено једини заслужи тај додир а да, управо због тог успења, и пропадне. Такав пак пут, зајемчен самосталношћу људске заслуге која призива казну, истоветан је путу ка апсолутизацији и коначном освајању слободе. Она, наиме, значи трагички идеал, а њега Шлегел, и то на више места, именује као „унутрашњу божанственост“ (innere Göttlichkeit).<sup>248</sup> Тиме се успоставља сложен ланац мрежа, од идејног обликовања слободе, преко трагике, до симболике.

Приказујући стапање реалитета и идеалитета као јунаково досезање божанствености услед чега овај постаје сликом целог човечанства, драма нужно почива на радњи као начину да се освајање слободе прикаже кроз изнутра повезано ткање божанствености у свету. Као симболички динамизована слика изузетног труда, радња почива на борби и сукобу, зато што се тек тако, кроз спољашњи притисак, истиче унутрашња слобода.<sup>249</sup> Објашњавајући прави смисао аристотеловске фабуле насупрот аналитичком застрањењу француског класицизма (при чему се очигледно прати Лесингов критички труд из *Хамбуршке драматургије*), Шлегел радњу тумачи као целину која открива узроке: јединство приказа и идеје у трагедији потиче отуд што је „њен, наиме, апсолутни почетак потврда слободе, а спознање нужности – њен крај“.<sup>250</sup> Врхунски парадокс произлази отуд што јунакова самопотврда долази насупрот нужности устројства, чија божанска космичност кажњава управо то што изузеће из ње значи људско успење ка сопственој божанствености. Учење о узроцима односи се на спознање јединства које је омогућено слободном вољом јунака, али не и на истоветност људског и божанског света: јединство значи то да слободни људски чин осликава судбину субјекта, али како ова постоји само с обзиром на своје место у космосу, онда осликава и потврђује и божанску смисаоност људске ситуације. Нераскидиво повезане, трагика и симболика се додирују на тај начин што трагичку пропаст изазива симболичка спознаја: божанственост је израз највише људскости, односно боголикости. Но,

---

<sup>248</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 269, 272–3.

<sup>249</sup> *Ibid.*, S. 269.

<sup>250</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, S. 18.



боголико́ст значи трансгресију као парадокс искорака у метафизички домет властитог хуманог максимума, она призива казну, која, премда погубна за јунака, у крајњој инстанци ипак значи заокружење симболичког поретка космоса. Уже схваћена песимистичност трагичког исходишта протагонисте симболички се објављује и као крајњи оптимизам потврде божанског света, и то искључиво кроз слободу унутрашње божанствености човека. Динамичност форме, чији синтетички хорски принцип објављује пад посебне људскости као слику обоженог човечанства, Шлегелу најзад даје за право да трагедију упореди с храмом.<sup>251</sup>

Очевидно подстакнут Винкелмановим истраживањима, Шлегел лајтмотивски истиче грчку пластичност, и то насупрот романтичној питорескности.<sup>252</sup> Разумевајући духовност као начин гледања, изражавања и осликавања, а услед чега се у битноме указује и као претходник Велфлинових изучавања, Шлегел грчку поетску слику одређује као целину, и то довршену и заокружену. Целовитост унутрашњих снага представља стуб и епске и лирске форме, а врхуни управо у драми као слици унутрашње божанствености. Пластичност трагедије подразумева то да се дивинизирана нутрина исказује кроз савршенство позоришно испољене и завршене форме, те да се (сасвим као са односом између архитектуре и свете унутрашњости храма) божанственост целовито и приказује кроз чулно оличење слободне људскости. Кључна карактеристика грчке трагичке симболичности јесте хармонија између слике и њоме изречене метафизичке апсолутности: упризорени трагички херој сâм је носилац надљудског достојанства и идеалне лепоте.<sup>253</sup> Највиши донети овако генерисане узвишености јесу Есхилова и Софоклова трагедија. Насупрот божанском хероизму узвишене патње као срцу њихових дела, Еврипид разара трагички идеал због тога што узвишени божански приказ замењује исмевањем људске природе и приказивањем ружноће.<sup>254</sup> Као гласник нове комедије, Еврипид, у ствари, руши симболичко јединство као идеал грчке уметности (које се онда само до максимума разлаже у хеленизму и у Риму), и то тако што органску свеповезаност људског и божанског света замењује сегментом (на пример, љубавном страшћу), који пак поставља на место владајућих принципа света. Еврипид жртвује целину.<sup>255</sup> Најјаснији знак еврипидовског урушавања храмске

---

<sup>251</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 272.

<sup>252</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 22; VI, S. 28.

<sup>253</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, III, S. 276.

<sup>254</sup> *Ibid.*, S. 294.

<sup>255</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 73.

текстуре јесте то што се код овог трагедиографа хор отуђује од радње,<sup>256</sup> те постаје страном телом унутар текста који онда, дабоме, више не функционише као самоодржива целовитост, него као сума упосебљених појава. Музикалност је нераскидиви део израза, те управо она карактеристика која спољашњом метра повезује с нутрином духа. Хор се рационалистичко-софистичким ситничарењем одваја од патоса радње и од патетичног духа музике. Крајња последица је урушавање универзалности грчког образовања као јединства људских умећа. Поредити тројицу трагедиографа кроз анализу њихове три обраде мита о Електри, Шлегел наглашава да се Есхилово и Софоклово уобличије судбине овог лика путем божанствености – код Еврипида претвара у „поетско безумље“, односно у свођење мита на породичну причу.<sup>257</sup>

Фамилијарна интимизација мита подразумева губитак митске универзалности, те растакање космичких веза које мит и посредује, што коначно исходи у томе да, не могући да изрази човечност, већ само приватност посебне људске приче, Еврипидова трагедија губи саму трагичку супстанцу, а то је узвишеност, те празнину попуњава комиком. Трагичка целовитост постаје израз узвишености, зато што исијава из судбине „унутрашње божанствености“ као слике људско-божанског космоса. Еврипидово растакање класичног идеала узроковано је слабљењем веза управо између ових, за трагедију кардиналних категорија целине, узвишености и судбине. Док преплет ових снага твори текст као симболичку слику космоса, Еврипидово застајање на бизарној психи доводи до тога да се уместо узвишености трагичке слободе приказује самовоља појединца чије делање не стоји у јасној вези с начелом космоса, те најзад задобија карактеристике случаја. Логика случаја кристалише се као лутање појединца, чија произвољност осведочава одсуство везе између властите слободе и космичке нужности, а што се у крајњој инстанци показује као смехотворни принцип који је надређен приказаном, а не као начело надмоћне самосталности приказаног. Шлегел, према томе, прецизно одваја трагедију од комедије, прву дефинишући озбиљношћу, а другу смехом.<sup>258</sup> Овакво диференцирање постаће предмет врло оштре критике у Золгеровој рецензији Шлегеловог списка *О драмској књижевности и уметности*. Наиме, Золгер указује на Шлегелову неспособност да увиди више јединство два драмска облика, које се, по

---

<sup>256</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 270. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 104.

<sup>257</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 309.

<sup>258</sup> *Ibid.*, S. 316.

његовом суду, садржи у њима заједничкој иронији.<sup>259</sup> Ми напомињемо да ћемо кардиналне појмове Шлегелове историјске поетике размотрити с обзиром на нијансе његових духовноповесно условљених мисли о симболичкој књижевности. У овом моменту искључиви циљ нам је да утврдимо литерарноисторијски поступак којим Шлегел уопште долази до темеља класичне и романтичне духовности. Тек на тим темељима могу се херменеутички разматрати како разлике између класичне и романтичне симболичности, тако и поетске категорије (попут ироније) које ту разлику уметнички омогућавају.

Трагичка озбиљност потиче од усмерености ка једном циљу, а комички смех израз је чисте игре и несврховитости.<sup>260</sup> Шлегелова оцена очито је врло блиска Шилеровом уздицању комедије као израза неомеђене уметничке слободе у односу на трагедију, којој величину доноси сâм предмет.<sup>261</sup> Трагедија је, дакле, у извесној мери заробљена у тежини своје проблематике, која је и сама везана за слободу која спознаје границе, односно за унутрашњу апсолутност на коју пак тачку ставља не сама унутрашњост, већ апсолутност космоса, док комедија, с друге стране, настаје као израз духа чија се неспутана уметничка слобода пресликава на текст као смехотворну игру са опеваним светом. Дефинисана као заборав све туробности,<sup>262</sup> шала свакако да постаје сложеним уметничким принципом који спаја надмоћ сопства, игру као начин приказивања и смешност хаотичног света. Иронија се, сходно томе, односи на духовну свест о лепој хаотичности смешног света: она је далека од трагедије не у општем смислу, већ само уколико се трагика схвати као немогућност одклона од озбиљности. Овакво објашњење ироније, на основу којег Золгер гради своју критику, само је сегмент Августове мисли о иронији. Крајња синтеза биће извршена с обзиром на романтику, чија ће духовност бити уз помоћ ироније тумачена као смехотворни и игротворни начин субјекта да се избори с немогућношћу да досегне бескрај; овакво Шлегелово тумачење биће независно од форми, а подсећамо да Золгер управо замера одсуство синтезе, те Шлегелово уситњавање жанрова. Говор о иронији унутар разматрања грчке драме тиче се ироније у ужем смислу, утолико што је Шлегелов циљ најпре да установи естетске посебности у трагедијским и комедијским предметима и поступцима, те да, на тим

---

<sup>259</sup> K. W. F. Solger, „Über dramatische Kunst und Literatur (Schlegel-Rezension)“, in: *Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Fink, München, 1970, S. 407–408.

<sup>260</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 130.

<sup>261</sup> F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Über das Schöne und die Kunst*, S. 259.

<sup>262</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, S. 41.

основама, уздигне стару комедију као праву драмску врсту у односу на нову. Док су, наине, трагедија и стара комедија потпуне уметничке творевине, зато што прва почива на симболичности предмета, а друга на симболичком квалитету стварања највише духовне слободе, релативна уметничка безвредност нове комедије узрокована је њеном миметичношћу, односно немоћи да изађе из оквира искуства и стварности.<sup>263</sup> Шлегел се консеквентно придржава апсолутних уметничких критеријума који подразумевају творевину као слику јединства између висине мисли и висине израза, а што, задржавајући се на спољашњости прозног објективитета, нова комедија никако не отелотворава.

#### 1. 3. 4. Романтична симболика

Док грчка класика почива на језичком и културном јединству, а целокупна класична антика на латинској преради грчких темеља, ситуација с романтиком је кудикамо сложенија. Повесни ток антике само потврђује релативно независну и заокружену довршеност грчке културе, која подразумева развој, класични идеал и његово опадање. Хомогеност класике проистиче из чврстине митског, то јест религијског стуба једног народа и једног језика. Романтика је, насупрот томе, сума језичких, народних, верских, духовних и изражајних различитости, а због чега се историјски метод изучавања указује као посебно и, штавише, једини подесан да овакво наслеђе идејно осмисли, те да пронађе опште и заједничке духовне именитеље у односу на које се разноликост уопште може утврдити. Основна тачка уједињавања нововековних појава насталих након довршетка класике и с обзиром на њу јесте Европа. Истичући да се свако дело може разумети само у контексту доба, нације и заједничког европског темеља, Шлегел каже да „Европа“ нипошто није географски појам, већ унутрашње јединство<sup>264</sup> унутар којег се онда може пратити генерисање посебних токова. Повесни карактер европског идентитета ствара тако многолика духовна струјања која се у савременој романтици тек довршавају. Будући искључивим предусловом за анализу било које конкретне уметничке творевине, разумевање свеукупности духовноисторијских кретања указује се као низ језгровитих тачака, односно „органа и знакова“ јединства романтичне Европе, а то

---

<sup>263</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, S. 130, 158.

<sup>264</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, IV, S. 20.

су латински језик, хришћанство и витештво.<sup>265</sup> Шлегел, дакле, инсистира на томе да се уметнички израз – а он је увек израз посебне духовности која се обликује повесно – може схватити само унутар тоталитета који сâм осведочава. Реч је спрези између латински посредованог античког наслеђа (које подразумева узајамност између религије, мита и уметности), нове религијске артикулације, те новог етоса насталог на њој. Овај тоталитет превасходно почива на фазама европског односа према антици, а то су: незрелост апсорпције, зрење реинтерпретирања, те зрелост надоградње; потом на степености у променама религијске парадигме, које исходе у измени како саме визије хуманости, тако и људског схватања вечности; најзад, и на христијанизацији као националном диференцирању које за последицу има националне књижевности као саставне делове европског јединства. Из латинско-хришћанско-ритерских обруча европске повести настају националне посебности као идентитети чију међусобну нераскидиву повезаност појам романтике и треба да изрази. Етимолошки тумачећи овај појам, те застајући на значењу романце, Шлегел наглашава смисао „романског“ као мешавину латинског и народног,<sup>266</sup> према томе као духовну игру између свеукупности народне посебности и народима заједничке духовности.

Начело духовноповесне свеобухватности обележено је основном и незаобилазном слабашћу, а то је Шлегелово свођење Европе на латински запад. Оваква редукција је неоправдана како због тога што је претходно сâм Шлегел утврдио управо примарност грчких темеља, за чиме би логично требало да следи праћење даљег живота грчког језика у Византији, тако и из разлога што и латински запад, посебно од ренесансе надаље, своја духовна достигнућа у битноме и дугује грчком истоку. Прихватљива чињеница да у доба у којем Август пише источни народи још увек својим творевинама не досежу светски значај, као и разумљивост и оправданост самог опредељења за разматрање западних нација – ипак су у колизији с његовим уздицањем немачке специфичности као оне која је способна да властиту оригиналност обезбеди кроз примање и апсорбовање свега страног, те тако и оријенталног (за шта потврду, између осталог, даје баш Гетеов опус). Ако се вратимо на Шлегелово разумевање духовних посебности из повесне суме, видећемо да, одређујући немачку романтику као духовност књижевно артикулисану с обзиром на националну прераду заједничких европских темеља, Август продира у ширину и

---

<sup>265</sup> Ibid., S. 22.

<sup>266</sup> Ibid.

сложеност западног посредовања грчке традиције, али не и у непосредни однос модерности према најудаљенијим темељима, премда се овај управо у романтици остварује, и то насупрот латинско-класицистичком отуђењу од извора.

Схватајући, дакле, немачку националну посебност као ону која превладава једностраности других народа на тај начин што слободно прихвата и чува како страну, тако и заједничко,<sup>267</sup> Шлегел убедљиво мотивише стварну потребу да се немачка романтика сагледа у контексту свих малопре наведених европских духовних струјања, те да се најзад и њен повесни ток објасни кроз динамику односа са њима. Тако се издвајају четири крупне историјске фазе у немачком самообликовању унутар европског заједништва, као и с обзиром на немачку отвореност према ненемачком: реч је о монашкој, витешкој, грађанској и епохи учености. Већ и ове одреднице указују на двострукост немачке логике односа између националног и општег. Примање страног најпре се историјски динамизује као претварање страног у своје, односно као укидање саме идеје духовне туђине, те потом и као процес заснивања романтичног идеала блискости свих националних књижевности унутар јединства светске књижевности. Друго, а у вези с првонаведеним: преобликовање страног очито се конкретизује као развој националне самосвести, као све већа независност од саме стране грађе, те најзад као потпуно спозната и вољно извршена поетизација наслеђеног, а што не значи ништа друго до слободно претварање заједничког у оригинално. Ход националног развитка је просветитељски, с тим што је његов носилац прво клер, а потом грађанство. Први талас исходи у витештву као хришћански обликованом самоспознању израслом из ускости црквене учености, а други у стваралачкој учености читаве нације проистеклој из осамостаљеног продуховљења грађанства. Премда наизглед социјално одређена, Шлегелова подела заправо указује на преплетеност друштвених и духовних кретања, која само у синтези творе ток националног бића као ход ка индивидуално израженој уметничкој слободи.

Шлегелова потреба да помоћу историјског тумачења европске духовности објасни иманентно генерисано западноевропско јединство вишег реда међу различитим народима, језицима и културама – у строгој је спрези с историјом као поетским предметом у самом романтичном стваралаштву. Повесно, национално и индивидуално модификовано јединство европске романтичне духовности начелно је

---

<sup>267</sup> Ibid., S. 32–37.

утемељено на заједничком наслеђу, религији и етичким назорима, а дубински је узроковано потребом која је заједничка свим европским постантичким народима: да се установи нови општи стваралачки и мисаони темељ на празнини насталој смрћу античке аутентичности. Другим речима, неопходност историјског метода у тумачењу хришћанско-романтичне духовности у складу је са важношћу историје за сâм романтични дух, а овај је израз потребе за проналаском новог идејног, онтолошког и метафизичког завичаја какав је у старини представљала митологија. Шлегел експлицира то да се разлика између античког и модерног стваралаштва односи на склоност старих да свеколику грађу и мисаоност поетизују и митологизују (и филозофију, на пример), и на настојање модерних да поетску основу прозаизују и историзују: док Херодот наликује хомерском песнику, Шекспир ствара попут историчара.<sup>268</sup> Програмско начело Фридрихове поетике према којем романтика митологију старих као духовно, образно и стваралачко средиште може да замени само историјом као новим начелом стваралаштва – Август примењује користећи историјски метод како за анализу романтике, тако и за идејни пробој до сржи модерног духа. Наместо ондашњег јединства грчке митске религиозности долази у битноме другачија – разноврсност хришћанских народа који, међутим, и сами траже заједничку тачку ослоњања какву је раније природно представљао мит. Некадашња природност мита потиче из духовног јединства чулних и божанских представа, испољава се у стваралачком изразу као заокружена целовитост која означава божанску потпуност, а исходи у довршеном и јединственом образовању као хармонији природних и духовних снага. Будући темељ уједињене Европе,<sup>269</sup> хришћанство – радикално мења духовне, представне и изражајне могућности и настојања.

Грчки мит је довршен и заокружен у митолошком систему као представи о тоталитету космоса: његова потпуност се естетски показује у коначности завршене форме, а идејно у божанствености која је обухваћена људском мишљу и изразом. Историјски заснована мисао романтичних народа, с друге стране, уметнички се изражава као процес стапања слике и идеје на чијем пак крају не стоји класична хармонија, већ недовршива тежња за бескрајношћу хришћанског идеала. Религијски утемељена, духовна различитост између старих и нових испољава се на општем плану образовања, као и на посебном плану уметничког израза. Класични склад

---

<sup>268</sup> Ibid., S. 213.

<sup>269</sup> Ibid., S. 84.

довршеног природног образовања смењује модерни сукоб између коначног и бесконачног у човеку.<sup>270</sup> ондашњи идеал савршене коначности и хармоније спољашњег и унутрашњег човека замењује искључивост хришћанског окретања ка целини само унутрашњег човека.<sup>271</sup> Овај преокрет се најзад манифестује кроз отклон од досегнуте форме као савршенства циља, те као проналажење идеала у самом досезању, дакле у трагању за бескрајношћу.

Пластичност грчке мисли и израза у вези је с класичним духом који прихвата датост као извор савршенства: не ради се ту, наравно, ни о каквом вулгарном натурализму, већ о способности – за романтичаре неважећој – да се увиди божанственост, довршена и потпуна самодовољност у чулности, а не изван ње. Класични увид у „оплемењену чулност“<sup>272</sup> као довољно сведочанство свих људских настојања превазилази наглашена или чак пренаглашена духовност романтике: она не опозива лепоту слике нити тежи чистом одрођењу од оностраног тла, али – за разлику од грчке – не задовољава се присутношћу и садашњошћу као потпуним потврдама, већ (само) као наговештајима божанског.

Крајња и за нашу тему пресудна дистинкција између класичне и романтичне поетичности односи се на посебну разлику у обема заједничком симболичком обликовању: космички идеал чулно досегнуте хармоније прераста у космички идеал чулног досезања бескраја. Историјски заснована мисао усмерена ка дијалектици времена духовно се употпуњава хришћанским идеализмом који трансцендира ускости националних митологија и природних религија,<sup>273</sup> те изискује уметнички језик којим ће се изразити неизразива апсолутност, односно изливање сваке – природне, повесне или материјалне – чулности у универзалну и необухватљиву натчулност. Слична путања прелама се у романтичној историји књижевности као оној која иде ка ослобођењу од једностраних социјално-конфесионалних и образовних стега, те која се у свом врхунцу испољава као освајање слободе да се изразом наговести неизразивост, а што за најсложенију уметничку последицу – ону којом се романтична творевина утемељује као самостални, од класике независни тоталитет – има стапање ироније и симбола.

Наиме, хришћански искорак свеобухватне је духовне и естетске природе: тиме се мењају усмерење и начин класичног идеала, али се не мења и идеал сâм; у

---

<sup>270</sup> Ibid., S. 99.

<sup>271</sup> Ibid., S. 97.

<sup>272</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 23.

<sup>273</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, S. 84.



оба случаја дух настоји да изразом досегне највишу људскост. Духовно- и књижевноповесно посматрана, хришћански обликована мисао изражава се кроз апсолутизацију унутрашњости која се, међутим, излива ка космосу, и то помоћу кардиналних вредности витештва, части и љубави.<sup>274</sup> Насупрот класичној равнотежи космоса, односно „грчком идеалу човечности као потпуној слози и равноправности свих снага, природној хармонији“, романтични дух израста из јаза између унутрашњости и спољашњости, те између чула и идеје.<sup>275</sup> Док је код Грка људска природа самодоволјна, те не постоји потреба за стремљењем потпуности другачијој од оне која се стварно досеже сопственим снагама, хришћанска романтика жели пробој ка самој и чистој бесмртности.<sup>276</sup> Стран грчком „обожењу природних снага и земаљског живота“ као „изразу свести о хармонији свих снага“, те уверењу да се потпуна оствареност и одиста досеже, и то у границама коначности,<sup>277</sup> романтични духовни јаз између могућег и жељеног остварење проналази у самом трагању за њиме, а будући да је оно метафизичко, такво трагање песнички се изражава кроз ход земље ка надземаљском. Апсолутна снага која ипак јемчи нераскидивост везе између оностраног и оностраног завичаја јесте љубав, те она сама постаје предмет поезије као слике личног трагања за бескрајем. Нови, витешки дух љубави као „једне од најодуховљенијих верности према правој женствености, која се тек сада поштује и као врхунац човечности“<sup>278</sup> постаје обликотворно начело романтичног текста који изражава жудњу за метафизичком апсолутношћу наговештеном у поетској слици.

Заједнички ток европске духовности повесно се прати као снага народа да се избори за стваралачку посебност која ће аутентично, а не путем класицистичке рециклаже постојећег – изразити индивидуалну слику романтичне универзалности. Духовни ход ка уметничком осамостаљењу не од него унутар постојеће духовности истоветан је кретању народа ка идејној и изражајној слободи, а овај пак одговара путу ка освајању песничких форми подобних духовном зрењу. Примера ради, европско песничко кретање иде од средњовековних митолошких споменика попут

---

<sup>274</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, S. 24.

<sup>275</sup> *Ibid.*, S. 26.

<sup>276</sup> *Ibid.*, S. 24–25.

<sup>277</sup> *Ibid.*, S. 23.

<sup>278</sup> *Ibid.*, S. 24.

*Песме о Нибезунзима*<sup>279</sup> преко провансалског опевања части као одуховљене чулности и обожене лепоте<sup>280</sup> до Дантеовог божанског тоталитета. Средњовековна митологија доноси нов садржај, али задржава форму и принципе старе митологије, што значи да аутентичну христијанизовану духовност још увек не прати зрела самосталност песничког облика; пробој трубадурске лирике односи се на христијанизацију израза, односно на дивинизацију љубави као апсолутизацију изворно чулног принципа; док трубадури, међутим, романтичну универалност још увек исказују кроз једносмерност витешког односа субјекта према субјекту, Данте ствара симболички поредак романтичне целине као оне која уз помоћ симбола и алегорије искорачује у бескрај.

Језикотворно осамостаљење нација односи се на повесну посебност њиховог одговора на питање естетског односа између оствареног песничког облика и њиме посредоване мисаоности. Како се овај одговор тиче степена усклађености не само између израза и духа него и између општег наслеђа и естетске изузетности, онда се и читава повест нација указује као повест индивидуалног изражавања универзалне духовности. Као принцип језичког изражавања хуманости, крајња естетска слобода – на чему Шлегел инсистира све време – значи унутрашњу, немиметичку самобитност кадру за синтезу лепоте и божанствености. Другим речима, квалитативна повест нација односи се на аутохтоност самог њиховог развоја, на њихово зрење, које, премда потпомогнуто споља, прекорачује било какву културолошку миметичност, те се испољава као дијалектика унутрашње непоновљивости. И даље задржавајући критеријум органског, што у овом смислу значи управо критеријум развоја узрокованог ослобађањем властитог духа, а услед чега се француски класицизам изнова указује као културно доминантна, но стваралачки неплодна појава, Шлегел истиче самониклост шпанске и енглеске поезије. Схваћене кроз историју аутономног раста на темељима својих снага, енглеска и шпанска поезија врхунце досежу у барокном добу, што је са становишта поетике двоструко значајно, јер најзад чини видљивим узајамну уланчаност развоја духа, националне поезије и – песничке форме.

У оба случаја реч је, наравно, о театру: моћ енглеске и шпанске самобитности потиче од тога што као феномени окренути јавности, укључењу народа у уметност и ширењу образовања помоћу ње, њихови театри не познају стваралачку логику

---

<sup>279</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, S. 102ff.

<sup>280</sup> *Ibid.*, S. 158.

подражавања, већ, уместо тога, а за шта као сведочанства служе Калдеронов и Шекспиров опус – развијају и усавршавају органску форму.<sup>281</sup> Духовност се коначно усклађује с обликом чија текстура изражава управо дијалектику стваралачке слободе, односно аутономију идеје која стога тек сада постаје и песничка идеја. А како је целокупан приказ намењен позорници, онда публика врши двојаку улогу: њој је упућена стваралачка слика слободног развитка, а она сама постаје друштвеним рефлексом те слике.

Драма се, према томе, а исти случај важи и у класичној поезији, испоставља као најпотпунија и уметнички најподобнија синтеза израза и духа. Како, међутим, сама драмска синтеза није истоветна у класици и романтици, онда се и њихова специфична разлика у начину на који се слика преплиће с идејом најјасније може запазити у најважнијим драмским, и то превасходно трагедиографским остварењима. С обзиром на то, што је поводом класике већ објашњено, да се духовна настојања у драмском облику указују у уметничкој синтези која индивидуалност прелама кроз космички поредак, класична трагедија осликава идеалитет као заокружену космичку целину изражену кроз микрокосмос „унутрашње божанствености“. Романтична трагедија, с друге стране, изражава другачији, сопствени идеалитет тежње да се само кроз повесни завичај закорачи у подручје непрегледног бескраја. Као врхунац таквог израза, што нас враћа теми немачке симболичке романтике, Шлегел препознаје тада још увек недовршеног Гетеовог *Фауста*. На делу потврђујући естетички принцип тумачења универзалне хуманости кроз песничку конкретност проистеклу из духовности коју и сама ствара, те издвајајући *Фауста* као такву конкретност, Шлегел не само да у начелном смислу чини оно што дилтајевска духовноповесна херменеутика у 20. веку покушава да препороди него и веома јасно установљава претпоставке које ће следити и додатно разрађивати појединци попут Корфа, који читаво Гетеово доба тумачи као историју симболике чији је врхунац *Фауст*, фон Визеа, који *Фауста* разуме као симболички врхунац немачке класичне трагедије „теодицеје“, Фијетора, који у *Фаусту* проналази потврду за тезу да је Гетеова духовност она симболичког идеализма, или Гундолфа, који, враћајући се на разлику између алегорије и симбола, показује да је Гетеова „фаустовска“ духовност симболичке смисаоности.

---

<sup>281</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, S. 107.

Наиме, након успостављања разлике између грчке духовности као идеалитета потпуног божанског облика и романтичне као оне чији облик изговара жудњу за натчулном апсолутношћу, Шлегел смисаоност *Фауста* објашњава као борбу засновану на бескрајном хтењу усмереном на коначност,<sup>282</sup> да би, на темељима проблематике изречене у овом тексту, најзад одредио срж „депоте хришћанске романтичне поезије“ као стремљење бића ка бесконачном, као „приказ круга небеских и паклених снага око људске душе“.<sup>283</sup>

### 1. 3. 5. Симбол као аксиолошки критеријум

О песничкој симболичности као предмету Августове мисли можемо говорити на две равни: на начелној, односно општој естетичкој, као и на конкретно-аналитичкој. Поводом посебних песничких појава – текстова као целина или њихових делова – Шлегел често употребљава, а на више места и јасно објашњава термин „симбол“. У тим случајевима реч је о симболу као фигури, поступку или естетском принципу творевине, те се овакав вид Шлегелове употребе појма може одредити као симбол у ужем смислу. Док у оваквом контексту не остаје превелика дилема шта се под симболом подразумева из разлога што је тај појам овде ствар термилошке и херменеутичке воље аутора, велики простор остаје за читаочеву интерпретацију универзалног Августовог схватања песничког дела уопште, какво произлази из његове опште историје песништва. За Шлегела – а у чему га прати и Шелинг – право песничко дело јесте симболичко, те је и историја књижевности историја приближавања идеалу симболичког израза. То, другим речима, значи да песничко дело вреди онолико колико својим изразом осликава натчулну духовност. Овакав став није последица интерпретативне искључивости, а што би се могло помислити утолико што је очито низ појава у светској књижевности удаљен од симболичког критеријума, већ он потиче од доследног повезивања саме суштине људскости с њеним самоизражавањем, које онда по природи ствари тежи аутентичном самооткривењу максимума духа.

Премда јесте предуслов за било какву конкретизацију симболичког „мерила“, спајање духовности и естетичности нипошто не значи оцењивање поезије са становишта саме идеје, духовности или отежане мисаоности: читава Шлегелова

---

<sup>282</sup> Geschichte der romantischen Literatur, S. 139–140.

<sup>283</sup> Ibid., S. 141–143.

историја, што смо и настојали да покажемо, прати унутрашње досезање склада између форме, израза и мисли. Сама мисао уметнички је безвредна уколико не произлази природно из израза. Духовност је, према томе, одиста песничка једино ако је из равни ауторства пресељена у раван текстуре, те уколико се читаоцу и нуди као достигнуће целине текстуалног процеса. Како се уметничка мисаоност образује као сложена узајамност духа и израза, сваки вид њиховог недовољног стапања (карактеристичног за незреле периоде) или њихог раздвајања (важећег у презрелим епохама) указује на две ствари. Најпре на то да њихова замишљена или претпостављена самосталност, односно постојање израза или мисли у чистом стању – нема никакав значај, те да песничка целина не представља пуки спој између њих, већ да они једино и постоје као неодвојиви део текста. Крајња консеквенца је та да и израз и мисао свој највиши домет и могу да досегну искључиво кроз своју уметничку узајамност, те да, у пракси, историја песништва осликава ход такве узајамности, наиме унутрашње трагање форме за мишљу и мисли за формом. Друга тачка на коју упућује нераскидива веза између естетичности и духовности тиче се књижевноисторијски потврђене слабости екстрема, то јест раскинуте или неостварене везе: пренаглашавање форме подједнако је неуметничко колико и од израза осамостаљено наметање саме мисли. Прави уметнички идеал могућ је само као идеал и хуманости и језичког облика: као мисао која јесте израз.

Из тих је разлога неприхватљиво било какво настојање да се Августова мисао оцени као интелектуалистичка, мистичка или чисто идеалистичка.<sup>284</sup> Једнострана би, такође, била грешка разумети Шлегелову естетичку аксиологију као „теолошку“, односно као ону која песништво оцењује са становишта метафизичке, религијске мисли. Тачно је не то да, унеколико поједностављено речено, Шлегел трага за трансцендентном тајном у поезији, него то да песнички израз – што је од претходног драстично удаљено – схвата као искључиви начин досезања највише људскости, чији је пак крајњи духовни домет сасвим извесно метафизички. Шлегелова (испуњена) тежња да своју историјску поетику заснује на истраживању узајамности између песничког језика и највише мисли доследно исходи у посматрању песничког остварења као сложене симболичке спреге између слике и у целини непредстављивог духа. Песнички идеал, према томе, нужно је симболички зато што је таква сама онтологија песништва као сликовитог самоизражавања људске

---

<sup>284</sup> R. Wellek, II – The Romantic Age, p. 41.

апсолутности. Људски дух себе и ствара и остварује у песничком изразу, а поезија је сведочанство самостварајућег духа. Иако Шлегел сâм не застаје превише на филозофским спекулацијама, већ своје, додуше врло јасне и развијене, мисаоне поставке износи само како би их у повесној анализи проверио или потврдио, целина његове мисли изразито је сложена и, штавише, почива на тоталитету који називамо историјским естетичким идеализмом.

И искључујући главни Шлегелов допринос, а то је стварна историзација песничких идеала, извесно је да овакво одређење његове мисли у потпуности обухвата Шелингову филозофију уметности, која управо поетску симболику увиђа као највише дело људског духа; такође, ни идејна целина Хегелове естетике у односу на А. Шлегела не представља никакав *novum*, већ само деградацију код Августа присутног апсолутног примата саме уметности у име разматрања предодређеног путовања духа ка религији и филозофском појму. Међутим, на вези између Шлегела и поменутих мислилаца застаћемо касније. У овом тренутку циљ нам је да одредимо зависност између Августове онтологије и симболичке естетике, тачније да укажемо на мисаони концепт од којег потиче симболичко схватање поезије.

У уводним речима *Предавања о драмској уметности и књижевности* Шлегел поезију изједначава с лепотом и са способношћу да се она упризори, а ту способност одређује као небески дар.<sup>285</sup> Овакве речи могле би да се схвате или мистички или као општа места, лепе формулације које не говоре много о сржи проблема и о феномену самом – само уколико се превиди поредак мисаоних преплета. У овом се пак истиче то да је поезија лепота само као стваралачка снага, а да њена божанственост не значи некакву екстрамунданост, већ управо способност да се та снага ослика и покаже на очигледан начин. Не ради се о томе да се лепо и божанско пореде, те да се једно објашњава уз помоћ другог него о указивању на једнородност ових равни, на њихово више јединство које утврђује божанственост лепоте и лепоту божанствености. Даље, оваква узајамност не представља неплодну таутологију, већ делатни пробој ка лепоти као апсолутној духовности и обратно. Лепота и дух, другим речима, и не постоје као одвојене категорије које херменеутичар накнадно доводи у везу, већ јесу сведочанства истости. Поезија је такво сведочанство.

---

<sup>285</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 18.

За целовито осведочење нераскидиве везе између лепоте и апсолутне духовности потребна је и трећа тачка Шлегеловог мисаоног преплета, а то је стваралачка моћ, односно поезија. Сама веза између божанског и лепог недовољна је уколико се не схвати као активни принцип уметничког стварања, будући да тек оно изразом установљава лепу божанственост. Како лепота, божанственост и стварање употпуњавајуће функционишу једино као истородни преплети, онда се као тачка њиховог укрштања испоставља боголика човечност. Оваква људскост одређена је као снага индивидуалног стварања, што значи да се апсолутна хуманост прелама кроз непоновљивост песничког дела. Комплексна онтологија песништва неодвојива је од процеса стварања, и то тако што поезији иманентна истородност поетске слике и божанске духовности постаје израз највише људскости. Настојимо, заправо, да скренемо пажњу на то да једнакоправност лепоте и божанствености одговара једнакоправности стварања и израза, што значи да између ових категорија преплетних у песничком делању не постоји однос напоредности, каузалности, временске или било какве друге условљености: крајња песничка творевина постоји као тоталитет непрестано саделатних властитих творбених снага. Активни песнички принцип не претходи тексту, већ истовремено представља сâм текст и текст њега изражава, што је и једини предуслов, али и начин да се поезија установи као лепа божанственост.

Реч је, наиме, о два, за песништво кардинална, упоредна процеса осветљавања вишег јединства ствари: лепоти као божанској духовности која се открива иманентан је израз људскости као боголикости, односно као живе слике апсолутности. Естетичност и смисаоност песништва уједињавају се у слици небеског тек уколико та слика постане самоосликавање, односно самоизражавање највишег у човеку, а то је његова хијератска моћ стварања. Овако схваћено, песничко дело јесте целина коју изнутра тка процес открочења сродства између лепоте чулности и људске божанствености, те открочења божанствености као обликотворне способности човека да чулношћу изрази натчулност, сопствену хуманост и хуманост као боголикоост. Све претходно образложене нити јединствене сфере – лепота, божанственост, стварање и човечност – садржане су у крајњој песничкој творевини као изражајном и израженом јединству облика и смисла. Песничка целина, најзад, одиста је сведочанство јединства лепог и небеског, зато што сама изражава, осликава, означава и јесте самостварајући облик као смисаодавно начело апсолутности. Потпуно песничко дело у својој основи

представља пут симболичког откривења аполутности, и то не зато што би садржина као посебан ентитет ка томе била усмерена, него зато што формално-семантичка целина као слика људске божанствености значи такав пут. Поетско тежиште симболичког текста као самостварајућег чулно-натчулног поретка јесте у симболичности као процесу узајамног огледања конкретних детаља и целине.

Док укупност претходних закључака описује симболички текст у општем смислу, пунозначни Шлегелов историјско-поетички допринос састоји се из препознавања два доминантна симболичка модела европске уједно духовне и песничке повести. Општи симболички принцип само је основа за изучавање начина на који се, с обзиром на сједињења особене духовности с конкретним изразом, симболичност остварује у тачкама универзалне и националне историје. Како је испитивање опште историје песничке духовности нужан услов за било какво уочавање динамике трагања за симболичким идеалом, онда, логично, само таква историја може на целовит начин да укаже и на обликовање, те најзад и на досегнутост самог идеала. Два таква идеала јесу класична и романтична симболичност. Узгред буди речено, Золгер слично разликује конкретизације симболичког идеала у својој естетици, с тим што ће ту грчки идеал бити назван симболом, а хришћанско-романтични алегорijом.

За разлику од Хегела, који фазно раздваја врхунске домете апсолутног духа, што значи да песничку духовност одваја од религијске, описујући, при томе, овакву ступњевитост, а што је изузетно проблематично, и као аксиолошки поредак, Шлегел инсистира на томе да је идеал самог постојања јединство религијске духовности и песничког израза. Заправо, насупротив Хегелу, који описује идеалну историју суштински туђу „стварној“ историји, у којој не долази ни до каквог одвојеног развијања песничке слике и религијске представе, Шлегел изучава историју као поље стварних манифестација идеала. Наиме, неодељени дух подразумева јединство у изражавању поетске слике и религијске представе, и то зато што се у оба случаја ради о истоветној тежњи да се чиста нутрина усклади с чулним отелотворењем. Како је ликовна уметност не само доказ него и најјаснији вид сустицања религије и појетичности, те духовности и чулности, Шлегел користи управо њу као полазиште за објашњење специфичности грчког и романтичног идеала. Грчки идеал, као што је већ истакнуто, јесте пластичност.

Карактер и квалитет грчке духовности је чулно обухватање идеала, односно потпуни облик и лепота. Шлегел термилошки прецизира два вида чулно-духовног



усклађивања, те грчки и назива идеалним, а романтични – мистичким.<sup>286</sup> Како је у оба случаја начелно реч о идеалу, онда грчки можемо назвати идеалом у ужем смислу. Грчка специфичност је размишљање у самој слици и представи, што говори да дух не само да не постоји независно од њих него је њима истоветан, у целости обухваћен и у њима исцрпљен, те се не може јавити чак ни као посебан натчулни вишак. Није реч о томе да за Грчке не постоји натчулност, већ да не постоји као ентитет осамостаљен у односу на чулну слику: метафизичка раван је, заправо, присутна у физису. Грчка апсолутност – а за разлику од романтичне – не установљава се с обзиром на слику која би јој евентуално била тесна, него баш као слика. Исходиште овакве духовности јесте идентитет апсолутности и облика, или: апсолутна хармонија самог израза и оног што се њиме одиста и изражава. Сходно томе, грчки идеал не почива на симболичности као чулном наговештају натчулног (без обзира што би и тад они били једнородни), већ на симболичности као потпуности чулне натчулности. Уметничко-духовни фокус Грка усмерен је ка омеђеном предмету,<sup>287</sup> под чиме се, наравно, не мисли на добровољно сужавање у односу на „остатак“ космичког тоталитета, него управо на облик, односно на чулно уобличену коначност као сâм космос. Оваквим ставовима Шлегел у ствари врши апотеозу грчке лепоте као божанствености. Док романтика извире из јаза између чулности и божанства који се настоји премостити, грчка лепота јесте сâм бог, што не значи да се трансценденција спушта на ниво земаљске чулности, већ да се чулности приступа као лепој апсолутности.

Разлика између класике и романтике односи се на темељно другачија схватања и чулности и божанствености, али превасходно на принцип унутрашње чулно-натчулне дијалектике. Једноставна пластичност грчког идеала нипошто не значи и упрошћавајуће задовољење божанством као чулношћу (коју би онда хришћанска духовност изнова мистификовала), већ је ствар у специфичном односу према стварању, што указује на нераскидиву узајамност између два вида посебних релација: оне између песничке форме и смисла, с једне стране, и између духовности и представе, с друге. Другим речима, већ у себи сложена дијалектика између слике и божанства поетички се прелама као суодносност, такође сложена, између облика и смисаоности. Целовитост разлике између класичног симбола као идеала и

---

<sup>286</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, S. 28.

<sup>287</sup> *Ibid.*

романтичног симбола као мистике опазива је тек с обзиром на поменути ланац универзално духовних, представљачких и стваралачких принципа.

Тако је грчка песничка целина само она која обликује духовну потпуност: квалитет форме је досегнута и заокружена апсолутност. Обухваћена самом представом, мисао о божанству консеквентно се песнички изражава као божанска слика или, другим речима, као стварна, оностранна, чулна лепота којој одговара божански лик, која се односи на њега и која јесте он. Како би се божанство не само назначило чулношћу него заиста и изразило као потпуност, онда и само то божанство ваља да буде божанство које своју представљиву, а истовремено и апсолутну потпуност самоисказује кроз слику, зато што је то у самој природи божанског, те које и јесте слика као чисти идеал. Према томе, специфични идеал грчке симболичности обликује се кроз дијалектичку игру посебне чулности и божански индивидуализоване апсолутности, чији је, најзад, крајњи поетски израз целина као савршена хармонија и идентитет песничке слике и њоме исказане божанствености. Оваква целина заправо је израз постигнутог склада између реалитета слике и идеалитета божанства, што нас изнова упућује ка Фридриховим речима о старој митологији (а она је извориште свег симболичког савршенства),. Тотализујућа смисаоност симболичког идеалног облика као апсолутности, подсећамо, налази се у трагички постигнутом приказу унутрашње божанствености. За разлику од лирике која опева једнострано божанско снисхођење, ова божанственост је исход обожења људскости, и то као двосмерног дијалектичког процеса. Синтеза овог процеса је боголикост као потврда тога да чулна лепота оличава апсолутну духовност.

Уметничка духовност Грка каквом је схвата А. Шлегел огледа се у позитивној остварености, досегнутости и поседовању. Те одлике су стопљене с грчком стваралачком природом која хармонизује форму и садржину. Како би јасније одредио класичну и романтичну духовност, Шлегел често прибегава систему опозиција. Такво поступање је проблематично због претераних уопштавања, упоредо с којима Шлегел инсистира на примату песничке конкретности, одакле онда произлази контрадикција. Међутим, већи проблем потиче од конкретних опозиција, које, по свему судећи, не би могле да издрже проверу у књижевној пракси, а које су, узгред, и кључна мета Золгерове осуде Шлегела. Таква је опозиција у тврђењу да насупрот грчком песништву у којем влада несвесно јединство форме и садржине,

романтика то јединство разлаже због стремљења у бескрај.<sup>288</sup> Док грчка хармонија значи апсолутну узајамну свепрожетост постојећег, романтика жели бескрај изван савршенства стварности, а услед чега њен израз постаје жудња. Веома трезвено Золгер ће приметити да низ грчких трагедија тематизује управо метафизичку жудњу, а да се Шекспирово дело, примера ради, не само не може изједначити него чак ни довести у везу са жудњом религијске природе.<sup>289</sup> Поменуто опозиција, а њу користимо као полазиште за разматрање романтичне симболичности, спорна је како због смисла самог односа, тако и због појединости у оквиру тог односа. Мислимо, најпре, на тезу о формално-семантичком јединству грчке поезије као несвесном: како је један од најцењенијих Шлегелових аналитичких увида везан за његово уздицање песничког метра као доказа пуне самосвести и зрелости поезије (а на основу чега се онда разара идеја о, рецимо, Хомеру као наивном и несвесном песнику), онда томе потпуно противречи одређење уметничког јединства драме као несвесног, поготово кад се има на уму да је претходно баш драма одређена као врхунац и уметничког јединства и, с тиме повезане, духовне самосвести и слободе. Суштински узрок назначеног проблема налази се у Августовом тумачењу класичног и романтичног односа према бескрају.

Премда изнутра неодржива, теза о несвесном а досегнутом јединству грчке поезије, вероватно, служи као средство да се кроз контраст појача и додатно истакне свесна жудња романтичног духа за оним што му није у природи непосредно, односно несвесно дато. Док је апсолут грчког идеала несвесна природна датост као пуноћа, романтична мистика свесно тежи апсолуту изнад природе. Међутим, како је идеал у оба случаја једнак божанству, као и људској представи о њему и односу према њему, крајња консеквенца је овоземаљска суженост грчког, а неограниченост романтичног космоса. Мисао о бескрају у романтици је свеодређујућа, док у класици, ако је и има, она стоји изван оствареног идеала. Доводећи своје мисли до тачке крајње затегнутости, Шлегел тврди и следеће: „Грчки богови су пуке природне силе и колико год они неизмерно били изнад смртног човека, на истој су равни с њим пред бескрајем“.<sup>290</sup> Несумњиво је да је ова идеја како недоказива у начелном смислу, тако и неодржива с обзиром на хомерски идеал бесмртности, на апсолутну

---

<sup>288</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 26.

<sup>289</sup> K. W. F. Solger, „Über dramatische Kunst und Literatur (Schlegel-Rezension)“, in: *Erwin*, S. 48ff.

<sup>290</sup> A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 62.

онтолошку другост Ехсиловог Зевса из *Орестије*, на недосежност божанства код Софокла или на Платонов идеализам.

Ипак, на основу Шлегелових ставова могао би се извести закључак о разлици између класичне божанствености и романтичне бескрајности. Као унутрашња божанственост, симболички идеал класике представља савршену лепоту која јесте духовност, а као унутрашња бескрајност, симболичка мистика романтике изражава лепоту која води ка натчулној духовности. Слично каснијој поставци у Хегеловој филозофији уметности, Шлегелова анализа почива на упоредности естетских и духовних критеријума. Ова упоредност не стоји у нескладу с више пута истакнутом константом о јединству естетске и духовне мисли код Шлегела: и класични и романтични идеали јесу изрази лепе духовности. Ове се категорије ни у једном моменту не раздвајају, али се њихова узајамност реинтерпретира с обзиром на видове књижевноисторијски и духовноисторијски изражених представа. Естетско-идејна узајамност класике је хармонија изражена као апсолутност коначног облика, за разлику од чега се романтика рађа као апсолутизација самог духа који сада лепоту схвата као извориште, али не више и као довршетак космоса. Класика се довршава у естетизацији божанског лика, што значи божанства којем лепота не само да је иманентна него која га одиста и обухвата, а романтика се испуњава у естетизацији самог бескраја, односно божанства које властитом лепотом наговештава своју натцеловитост и непознатљивост. Лепоту духовности оба идеала једини одговарајући стваралачки принцип јесте симболички.

Романтика је, дакле, дефинисана као метафизичка, или: као уметност бескраја. Чулност, лепота, слика за романтичну духовност фундаментални су колико и за класичну, разлика се тиче само фигурације естезиса. Хришћанско-романтична духовност и даље је духовност лепоте, и то и даље оне која твори уметничку целину, која, према томе, остаје извор и телос израза и која се ни у једном моменту не напушта у име другачијег циља. Песнички изражена хришћанска представа не почива на кретању од лепоте ка духовности, нити на обесцењивању лепоте зарад натчулности, него искључиво на лепоти као средишту људског увида у бескрај. Такву лепоту било би погрешно схватити као медијум или као једини и нужни начин да се људском категоријом закорачи у надљудскост: ствар је у томе да, као и у класичној уметности, лепота изражава саму људскост која додирује апсолутност. Чиста трансценденција остаје изван хришћанске духовности, зато што и ова опстаје само као израз и као њиме опевана представа, дакле као феномен свеобухватне

лепоте. Романтични искорак у бескрај, најзад, не значи искорак из лепоте у апсолутну другост, већ искорак саме лепоте у њоме обистињену бескрајност. Ради се о трансцендирању лепом сликом, а не лепе слике.

Важна тачка хришћански формиране романтичне симболичности јесте женственост. Како хришћанство рачуна на читавог унутрашњег човека, онда се такав хумани тоталитет у односу на класични идеал унутрашње божанствености проширује бескрајном жудњом саме душе, те се упризорује као укупни сукоб личности растрзане између своје онтолошки условљене коначности и у њој делатне божанске бесконачности. Овде је испуњен услов све симболичности кроз индивидуализацију хуманости као особене слике космоса. Како се бескрај остварује у људској визији, онда је чулна снага тог остварења одиста поетски квалитет у изражавању духовног проблема. Женственост је христијанизацијом постала симбол људске бескрајности, песнички остварене кроз вишесмерну игру естетизоване метафизичке моћи: људски ход ка обожењу подразумева и људскост божанског лика. Духовна жеђ за оностраношћу поетски је могућа само као недовршиви труд којим се, међутим, исцрпљује сама оностраност, указујући се тако као бескрајни симболички поредак. Целовита романтична поетизација, даље, не исцрпљује се у приказу саме духовне жеђи, него у сликању процеса остварења читаве људскости која укључује и телесност и пропадљивост и која и додирује бесмртност само кроз смртно биће. Под идеалом женствености мисли се управо на опевану дијалектику изузетне душевности која могућност духовног бескраја заслужује на основу обесмрћења своје чулности. Реч је о највишој стваралачкој моћи човека, о дословном рађању божанствености из духа саме боголике људскости, те о снази која превазилажењем смртности утемељује апсолутност, а то је љубав. Премда Шлегел најпре има у виду опевање љубави као силе која се из саме смртне чулности уздиже у бесмртност и која је усмерена на обожење људскости, свакако да и поводом овог питања Гетеов *Фауст* представља врхунац романтичне симболичности као дијалектичког поретка који своју бескрајност фундира из света властите ограничености, а чије унутрашње космичко јединство управо обезбеђује симбол највише женствености.

### 1. 3. 6. Иронија у симболичком поретку

Класично-пластични свет људскости ствара своју божанствену хармонију, а романтично-питорескни осликава људскост која открива неограниченост божанског свемира. Насупрот складу класичне форме, романтична питорескност значи изливање форме у мистику сопствене безграничности.<sup>291</sup> Ликовност изливања сопства у наслућеност свог завичаја, који се пак никада не може у целости освојити, исказује се као могућа симболика највише немогућности, односно као симболичка иронија. Док поводом класике иронију као вид подсмеха оставља по страни од озбиљности трагедије, у контексту романтичне поезије Шлегел иронију потпуније одређује као систем сложених односа у чијем је епицентру људска свест о недосежности чисте божанствености, која је претворена у шалу.<sup>292</sup> Значењски обручи иронијског поретка састоје се из обожења чисте лепоте,<sup>293</sup> дакле из поетизације одуховљене чулности; потом из опевања љубави као апсолутизације људскости; такође и из идеала женског као смртне чежње за бескрајем, али и као смртног остварења бескраја. Уметничка целина иронизованог света испоставља се као двостепена игра људског спознања истине о сопственом тоталитету ограничености и бескрајности, и о тоталитету космоса чије се недовршиво ширење огледа у људској сазнајној прогресивности. Неодвојивост ироничног од симболичког поретка потиче од јединствености романтичног поетског света као приказа лепе слике која се протеже у непредстављивост и, што је са смисаоног становишта исто, као приказа људскости која спознањем граница *истовремено* унеколико спознаје и бескрај.

Из уметничке перспективе, нужна преплетеност ироније и симбола заснива се на томе што су обе категорије схваћене као творбени принципи који уједињавају чисту духовност или интелект и способност обликовања лепе слике. Крајње исходиште симболичко-иронијске текстуре је целина која осведочава самосвесни идентитет највише чулности и највише моралности, односно једнакост између лепоте и слободе. Метафизичка смисаоност те једнакости песнички се исказује као лепи облик који, обухватајући слободу изузетног живота, сасвим логично тежи изливању у бескрај, и то зато што сâм бескрај представља наставак пута након смрти, а на основу освајања унутрашње, бескрајне духовне слободе. Стапање лепе и

<sup>291</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, VI, S. 28.

<sup>292</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, IV, S. 100.

<sup>293</sup> *Ibid.*, S. 100.

слободне хуманости с истином о космосу, коначно, поетизује се као посебност људске слике која значи или наговештава парадокс целине бескраја. Како је велико песништво посвећено (само)откривању везе између људскости и свеобухватне надљудскости, онда је оно по својој најдубљој природи симболично.

### 1. 3. 7. Симбол као елемент према симболичком поретку текста

Како бисмо проверили исправност нашег тврђења да целовит комплекс Шлегелових херменеутичких ставова заправо описује песничко дело као симболично, навешћемо неколико Августових конкретних употреба самог термина „симбол“.

У оквиру говора о класичној поезији, на више места инсистира се, примера ради, на симболичности *Орестије*. У Шлегеловој *Историји класичне књижевности* „симболички смисао целине“ овог Есхиловог дела експлицитно је повезан с органском текстуром трилогије.<sup>294</sup> Симболика текста, дакле, произлази из његовог унутрашњег устројства, односно из свеповезаности уметничког света као последице поетског самообликовања целине. Како органска текстура, у ствари, значи моћ самозаснивања песничког света, онда симболички поредак осликава управо овакав самостваралачки принцип целине. Сама целина, дабоме, односи се на спасоносну свеповезаност људског и божанског света, те на процес тегобне потврде људскости кроз самопотврђивање божанског космоса. То, најзад, значи да сама форма уметничке целине симболички изражава целину људско-божанског свемира, а да се сâм свемир и потврђује тек као самооткривајући принцип свеобухватности. Другим речима, стваралачко начело симболичке поезије поетизује се као поступно откривање самог космоса, чија крајња потврда долази једино од поетске целине као сведочанства о томе да сваки опевани аспект постојања одиста и учествује у њеном образовању.

Поводом исте драме, у *Предавањима о драмској уметности и књижевности* Шлегел прецизира разлику између симболичке и алегоријске поезије. Указујући на „дубоко значење целине“ *Орестије*, а што је везано за исход у којем се преображајем Еринија у Еумениде раздор сели у сâм божански свет, Шлегел истиче: „Стара митологија је уопште симболичка, а не алегоријска, што се свакако дâ разликовати. Алегорија је персонификација појма, песма створена само с тим

---

<sup>294</sup> *Geschichte der klassischen Literatur*, S. 283.

циљем. Симболичко је пак оно што уобразиља додуше опева из других побуда, или оно што иначе има стварност независну од појма, но што се ипак вољно покорава симболичком тумачењу<sup>295</sup>. Алгоритија је и овде одређена као рационална, неуметничка конструкција, као превласт појмовно ограничене воље аутора. Како се права природа песништва изражава симболички, а симболика је схваћена као апсолутни примат самог песничког ткања, односно као творевина чију смисаону одрживост јемчи само њено унутрашње устројство, онда је јасно да је управо алгоритијски модус стварања од ње најудаљенији. Алгоритија је појмовна по самој својој суштини: смисаона суженост не потиче од умне немоћи аутора, већ од склопа текста који је вођен споља, а не изнутра, те који се никада и не може развити у пуноћи духа. Да би идејни тоталитет евентуално био уметнички досегнут, он се из власти песника мора пребацити у самовлашће песме: уметнички артикулисана духовна пунозначност могућа је као унутрашњи израз текста, а не као спољашњи диктат аутора. Симболичко пак тумачење – како последња наведена реченица не би била схваћена као таутологија – свакако да је само одраз симболичког склопа натпојмовног текста, чији значењски домет Шлегел на више места одређује. Овде ће бити довољно да подсетимо на раније наведени исказ да је симбол „душа природе“, а да она значи „божанску вечност и свезнање“. Стваралачки начин стопљен је с унутрашњом формом творевине, а ова са смисаоношћу текста: стваралачка слобода исказује се кроз унутрашње обликовање целине, а она се онда не односи на било шта, већ на искључиву симболичку сврху – на осликавање космоса.

Док је класична симболичност на примеру *Орестије* доведена у снажну везу с категоријом уметничке целине, а што је у складу с идеалом класичне хармоније, довршености и потпуности, тежишта се унеколико мењају поводом романтичне симболичности. Застајући на Диреру, што није чудно не само због Августове склоности ка ликовности него и због везаности романтичних песника за овог сликара, Шлегел његове творевине описује као „у целини композиције дубокоумна уметничка дела, у којима је све поново симболичко, и у којима ове тајне везе отварају широк поглед у универзум“<sup>296</sup>. Целина, наравно, остаје кардинална вредност и у романтици, с тим што она сада више није слика обухваћеног космоса, већ означава и наговештава недосежну и необухватљиву мистику космоса. Шлегел, на пример, и класичну трагедију пореди с ликовношћу, но тврдећи: „Озбиљни идеал

<sup>295</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 81.

<sup>296</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, IV, S. 56.



[трагедије] је јединство и хармонично стапање чулног и духовног човека, што најјасније видимо у ликовној уметности, у којој довршеност лика постаје само симболом духовне потпуности и највиших моралних идеја, те у којој је тело у целисти прожето духом и одуховљено до преображаја“.<sup>297</sup> Формална нужност сликарства, а то је приказ готове, коначне слике,<sup>298</sup> поетизована је само уколико граничношћу своје форме изражава не више ограниченост, него складно омеђену потпуност као јединство чула и духа, и штавише – као комплетност духа рођеног у лепоти. Исти процес обликовања целовитости важи и за класични идеал песништва: наиме, идеал приказа идентичан је идеалу космоса, а оба су садржана и изражена у лепоти не само коначне него и потпуне форме. Класична целина је изражена целина универзума, док романтична целина изражава натцеловитост свемирске тајне.

Да би таква целина одиста и симболизовала мистику божанског света, те да би њен смисао постао симболички у пуном смислу, поново је потребна форма чија унутрашња организација подразумева прогресивно свестапање. „Тајне везе“ уметничког дела принцип су и композиције и форме и смисла због тога што само оне омогућавају целину као израз унутрашњег ткања, као последицу процеса које врше међусобни преплети појединости. Поредехи, одмах потом, Дирерово сликарство с поезијом Ханса Закса, те поводом уметничког поретка овог песника, Шлегел тако рећи дефинише симболичко начело уметности: „уметничка целина у деловима и све у свему треба да се огледа“.<sup>299</sup> Романтично ткање уметничке целине као симбола бескраја, а с обзиром на шта се о симболу и може говорити само као о симболичком начелу читавог текста, а о тексту као динамичкој слици људског труда да се самом границом свет прошири у бескрај – на потпун начин је обухваћено следећим исказом: „Чулне утиске готово да треба посветити кроз њихову тајновиту везу с вишим осећањима, а дух, насупрот томе, хоће своје слутње или неименоване погледе у бескрај – да спусти у симболичку чулну појаву“.<sup>300</sup> Симбол је апсолутна поетска синтеза, што се јасно да види из овде употребљеног термина „Sinnbild“. Шлегел, а то важи и за остале у овој студији обрађиване мислиоце, подједнако често, а такође и равноправно користи наведени термин с термином „Symbol“. Као сложеница сачињена из споја смисла, чула и слике, „Sinnbild“ већ и етимолошки

---

<sup>297</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, V, S. 133.

<sup>298</sup> Не улазимо у значајна питања контуре као границе или илузије недовршености и протекности: мислимо једноставно на чулну опазивост онога што облик и димензије слике нуде као коначност.

<sup>299</sup> *Geschichte der romantischen Literatur*, IV, S. 57.

<sup>300</sup> *Ibid.*, S. 26.

указује на семантички карактер симболичког текста. Синтеза се не односи само на јединство чулности и умности, слике и духа, лепоте и идеје, већ и на стваралачки принцип којим се обухвата тоталитет постојања, и то на тај начин што процес „слутњом“ вођеног успињања од чулности ка бескрају песнички бива могућ само уколико га прати једнакоправни ход чулног, сликовитог конкретизовања самог у његовој целовитој перспективи неименљивог и „неименованог погледа“.

Тачка у којој се симболичност потврђује као апсолутна синтеза омогућава природан прелаз ка Шелингу.

## 1. 4. ШЕЛИНГ

### 1. 4. 1. Темељи Шелинговог симболичког идеализма: космос као симболички поредак

Сличности у предметима, начинима, па и исходима размишљања између браће Шлегел, Шелинга и Золгера врло су велике. Духовном блискошћу узроковане у начелном смислу, ове сродности су и стварна последица њихових сусрета, међусобних утицаја (на пример Шелинга на Золгера) или заједничких простора и кругова (браће Шлегел и Шелинга у Јени).

Шелингова филозофија представља један од идеалистичко-романтичних врхунаца мисли о симболичности песничког стварања. Наглашавамо да се под тим подразумева поезија као симболика, а не симболистичка или поезија симболизма. (У духу свега претходно изнетог, извесно је да тзв. поезија симболизма, посебно оног француског, нипошто не сме *a priori* да се прихвати и као симболичка: она то може бити само уколико поседује метафизичку димензију). Највиша поезија, наиме, могућа је само као симболички поредак. Он представља унутрашње устројство творевине које обликотворно осведочава процес стварања, чија се у поетска целина показује као продор до апсолутне истине (Бога, божанства, вечности, бескраја, бесконачности, недосежности, неизговорљивости, неописивости). Романтична симболичка замисао настоји да одгонетне суштину поезије, тако што ову доводи у везу или изједначава са суштином света. Природни исход таквог мисаоног тока је у спознању да управо тоталитет песничког процеса изражава и тоталитет света и да се, штавише, овај последњи једино кроз уметност и сагледава у наслутљивој целини. Покушај овако свеобухватног промишљања постоји у Шелинговој филозофији. Избегавамо да користимо синтагму „Шелингова естетика“. Премда ћемо најпре образлагати његову мисао о лепоти и уметности, сваки вид редукције на посебну идејну област био би неправедан према његовој филозофији које функционише и изискује да буде схваћена као синтеза, као повезани комплекс пре свега космологије, онтологије, естетике и филозофије уметности.

Шелингове мисли о уметности и онтологији песничког стваралаштва веома су сродне размишљањима браће Шлегел, посебно Августа, о смисаоности класичне уметности. Шелинг успоставља систем уметности као саставни део, штавише као поетизовани сазнајни кључ не само система свезнања него и система свепостојања. Таква замисао је у блиској идејној вези с исходима Августове историзације који се

тичу образовања класичног идеала. Најважнија духовна сродност ове двојице мислилаца је у идеализму који почива на уверењу у идентитет између бића и израза, на темељу којег је једино и могуће успоставити песништво како као снагу која изражава космос, тако и као енергију која учествује у његовом обликовању. Јасно је да само таква вера утемељује песништво као симболичко. Све концепције којима се бавимо проистичу из овог заједничког темеља, а њихове узајамне разлике се показују кроз индивидуалне приступе при објашњавању смисла симболичности. Разлика између Шелинга и А. Шлегела не састоји се из тога што први пише филозофију уметности, а други историју песништва, него из тога што се њихове умногоме истоветне замисли остварују кроз посебне доживљаје уметничке стварности.

Шелингова филозофија идентитета конкретизује се на више начина. Најпре, лепота се схвата као уметничка лепота, дакле као израз људског стваралаштва. Као таква, она постаје слика чисте људскости, а то значи слободе. Стваралачка слобода у метафизичком смислу спада у саму божанственост. Највиши, заправо апсолутни идентитет јесте онај између уметности и божанског начела слободе. Апсолутност постоји као људска стваралачка конкретизација, те само људско стварање постаје сведочанство апсолутног. Реализовање апсолутног принципа слободе изискује уметничко обликотворење које је метафизички смисаодавно. Управо осведочену у уметности, природу идентитета људскости и божанствености даље је могуће пратити кроз карактеристике обе сфере, те кроз њихову изнутра зајемчену отвореност за ону другу. Но, не ради се о спајању двеју равни, већ о њиховом јединству које се испољава кроз динамику њихових узајамних огледања: свака особина једне равни уједно је и слика друге.

Не упркос томе, него баш због тога што је схваћена и као сведочанство највише људске слободе, уметност је и људска слика природе, односно божанског слободног стваралаштва у њој. Људскост као природност заснива се на човековој стваралачкој слободи која га органски развија и обликује својим унутрашњим и самосталним снагама. Као и природа, довршено уметничко дело чува у себи и изражава властити пут постања. Особина заједничка природи и уметности јесте органски затворена и нужна целина.<sup>301</sup> Надовезујући се на своје претходнике, а пре свих на Хердера и Гетеа, Шелинг уметност схвата као органску целину. Нужност

---

<sup>301</sup> Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Filozofija umetnosti*, prevod Danilo Basta, Nolit, Beograd, 1984, str. 65.

органске творевине људски се рedefинише као апсолутна стваралачка слобода – од било какве спољашњости, дакле као процес стварања, при коме се самостално изговара његов ток и образује целина његове творевине. Као самоосведочење појетичког пута, песнички самосвојна трансценденталност се, штавише, и остварује само из перспективе поетске целине, а то значи да је довршени и затворени језичкоуметнички облик по себи израз слободне стваралачке људскости. Можда и снажније од претходника, Шелинг врши апотеозу целине, потврђујући на тај начин песништво као израз апсолутног идентитета. Наиме, лепота се испољава само у целини,<sup>302</sup> а ова подразумева однос делова међу собом, делова према целини, те и њен однос према деловима.<sup>303</sup> Сходно томе, лепота одговара целовитој форми унутрашње свеповезаности, а како сâм унутрашњи поредак изражава стваралачки принцип, онда је лепота истоветна стваралачкој снази хуманости. Крајње исходиште јесте идентитет чулности, људскости и божанствености: кроз људскост се апсолутност огледа као чулна коначност, што у поетском контексту означава лепоту као конкретно целовито обликотворење божански стваралачке слободе. Целина уметничког дела је лепа и метафизичка, зато што преко својих физичких ограничења изражава стваралачку лепоту властите генезе као постигнућа самосталних људских снага. Божанственост артефакта потврђује непоновљивост његове стваралачке целовитости. Стварање се не односи на било шта, већ управо на лепоту као слику божанственог стварања.

Слика божанствености код Шелинга не подразумева потенцију, већ остварење апсолута. Било би стога нетачно Шелингову мисао одређивати као платонистичку: велике сличности између Платоновог и Шелинговог идеализма пре ваља да нам укажу на њихове још веће међусобне разлике. Сâм шелинговски апсолут у потпуности је платонистички, те почива на јединству лепоте, доброте и истине. Међутим, за разлику од Платона, Шелингов апсолут – и то је кључ све његове мисли – не само да не постоји и нема смисла као од света уздигнута и из њега изопштена константа него једино и живи као реализација.<sup>304</sup> И Шелингова је онтологија, у ствари, изграђена на ступњевитости, дакле као хијерархија успињања ка апсолуту, но она није вредносне природе. Док је код Платона реч о сенкама као негативним сведочанствима и документима недосежности еидоса (барем за

---

<sup>302</sup> Ibid., str. 66.

<sup>303</sup> Ibid., str. 67.

<sup>304</sup> Ibid., str. 77. Слично: 81, 86, 95.

уметнике), код Шелинга се ради о сликама као потврдама самог апсолута. Сенка, наине, промашује биће, а слика га остварује. Апсолут је идеална праслика, а читаво онострано постојање је начин и могућност да се праслика супстанцијализује. Биће уметности јесте однос између праслике и слике, тачније однос у којем се праслика открива као лепота,<sup>305</sup> што нам даје за право да, користећи Фијеторову синтагму везану за Гетеа, читав Шелиновог естетички идеализам назовемо симболичким. Уметност по својој онтологији изражава праслику апсолута, а то се, већ и због самог смисла изражавања, може чинити једино симболички. Сâм Шелингов врло јасан исказ гласи: „Приказивање апсолута, с апсолутном индиференцијом општега и посебнога у посебном, могуће је само симболички.“<sup>306</sup>

Шелинговски космос не састоји се из дуалитета трансценденције и иманенције, поготово не у смислу њихове међусобне раздвојености, те немогућности да се иманенцијом и из иманенције продре у биће трансценденције. Ради се, уместо тога, о занимљивом Шелинговом мисаоном обрту, који задржава однос између реалитета и идеалитета, но само како би га испунио *потпуним* прожимањем, те оправдао и потврдио кроз тезу да је божански апсолут узрок и разлог обожености света.<sup>307</sup> Из самог бића апсолута произлази могућност апсолутизације света, чиме не само да се превладава традиционални проблем људске другости у односу на божанско извориште него се и свет тумачи као поредак чија је симболичка моћ апсолутна– јер, како људскост почива на божанском оличењу, онда је читав патос постојања усмерен ка остварењу иманентне боголикости, а не ка људском освајању божанствености. Док, начелно узев, симбол (ре)афирмише изворно и урођено јединство временитости и безвремености, те га као оно по себи „неименљиво“ назива људскошћу, шелинговски симбол наглашава управо именљивост апсолута по себи. Највиша могућа божанска свепрожетост космоса значи то да слика као огледало није тек далеки одраз прасликовне вечности који је само назначавала, већ да открива њу саму, као и да вечност себе у потпуности открива свету. Другим речима, целина космоса је симболички поредак који се као такав двојачко исказује: као обожење света и као хуманизација вечности. Апсолуту је иманентно самооткривење у свету, а људскости као највишој космичкој апсолутизацији – иманентно је откривање апсолута: како је Бог „уграђен“ у свет, тако

---

<sup>305</sup> Ibid., str. 77.

<sup>306</sup> Ibid., str. 115.

<sup>307</sup> Ibid., str. 81.

у свету мора постојати она синтеза која ће представљати принцип апсолутности. То је стваралачки ум или, другим речима, уметност: „Ум је у самој васељени савршена слика Бога“.<sup>308</sup>

Мисаона сложеност произлази отуд што је космос схваћен као јединство, али ступњевито, те што се апсолутни извор и крај откривају апсолутно, но не и као апсолут. Откривење апсолута у свету, па и оно потпуно, није једнако апсолуту самом, али зато сведочи о његовој уграђености у свет, што пак значи то да највиша потенција света по себи јесте синтеза људскости и апсолутности, коначности и бесконачности. Апсолут дејствује кроз своје креативне принципе, а они заснивају и одржавају читав универзум: коначност света, дакле, почива на бесконачним божанским начелима. Исходиште је то да сâм универзум постоји као апсолутни идентитет коначног и бесконачног, а како се тај идентитет најјасније изражава уметнички, онда Шелинг логично тврди и да је универзум апсолутно уметничко дело.<sup>309</sup>

Људска делатност актуализује космичке принципе, но њихова потпуност и синтетичност досежу се само у уметности. Док филозофија најцеловитије открива идеалитет, а историја реалитет, само уметност има моћ да групише све фундаменталне сфере бића, те да их уједини, односно прикаже као нераскидиву узајамност. Свеобухватна снага уметности произлази из њеног стваралачког принципа који апсолуту даје израз, и то, дабоме, израз људскости. Док аналогија уметности с „вечном природом“ исходи у реализовању божанске апсолутности,<sup>310</sup> посебна стваралачка снага људскости исходи у рађању лепоте као апсолутног принципа. Како је природа схваћена као динамички резервоар божанствености, онда естетизација природе доноси надградњу у којој божанственост задобија непоновљиви – људски, лепо и индивидуални лик. Премда одлике апсолута јесу и истина и доброта и лепота, заправо се само лепота указује као свеобухватно начело, наиме као тоталитет који хармонизује чулну, обликотворну и коначну људскост с натчулном, вечном и бесконачном божанственошћу. Природна реализација

---

<sup>308</sup> Ibid., str. 87. Употребљен је термин „Gegenbild“, што дословно значи „наспрамна, веома слична и сасвим одговарајућа слика“, а у контексту Шелингове мисли чини нам се да би довољно било рећи једноставно „слика“, због тога тај појам значењски обухвата однос према праслици, будући да слика представља њен израз. За проверу превода користимо следећи извор: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst, Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. I. Abt., Bd. 5, Stuttgart/Augsburg 1859, S. 378.*

<sup>309</sup> *Filozofija umetnosti*, str. 93.

<sup>310</sup> Ibid., str. 86.

божанског остаје, према Шелинговом тврђењу, потенцијално, а уметничка конкретизација је потпуно откровење апсолутног.<sup>311</sup> Природи недостаје људска умност, која, међутим, није сама по себи аполутна снага, али у уметности она постаје таква, зато што се исказује као синтеза знања и делања.<sup>312</sup> Само активни принцип умности способан је за целовиту конкретизацију апсолута, а то значи: за стварање симболичког поретка, односно уметничке лепоте.

Уметност је доказ космичке ступњевитости апсолута утолико што, већ као слика савршенства космичке уметности, сама собом хуманизује апсолутни принцип. Тај принцип је бесконачност.<sup>313</sup> Како је апсолутни домет уметности праслика лепоте,<sup>314</sup> онда се уметничка конкретизација изражава као лепота бесконачности. У том смислу шелинговски идеализам се показује као двострана и тиме тотализујућа метафизика уметничке лепоте, као уметност чији узрок и разлог јесте Бог,<sup>315</sup> али и као промишљање оне уметности која својом лепотом сама доказује божанску конкретност.<sup>316</sup> Људско стварање апсолута подразумева његову хуманизацију, заправо: потпуну хуману актуализацију свих апсолутних потенција људског света. То се може чинити само ступњевито, путем оних равни које омогућавају и чувају како људскост, тако и божанственост: реч је о поетизацији лепоте као синтезе равни. Поетизована, уметнички изражена лепота постаје код Шелинга тачка апсолутног сједињења чулности и натчулности, облика и бесконачности – што је, овог пута, и у извесном сагласју с платонизмом који лепоту признаје као снагу премошћавања јаза између чисте чулности сенки и еидоса самог. Ступњевитост је поетски нужна како би исказала јединство речи и неизрециве мисли, а оно се остварује кроз досезање синтезе у којој лепота чулности истовремено јесте и лепота апсолутне духовности. Другим речима, поетизација лепоте се реализује као симболичка поступност која конкретност заснива као принцип, извор и израз универзума. Такви конкретни симболи апсолутности јесу богови.

Фундаментално је уочити разлику код Шелинга између Бога и богова. Бог је синоним апсолута као узрока обожености света. Богови су, с друге стране, поетизоване идеје. Богови јесу идентитет између највишег духа и израза, што значи да тек они чистој духовности додељују лепоту. Идеја је дефинисана као апсолутна

---

<sup>311</sup> Ibid., str. 87.

<sup>312</sup> Ibid., str. 89.

<sup>313</sup> Ibid., str. 77.

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Ibid., str. 94.

<sup>316</sup> Ibid., str. 106.



посебност,<sup>317</sup> те као уметничка реализација,<sup>318</sup> која се поетски изражава као оживотворење идеје.<sup>319</sup> Синтеза реалног и идеалног испуњава се у потенцијално највишем људском домету, а то је приказивање самог идеала као највише реалности, те изражавање метафизичке пуноће као објективитета света. Како се поетизовање изједначава с оживљавањем идеје, то значи да идеја може да се оствари само путем поретка заснованог на узајамности између конкретности и целине. Будући да се односи на аутономни ток бића, живот подразумева иманентни дијалектички принцип по којем сама конкретност постаје творац и јемац њој природјене целине. Та целина формира лепоту, а тематизује богове.

Однос између Бога и богова могуће је изразити као однос између апсолута и симбола апсолута, то јест симбола који не само да назначавача или наговештава него који апсолут такође и изражава дајући му људски лик. Тврдећи да су за уметност богови нужни,<sup>320</sup> Шелинг наглашава како се сâм стваралачки процес састоји из дубинске тежње да се метафизичким замислима прида конкретан облик, као и да се чулни свет изрази као слика апсолута. Слично томе, овај филозоф истиче као кључни услов уметничког стварања идеју човека у Богу.<sup>321</sup> Уметност пориче саму себе уколико се нуди као пука форма испуњена било каквом садржином. Њено биће је једнако самој хуманости, а како се ова у целисти испољава само активно, наиме као давање чулног израза унутрашњој духовној тежњи, онда је тај израз нужно симболичке природе. Реализована идеја човека у Богу парадигма је све уметности. Под тим се, наравно, не мисли на профанизовање, односно на свођење божанства на или његово подвођење под људску овостраност, већ искључиво на двосмерно и истовремено ткање чулности као божанствености и чулне божанствености као слике апсолутности, а што исходи у идеалу боголикости.

Да би се боголикост уметнички остварила, неопходна је снага фантазије. Реч је о активном стваралачком принципу који, као такав, једини има моћ да индивидуализује апсолутност, те да лепоту одиста и заснује као везивно ткиво чулности и натчулности. Шелинговска фантазија је посебна моћ духовности која успоставља потпуну хармонију или апсолутни идентитет. Док је разум ограничен у том смислу што је одређен апстрактним категоријама, те није кадар да актуализује

---

<sup>317</sup> Ibid., str. 99.

<sup>318</sup> Ibid., str. 77.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Ibid., str. 100.

<sup>321</sup> Ibid., str. 165.

читава људскост нужну за стварање лепе апсолутности, и док је ум, с друге стране, идентификован чистим идејама,<sup>322</sup> тек фантазија обликује чулно-нагчулни тоталитет космоса. С обзиром на то да су апсолутне идеје истина, лепота и доброта, а да уметност треба да естетизује апсолут, једино фантазија свеобухватно стапа све идеје приказујући истину и доброту као чулну лепоту. Фантазијом досегнути тоталитет космоса тиче се управо конкретизације и, да будемо још прецизнији – сликања јединства идеја, а до којег само мислећи ум не стиже. Најпотпунији плод фантазије – савршена стваралачка синтеза идеје и слике, ума и лепоте – јесте уједно и најпотпунији систем симболички израженог космоса, а то је митологија.

#### 1. 4. 2. Мит као фантазијски симбол

Шелинг се о митологији изјашњава у контексту *Филозофије уметности*, али и посебно у предавањима груписаним под називом *Увод у филозофију митологије*. Што се тиче *Филозофије уметности*, искази о митологији драгоцени су за нашу тему, зато што се управо поводом ње развија размишљање о „симболичком“, те анализа овог појма у односу на сродне појмове „алегоријског“ и „шематизма“. У *Филозофији уметности* о митологији се говори превасходно сасвим уопштено, како би се она засновала као средиште поетизованог и симболизованог апсолутног идентитета. У *Уводу у филозофију митологије*, с друге стране, анализира се историја митологије, као и идеја о митологији као историјском систему, а што се каткад сматра кључним Шелинговим доприносом укупној мисли о овој области.<sup>323</sup> Историјски пак део *Филозофије уметности* темељи се на разликовању класичне и хришћанске митологије, што се потом преноси и на диференцирање класичне и хришћанске симболике.

Будући да је у потпуности продукт фантазије, митологија представља израз како зреле фантазијске самосвести, тако и сазреле људске способности да се самосвесно стваралачки изрази. Синтеза поијетичких моћи – што је у битноме сродно идејама Ф. Шлегела – налази се у фантазији као способности да се свест симболички обликује. Митологија уједињава духовне и песничке снаге, те се сама указује као симболичко јединство, те као формално-садржински поредак. Он је искључиво симболички, зато што језички осликава тоталитет космоса, а што, разуме

---

<sup>322</sup> Ibid., str. 104.

<sup>323</sup> Видети нпр: М. Schlesinger, *Geschichte des Symbols / Symbolik in der Dichtkunst*, S. 124–126.

се, за основну претпоставку има хамановски и хердеровски идентитет мисли и песничке речи о божанском свету.

Шелингова разматрања су духовноисторијска: митологија је израз народног духа, чију посебност артикулише сопствени језик, а из њега пак, као „духовног узрока“, произлази укупан поглед на свет народа.<sup>324</sup> Уместо као пуко уопштавање, овакво Шелингово повезивање језика, народа и духа може се схватити само у контексту шире синтезе, с чије се једне стране налази песничка индивидуалност, а с друге крајња смисаона универзалност,<sup>325</sup> истинитост,<sup>326</sup> тоталност и симболичност.<sup>327</sup> Будући да је сама израз идентитета реалности и идеје, односно да изнутра представља „општу симболику или општи приказ идеја као реалних“,<sup>328</sup> митологија у општем духовном смислу своју универзалност природно црпи из своје конкретизације идеја. Према томе, услов митолошке универзалности (а без ње нема мита) јесте конкретизована слика идеје, а ова се изводи управо песнички и симболички. Под конкретношћу се у митолошком и поетском контексту подразумева песничка индивидуа, на пример индивидуални песнички поступак Хомера или Хесиода, које Шелинг често апострофира. Но, превасходно се на памети има читав ланац појединачних дела различитих песника, која, међутим, не функционишу осамостаљено, већ у својој узајамности заснивају духовност народа – јер је митологија довршена тек као поетизовани просторни и временски тоталитет, за шта је очигледно потребан дужи историјски процес.

Историјски процес током којег се обликује свеобухватни митолошки систем само је спољашњи одраз унутрашњег духовног тока, а то је формирање повесне свести.<sup>329</sup> Наиме, симболика универзалног у митологији потиче из историје као митолошког предмета. Митологија није скуп прича о боговима, јер у том случају она не би представљала унутрашњи, целовит поредак који носи универзално значење. Управо као таква, она је историја богова.<sup>330</sup> Митолошка поетизација историје има кардиналне последице како по устројство опеване целине, тако и по њену смисаоност. Историзација на првој равни омогућава образовање органске целине.

---

<sup>324</sup> F. V. J. Šeling, *Uvod u filozofiju mitologije*, prevod Olga Kostrešević, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010, str. 128, 168.

<sup>325</sup> Ibid., str. 282.

<sup>326</sup> Ibid., str. 275.

<sup>327</sup> *Filozofija umetnosti*, str. 77, 114, 116.

<sup>328</sup> Ibid., str. 77.

<sup>329</sup> *Uvod u filozofiju mitologije*, str. 191.

<sup>330</sup> Ibid., str. 75.

Поводом митологије, Шелинг органску целину објашњава као синтезу нужности и слободе, или као „производ по себи слободних али неслободно дејствујућих делатности“.<sup>331</sup> Органска творевина је, такође, резултат највише способности да се повесном карактеру филозофске мисли или идеје у митолошком изразу да песничка форма.<sup>332</sup> Најзад, а то је по питању статуса истинитости митологије од кључног значаја, органску целину чини опевање митопојетичког процеса изнутра.<sup>333</sup>

Опевана митологија је исход неколико ступњева духовног сазревања: самог развијања самосвести, њеног историјског утемељења, тумачења читавог космоса као процеса, те стварања текста чија тек формално-садржинска повезаност постаје целовита слика свих претходно наведених степеника. Начелно узев, историјска свест аутоматски јесте и самосвест, зато што омогућава субјекту свеколику оријентацију у времену, али и у читавом систему постојања, а што се у крајњој линији испоставља као свест о својој и уопште људској позицији у целини која је од хуманости шира. Опевање те свести исказује се, међутим, као скок од повести као пуког следа до повести као процеса тумачења унутрашњих разлога тог следа. Као песнички феномен, процес дејствује двојак: садржински као след уздигнут на космичку раван, што исходи у томе да се повест осмишљава као божански тоталитет који за почетак и узрок има теогонију,<sup>334</sup> а формално – као свеповезаност чију самосталност јемчи унутрашња мотивисаност. Оваква форма природно одговара оваквој садржини, те се оне указују у природности узајамних веза, а узајамност се синтетички изражава као поетизована формално-садржинска целина, наиме као она целина коју ствара властито ткање.

Иманентно узроковани преплет поетски кардиналних вредности – целине, органског устројства, поетизације историје, те из ње проистекле симболизације космоса – за коначно достигнуће има песничку истину. Освајање истине остварује се кроз след од самоизражавања повесне свести, преко симболичког уздизања историје на универзалну људско-божанску раван, до продора у универзум као слику апсолута. Шелинг врло пажљиво објашњава песничку истину одвајајући је од истине у апстрактном смислу. Полазећи од тврђења да је „природна супротност од истине песништво“,<sup>335</sup> затим је модификујући ставом да „свакако, у митологији има

---

<sup>331</sup> Ibid., str. 121.

<sup>332</sup> Ibid., str. 121, 138.

<sup>333</sup> Ibid., str. 275.

<sup>334</sup> Ibid., str. 263.

<sup>335</sup> Ibid., str. 78.

неке истине, али не такве која је намерно унета у њу“,<sup>336</sup> као и речима да је „у митологији сваки смисао само потенцијалан, као у неком хаосу, и не може се зато ограничити, партикуларизовати“,<sup>337</sup> Шелинг упориште за песничку истину најзад проналази у томе што само опевање повести богова уједно значи и стварање божанске повести.<sup>338</sup> Ситуација је сродна оној раније поменутој која се тиче односа између филозофије и уметности, то јест ума и стваралаштва: чисти филозофски ум за предмет има „праслику истине“,<sup>339</sup> али тек стваралачки, делатни ум продире до апсолутног идентитета као лепоте. Митологија, сходно томе, не досеже истину по себи, али она то и не настоји да учини, нити јој је таква област уопште циљ. Изостајање филозофске, апстрактне или истине по себи, међутим, не представља слабост уметности, будући да ова има моћ да само стварање лепоте као симбола апсолута утемељи управо као истиносну сферу.

Реч је о томе да уметност онтолошки не трпи уплив апстракција, и то из два разлога. Најпре, апстракција и уметност припадају двома строго одвојеним равнима: апстрактна спекулација припада субјектовом мишљењу, а поезија субјектовом стваралаштву. Сваки покушај заснивања истине по себи у поезији значио би како тежњу да се филозофија пренесе у себи начелно туђу област песничког изражавања, тако – што је од највишег значаја – и разградњу уметничког самоткања, те стварање облика као пуке последице ауторове жеље да се кроз конкретан песнички пример посредује апстрактан садржај. Утолико у митологији као поезији није могућа „намерно унета истина“, а ако би то и било спроведено, онда би крајња творевина била сасвим блиска Гетеовој мисли о алегорији и тезама браће Шлегел о рационалистичком класицизму. Други разлог је тај да је само биће уметности у конкретизацији универзалности, при чему уметност досеже до највише смисаоности, а то чини искључиво кроз индивидуално естетско дејство поетске слике. Уметничка истинитост је могућа једино као индивидуална лепота која јесте космос сâм (а само као таква, лепота и постоји). Било какво значење независно од конкретности – а апстрактна истина представља такав случај – хетерогени је елемент у уметничком телу и самим тим не може да му припада.

Истина се, према томе, не може прикључити уметности споља, али се зато може остварити изнутра, као сâм поетски тоталитет, као песнички облик који у

---

<sup>336</sup> Ibid., str. 80.

<sup>337</sup> Ibid., str. 81.

<sup>338</sup> Ibid., str. 88.

<sup>339</sup> *Filozofija umetnosti*, str. 77.

потпуности заснива смисао, или другим речима – као обликотворни и смисаотворни процес довршења текста. Целина овог текстуалног процеса аутоматски постаје песничка онда када постигне подударност између своје форме, односно свог унутрашњег тока и –историјске динамике као митолошког предмета:

„То што се сматрало да је апсолутно немогуће наћи истину у митологији таквој каква је, и стога се, у крајњем случају, одлучивало да се у њој спознаје искривљена истина, то као немогућност потиче управо отуда што су узимане просто појединачне представе као такве, не у свом следу него у својој апстракцији, тј. зато што се и није уздизало до појма процеса.“<sup>340</sup>

Истичући митопоијетички процес који води ка целини, као и читавом следу митолошких представа, Шелинг на још један начин утврђује идентитет између употпуњеног облика и смисаоности обликовања. Сходно томе, песничка истина се указује као тоталитет саме поетизације, наиме као потпуно обликовање, стварање поретка који је завршен и целовит, те по себи јесте божанска лепота. Само уколико је покретачки разлог самосталан и унутрашњи, митолошко ткање постаје и песничко самоткање, а ово – смисао митолошког тоталитета који се остварује и обистињава тек као лепота, и то управо лепота тоталитета. Космичка лепота једнака је поетско-митолошкој реализацији апсолута, а то значи – симболу. Песничка истина се испоставља као симболички систем, односно као систем лепих божанстава, то јест оних појава апсолутног које су поетско-симболички очулотворене. Када се у *Филозофији уметности* митологија именује једноставно као симболичко устројство, онда та одредница уистину подразумева читав претходно образложени комплекс питања који повесни тоталитет митологије утврђује као симбол лепе истине.

Одредивши уметност као реализацију апсолута, потом богове као најпогоднији израз живе и реалне идеје у лепоти, те најзад митологију као заокружени систем таквих израза, Шелинг коначно термилошки прецизира и дефинише симболичку поетизацију. Како је, што смо на почетку већ навели, „приказивање апсолута [...] у посебноме могуће само симболички“, то врло јасно значи да се симболика остварује као двојака операција, односно нипошто само као утемељење идентитета апсолута и посебности – јер то је тек стање – него као стварање, изражавање, дакле као процес актуализације тог идентитета. Симбол није испуњен у статичкој форми идентитета, већ искључиво у стваралачки динамичкој конкретизацији апсолута. Премда се ова напомена може чинити сувишном, она је од суштинске важности, зато што се апсолут конкретизује својим потпуним

---

<sup>340</sup> *Uvod u filozofiju mitologije*, str. 275.

разоткривањем у лепом, у лику саме људскости. Као идентитет, симбол гарантује – и у томе је читава његова смисаоност – не само то да лепа људскост апсолута не значи његово ослабљење узроковано нужним границама људскости него и то да је лепота човечности заправо хуманизована непосредност апсолута. Симбол је израз те непосредности.

#### 1. 4. 3. Симбол као фигурацијска синтеза поетских моћи

На показаним основама „симболичко“ Шелинг одређује као синтезу „алегоријског“ и „шематизма“. „Алегоријско“ је „приказивање [...] у којем посебно значи опште или у којем се опште опажа помоћу посебног“,<sup>341</sup> а „шематизам“ „приказивање у којем опште значи посебно или у којем се посебно опажа помоћу општег“. <sup>342</sup> Смисао симболичке синтезе је у преображају односа означавања у идентитет општости и посебности, а то подразумева промену посредовања у непосредност као суштину песничког процеса: „Њихова синтеза, у којој ни опште не значи посебно нити посебно значи опште, већ у којој су обоје апсолутно једно, јесте оно што је симболичко“. <sup>343</sup> Нешто касније Шелинг до краја експлицира: „У алегорији, посебно значи само опште; у митологији, оно уједно јесте само опште“. <sup>344</sup>

Однос између посебности и општости у уметности употпуњено се поетизује тек као савршени склад. При томе, иста релација, која тек као хармонија постиже потпуну уметничку вредност – важи и за раван уметничког односа између реалног и идеалног. Потпуно поетско стапање равни изражава њихову органску сродност и онтолошку припадност вишем јединству, а од тога се драстично разликује шематско и алегоријско означавање једног помоћу другог. Последњи случај, додуше, такође указује на извесну појмовну блискост, али превасходно на суштинску органску одвојеност равни, те недосегнутост оне стваралачке тачке у којој би се и открило њихово јединство.

Симбол, дакле, не значи, не означава, нити наговештава, већ сâм јесте израз идентитета појединачног и општег. Непосредност тог идентитета произлази из поетског самоизражавања, а ово из устројства целине уобличеног процеса. Премда може да се чини да Шелингова термилошка анализа суштински не представља

---

<sup>341</sup> *Filozofija umetnosti*, str. 115.

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, str. 117.

новину у односу на раније размотрене концепције, поготово у односу на Гетеову, искорак овог мислиоца ипак је темељан и тиче се реинтерпретације и вредновања саме алегорије. За разлику од Гетеа и А. Шлегела, Шелинг поетски не обезвређује и не своди алегорију на пуку рационалност. Захваљујући томе, он ће отворити простор за то да читаву историјску раван анализе у својој филозофији уметности утемељи на *поетском* односу између симболичког и алегоријског принципа, а у томе ће се огледати и Шелингова оригиналност по овом питању.

Сва три принципа су, наиме, форме уобразиље, а симбол је апсолутна форма уобразиље.<sup>345</sup> Ову снагу ума Шелинг схвата као најсроднију фантазији,<sup>346</sup> што значи да су обе категорије стваралачке, а да је фантазија само последњи, актуализујући стваралачки ступањ. Као поетска снага, алегорија, додуше, посредује смисао, она „значи“, али тиме настоји да изрази и да претвори у уметнички облик космичку узајамност између посебности и општости. Њена слабост је у немогућности да продре у њихов идентитет, али она не значи и одсуство стваралачке вредности и снаге, будући да се ове тичу труда да се апсолут поетски изрази. Алегоријска, као год и шематска општост, не односи се само на пукe категорије разумског апстраховања, већ и зато што уметничко стваралаштво по себи изискује прекорачење рационалних стега, те ангажовање читаве људскости, што за последицу има способност да се промишља метафизичка раван. Како је, према Шелинговом уверењу, опсег уметности метафизички (и ништа испод тога), онда је стваралачки патос усмерен искључиво ка конкретизацији, реализацији или изражавању метафизичке пуноће, и он важи и за алегорију и за шематизам.

Свој мисаони врхунац идеалистичке и романтичне естетике и филозофије уметности, који уједно представља и покушај укупне идејне синтезе, досежу кроз историјско промишљање стваралачких модуса. Повезивање духовности и историје које за предмет има стваралаштво природно се од пуког историографског коментара уздиже на раван историјског тумачења појетичких принципа. Оно се у најизузетнијим случајевима показује као интерпретација начина на који се остварује поетска фигурација космоса. Проширујући и додатно конкретизујући Шилерову, а потом и историзацију модела стварања код браће Шлегел, Шелинг и Золгер читаву људску повест поетског реализовања лепоте заснивају на уверењу да се класична фигурација испуњава у симболу, а хришћанско-романтична у алегорији. Сви до сада

---

<sup>345</sup> Ibid., str. 115.

<sup>346</sup> Ibid., str. 104.



поменути романтични мислиоци као идеал стваралаштва несумњиво виде настојање да се песнички очулотвори космос и духовно обескраји конкретност; то настојање најчешће се именује као симболичко. Док Гете покушава да уопште артикулише и истакне снагу симболике тако што је вредносно и поетски супротставља алегорији, А. Шлегел започиње, а Шелинг и Золгер до краја спроводе идеју да се и сама симболика историјски испољава на сложене и разноврсне начине. Наиме, није (на шта пажњу јасно скреће и А. Шлегел) симболички идеал статичан, а поготово није остварен само у једном смислу и у једном духовном контексту. Константан је песнички труд да се поетизује идеал, а разлика у његовој конкретизацији подразумева посебне модусе којима се изражава и уобличава метафизичка раван, односно различите путеве у успостављању везе између конкретности и општости, реалности и идеала. Шелинг класични идеал симбола и даље вреднује више од романтичног идеала алегорије, али инсистира на начелној стваралачкој равноправности оба уметничка модела. С друге стране, Золгер образлаже подједнаку вредност оба поступка као два вида поијетичког савршенства.

#### 1. 4. 4. Класична симболика и романтична алегорија

Премда напомиње да алегорија указује на крај митологије (за шта као маниристички пример узима Амора и Психу),<sup>347</sup> Шелинг касније ублажава овај став, говорећи о реалистичкој и идеалистичкој митологији. Досегнувши врхунац код Грка, прва почива на „апсолутном изједначавању“ или прожимању коначног и бесконачног којим се потпуно превладава покушај „симболизовања једнога помоћу другога“.<sup>348</sup> Карактеристична за оријент, идеалистичка митологија не досеже овакво савршенство прожимања, већ, уместо тога, симболизује коначно *помоћу* бесконачног.<sup>349</sup> Међутим, оваква митологија се током времена „излила“, а заправо трансформисала у хришћанство,<sup>350</sup> чија стваралачка духовност, такође, није она симболичког идентитета, већ почива на алегоријском назначивању бесконачности помоћу коначног.

Симбол је иманентан грчкој, а алегорија хришћанској уметности, зато што је сама уметност израз духовности, а ова се најснажније формира у религији. Према

---

<sup>347</sup> Ibid., str. 118.

<sup>348</sup> Ibid., str. 129.

<sup>349</sup> Ibid., str. 130.

<sup>350</sup> Ibid., str. 132.

томе, као и А. Шлегел, Шелинг проучава стваралачка начела и модусе фигурације онако како они артикулишу религијска духовна настојања. Будући да је митологија тачка апсолутног сједињавања уметности и религије, управо њена појетичка начела изражавају и указују на сâм карактер духовности. Симболика класичне митологије само је крајњи поетско-симболички израз грчке реалистички потенциране религије.

Као потпуни склад и апсолутни идентитет коначности и бесконачности, реалистичка духовност, која се само митолошко-поетски може изразити, представља потпуну идејну једнаковредност коначних и вечних равни. Као хармонија и јединство чулних и метафизичких светова, симбол за кључну духовну претпоставку има свепотврдни и у крајњој линији – обожавајући однос према оностраној и људској коначности у којој је „клица“ апсолута.<sup>351</sup> Грчким метафизичким представама је поетски симбол изражајно својствен, зато што ове и не постоје *per se*, као чисти апсолут, већ се остварују као поетска апсолутизација коначности. Грчки космос, па ни грчки пантеон – не постоје као трансценденција, већ искључиво као јединство трансцендентног и иманентног. Отуда су – барем по Шелинговом суду – и грчка божанства симболи, а не апсолут. Док из оваквих ставова свакако произлазе одређени проблеми, слични онима које смо истакли и поводом А. Шлегела, чија се мисао овде потпуно преплиће са Шелинговом (рецимо, питање о томе колико Платоново божанство одговара оваквим тумачењима грчке метафизичке и религијске мисли), кључна претпоставка која до њих уопште и доводи по себи је веома значајна. Реч је о шилеровском уверењу у *joist* увек нераздвојено чулно-натчулно јединство читавог грчког света, чији је гарант природа као чулни и коначни завичај метафизичке божанствености. Свакако под утицајем Шилера, и А. Шлегел и Шелинг донекле претерано и неоправдано идеализују чулно-натчулну хармонију грчког духа, но они то чине с циљем да по принципу контраста јасније истакну дуалитет модерног човека, који је узрокован његовим отуђењем од природе.

Грчки поглед на свет дословно је поглед на један, тачније на јединствени свет природног космоса из којег је искључена свака другост, туђина и искорак у односу на завичајно постојање: грчки дух не познаје натприродност.<sup>352</sup> Грчки космос подразумева припадност, близину и органску повезаност, и то не само човека с природом него свега са свиме постојећим. Крајња космичка хармонија само је исходиште узајамности и преплитања свих појединачности света. Органско сродство

---

<sup>351</sup> Ibid., str. 137.

<sup>352</sup> Ibid., str. 145.

субјекта са сваким објектом, чија чврстина предупредује и чини сувишном саму идеју трансцендентности, супернатуралности, није само метафора која изражава космичке аналогije, него се јасно односи на природу као тежиште космоса.

Природа представља универзални симболички поредак. Иако сама не ствара симболе, за шта је потребна тек појетичка делатност људске фантазије, она усмерава и суштински одређује начело класичне симболичности. Као тоталитет проистекао из делатне и хармоничне узајамности елемената, природа ствара предуслове за уметничку хармонију реалног и идеалног, те појединачног и општег. Заокружена свеповезаност у природи могућа је само ако је свеукључујућа, односно уколико божанства почивају у њеном космосу, а не у метакосмосу изопштеном од овој стране природе. Различита од божанствености романтичне природе, која је само предступањ за спознање оној стране као апсолутног божанског завичаја, грчка природа сопственим целовитим устројством изражава и обухвата божанску целину. Омогућен идентитетом спољашње створености природе и божанствености унутрашњег животодавног стваралаштва у природи, њен симболички потенцијал схватљив је тек на фону њене метафизичке смисаоности. Грчка мисао о природи, па тако ни грчка духовност уопште – нипошто немају натуралистички смисао. Одсуство трансценденције не значи и одсуство божанске надискуствености, него њену неприпадност сфери која „искорачује“ из природног космоса у апсолутну другост. Сви апсолутни принципи припадају овој стране, те тако творе од читавог света поредак апсолутног идентитета. Према томе, симболички потенцирани поредак космоса уобличен је кроз стварну хармонију материјалне природе и њене божанске метафизичности. Крајња, космичка хармонија заснована је на апсолутности, односно на божанствености стваралачког и створеног идентитета у природи, те као целина божанског савршенства представља извориште, исходиште и средиште грчке митологије, религије и поезије.

Хришћанство се, с друге стране, духовно-уметнички образује на темељима идеалистичке митологије. Доводећи њене мисаоне константе до максимума издржљивости, хришћанство престаје да буде митологија у пуном смислу те речи. Раније наведени исказ да алегорија означава крај митологије односи се, у ствари, на то да разбијањем космичке хармоније митологија постаје немогућа, те да преношење апсолутног идентитета као симболичког принципа стварања на алегоријске односе означавања представља уједно и крај грчке класичности. Хришћанска духовност

почива на начелима који се више не могу изразити свеусклађеношћу митолошки јединственог света.

Насупрот Грцима, код којих се религија природе преноси у митологију, а ова изражава и потврђује свејединство у блискости и сродности, те грчку завичајност у природном космосу, хришћанска духовност формира се управо изван тог осећања завичајности и независно од ње.<sup>353</sup> Раздвајање модерног духа од природе, што истиче још Шилер, код Ф. Шлегела се реартикулише кроз проблем модерности којој недостаје митологија као духовно и песничко средиште које би омогућило видик ка јединству космоса, а код Шелинга се та расцепљеност прецизно објашњава кроз преображај симболичког у алегоријски поглед на свет и њему одговарајући стваралачки принцип и изражајни поступак.

Шелинг настоји да одреди дубинске узроке и разлоге за промену од грчке класичне на хришћанско-романтичну духовну и стваралачку парадигму. И овај филозоф износи претпоставку о раздвајању модерног човека од природе.<sup>354</sup> То полазиште се конкретизује кроз неколико ступњева, а најпре кроз аутономизацију романтичног духа, односно самоизоопштење хуманог субјекта из свеусклађености света. Реч је о потреби субјекта да се издвоји, што има двојаку последицу: како људско сагледавање света као објекта насупрот себи, тако и самосагледавање, те увиђање независности властите егзистенцијалне пуноће каква није била уочљива у класичном контексту људског прожимања са светом. Исходиште човекове слободе и независности од заједничког живота космоса јесте наглашавање морала као искључиво субјективног хуманог принципа, који изостаје у природи, те и не може бити средиште природног космоса. У хришћанској духовности етика се заснива као владајући принцип универзума, и тек такво напуштање природне хармоније као универзалног начела узрокује уништење апсолутног идентитета.

Од етизације света потиче људски једнострана, али зато апсолутна хуманизација космоса, чија је средишња тачка – слобода. Као слика или као чулна апсолутизација Бога, природа одражава јединство и склад нужности и слободе, и то захваљујући њиховој синтези у лепоти, „при чијем се стварању чини да се природа играла с највећом слободом и најузвишенијом разборитошћу, а ипак увек у формама, у границама најстроже нужности и закономерности“.<sup>355</sup> Насупрот томе,

---

<sup>353</sup> Ibid., str. 134.

<sup>354</sup> Ibid.

<sup>355</sup> Ibid., str. 91.

морал означава почетак људског ослобађања од природних обликотворних стега. Последице су далекосежне: укидање равнотеже показује се као цепање синтетичке снаге лепоте, њеног склада између нужности облика и слободе духа, те као „рашчаравање“ кардиналних карактеристика самог облика. Са становишта апсолутне слободе облик је негативно схваћен као нужда ограничења, али и као носилац потенције која омогућава апсолутизацију лепотом, односно естетизацију бескраја и чулно оживотворење апсолутне идеје. Облик у природи и уметности заснива органску целину као хармонију из које се рађа лепота. Остварена целина изражава духовну снагу чулности, те њену моћ да кроз себе упризори божанску апсолутност. Као апсолутно или божанско очулотворење, које је стваралачки истовремено с обожењем чулности, облик најзад – и то је од највише важности – изражава тоталитет чулне коначности.

Она је, наравно, фундаментална карактеристика апсолутног идентитета чулности и натчулности, те темељна особина лепоте, поетске хармоније и – симболичности. Принцип апсолутне слободе је, на супрот томе, настојање да се разори равнотежа коначности и бесконачности, те да се приђе самом апсолуту, а не његовој коначној слици. Према томе, хришћанска духовно-уметничка парадигма, која је алегорички изражена – темељи се на искључивој вредности слободе: „Карактер моралног света – слобода – изворно је супротстављање коначнога и бесконачнога“.<sup>356</sup> Симболичност класичног идентитета подразумева једнаковредност обе сфере, те јединство њиховог огледања као јединог начина њиховог (само)откривања. Хришћанска романтика, с друге стране, одбацује коначност као вредност по себи, њену аутономију и пуноправност, али је ипак чува као нужну раван за сâм процес досезања бесконачности.

Етички генерисана, а алегорички естетизована, религија европског нововековља испуњава се у ставу да „коначно за себе само није ништа, већ једино уколико значи оно бесконачно; карактер такве религије јесте подређивање коначнога бесконачноме“.<sup>357</sup> Поново се, само сада из перспективе читаве духовности, алегоричко начело стварања одређује као оно „означавања“. Док се класични идентитет рађа у самом уверењу у поетску једнаковредност коначног и бесконачног, одступање од овог идентитета реализује се кроз идеју подређености коначног бесконачном, те најзад исходи у нужности да се једним и уз помоћ једног

---

<sup>356</sup> Ibid., str.137.

<sup>357</sup> Ibid.

оно друго само означава. Из овога произлази својеврсни парадокс: алегорија је стваралачки израз потребе да се бескрај до краја истакне и уздигне на темељу и по цену извесног обезвређења коначности по себи, а последица је пак та да, у нескладном распореду односа, бескрај не може да се у потпуности изрази, савлада, спозна и открије, већ само да се наговести искључиво захваљујући коначности. Освајање метафизичке сфере могуће је само кроз њено формативно употпуњење (дакле, путем симбола), а тежња да се она издвоји из јединства космоса као апсолутни принцип сасвим логично, с друге стране, за последицу има њену недосежност. Апсолутност бескрајног принципа, и то у контексту субјектовог изузећа из свеблискости света, нужно резултира провалијом између оностраности и ононостраности, те немогућношћу да се ононостраност поново учини човеку блиском оностраним људским средствима. Међутим, из оваквог погледа на свет у романтичном духу исијава хумано спасоносна моћ самог естетског стварања.

Провалија није апсолутна: као чињеница, она је неопозива, али је, такође, уз напор прекорачива. При том, иако обесцењена, коначност остаје искључива сфера за било какав људски додир с бесконачношћу. Идејну синтезу ове две могућности достиже људска тежња да се бесконачност учини блиском. Моћ коначности да уопште приђе метафизичкој апсолутности, као и људскост саме тежње за њом – преваходно су естетске, а алегорија представља уметнички тоталитет њихове узајамности. Реч је о ситуацији кудикамо сложенијој од оне каква би се на први поглед могла учинити: хумано досезање саме метафизичке сфере, па и на рачун све оностраности, остварује се и могуће је једино естетски – што хришћанске естетко-религијске представе емпиријски и потврђују. Дакле, оно се реализује кроз чулност уметничке форме. Та могућност произлази отуд што ипак постоји тачка сједињавања две стране провалије, а то је хуманост као јединство чулне и коначне нужности и бескрајне стваралачке слободе.

Премда не путем идентитета као симбол, и алегорија повезује чулне и натчулне равни, приказујући их као узајамни преплет. Логика огледања и осликавања, односно прожимања суштински успоставља алегорију као фантазијски принцип. Као духовна чињеница, подређеност свега коначног бескрају по природи ствари изискује његову представу, израз, отелотворење, супстанцијализацију, помоћу којих би се он наговестио. Апсолутна апотеоза ононостраности врши се дијалектички, кроз ону сферу у односу на коју долази до успења – кроз људско уздицање из коначности. Но, оно је двостепена операција и не састоји се само из

успињања „у односу према“ него и из успињања „помоћу“ сфере која се превладава. Према томе, дијалектика алегоријског одуховљења подразумева како естетизацију вечности, тако и песничко овековечење чулности.<sup>358</sup> Док слична двосмерност у симболу успоставља идентитет, у алегорији она служи како би се испољила недовољност саме коначности. Она по себи нема значај, али зато сагледана и преломљена кроз вечност – коначност постаје водич ка њој.

Ход, напредак, уздицање или људска тежња посебни су духовни проблеми алегорије. Темељно различита од класично-симболичке бесконачности, која је заокружена самом формом, романтична бесконачност, као што смо напоменули, постоји само и искључиво као недосежност. Провалија између бесконачности и овострани смртности савлађује се једино кроз процес људског досезања апсолута. Дакле, труд досезања остварује двоструки смисао: њиме се успоставља космичка целина, али се и потврђује несавладљивост бесконачности која заокружује ту целину. Другим речима, досезање је поетски фигурисано само као немогућност. Док је предмет симбола задобијени и досегнути склад свег космоса, предмет алегорије управо је сама пунозначност досезања. Испуњење симбола је у савршенству заокружене слике бесконачности, а испуњење алегорије у откривању слике као бескрајног ширења. То не значи да је разлика између ова два стваралачка начела у статичности симбола и диманичности алегорије, већ да се њима заједничка диманичност у симболу исказује кроз унутрашњу делатну снагу уобличене слике, а у алегорији кроз делатност самог сликања којим се наговештава космос. Динамичност је основна карактеристика ових песничких начела, зато што оба поетски изражавају космос који је фигурално осликан људскошћу као боголикошћу, те динамиком саме фигуре остварују божански тоталитет света. Овај фигурални процес је средиште поетске динамизације људског обожења.

Процес је стваралачка срж како митолошке симболичности, тако и хришћанске алегоричности. Но, процес у миту се изражава као унутрашњи ток и укупна форма митолошки, умно и фантазијски обликоване историје, а у алегорији – као дословни предмет и садржај обескрајења коначности и обожења човека. Специфичне разлике указују на занимљив парадокс. С једне стране, митолошки процес се образује као поетски иманентна, али и херменеутичка и трансцендентална категорија: није реч о процесу као пуком спољашњем приказу, колико о изразу као

---

<sup>358</sup> Ibid., str. 139.

најдубљем схватању смисла у самом поетском приказивању историје. Алегоријско биће се пак остварује као стварни фабуларни, садржајно испољени процес људског трагања за апсолутом. С друге стране, иманентни процес митске симболике омогућен је јасном спољашњом, чулном пластичношћу класичне поетске форме, док је поетско уобличење спољашњег процеса алегоризације само крајњи израз хришћанско-романтичног недовршеног поунутарњења читавог космоса. Ради се о томе да класична формална пластичност своју симболичку снагу црпе из унутрашње, духовне снаге испољеног, а бескрајна духовност романтике живи захваљујући естетском квалитету досезања те бескрајности. Песнички врхунци у класици досегнути су у приказима митских божанстава као индивидуализација апсолута, те се поетичност класике показује као формирана и заокружена слика очулотвореног бога. Поетичност романтике постоји пак као само исказивање, те као прогресивни процес у бескрајном формирању апсолута. Класична јасноћа је она апсолутне хармоније слике као људско-божанског идентитета, што значи да само довршено савршенство коначног облика као спољашње представе о предмету може постати и извор сопствене или тачније – смисаоне динамике уткане у саму представу. Романтично преливање из коначности и коначношћу у бескрај ствар је опште идејне парадигме хришћанске уметности као тежње да се апсолут додирне трансцендирањем сада недовољног савршенства облика. Другим речима, класични апсолутни идентитет значи спољашњу коначност савршено заокружене форме као слику унутрашњег бескраја, а романтично разједињење овакве класичне хармоније представља апсолутизацију унутрашње бескрајности у односу на недостатност коначног облика. Како, ипак, и хришћанско-романтични пут ка обожењу чисте духовности песнички води једино преко чулног облика који се жели духовно прекорачити, Шелинг покушава додатно да разјасни парадоксалност романтичне алегоричности, као и парадоксалност у њеном односу према симболичности.

Заокружена, грчка митологија је одређена као бивство, то јест постојање, а прогресивно бескрајна, романтична митологија – као постајање.<sup>359</sup> Зато што почива на потпуном чулном упризорењу идеала, класика је симболичка. Парадокс обесцењене а естетски кардиналне – алегоријске коначности, управо као контраст према симболу, Шелинг сада назива мистиком. Под њом, овај филозоф подразумева

---

<sup>359</sup> Ibid., str. 160.



унутрашње јединство коначног и бесконачног,<sup>360</sup> и на тај начин он унеколико разрешава значењске потешкоће. Мистика је у том смислу унутрашња симболика, односно начело које превлашћу духовне нутрине изражава љубав према крајњој божанској надискуствености, а људскошћу те нутрине заснива љубав као хумано неиспуњиву тежњу. Шелинг ипак истиче да је поетичан само симбол као испољени идентитет, те да насупрот овоме стоји унутрашња мистика коначно-бесконачног јединства,<sup>361</sup> што сведочи о релативности претходно објашњених терминолошких разрада. Унутрашњи мистички идентитет алегоријске романтике треба да потврди њену искључиву жеђ за оностраним испуњењем, али и њену истовремену стваралачку зависност од облика као чулне представе која ће се из себе излити у бескрајну оностраност.

Апсолутно религијско-поетско, стваралачко и обликотворно, динамичко средиште алегоријски изражене представе бескраја јесте Христ. Као хипостаза Бога, те као човек који јесте Бог, Христ је последњи доказ уметничке природе поунутарњене духовности романтичне мистике. Парадоксална људско-божанска природа Христа у потпуном је сагласју с романтичном љубављу према крајњем одуховљењу, али и с естетским бићем саме хришћанске уметности. У Христовом људско-божанском лику укрштају се чулна и сликотворна моћ уметности и натчулна снага чистог духа. Овакво стапање начела лепоте и духовности не значе, међутим, апсолутни идентитет, нити је Христова фигура људског Бога сродна класичном божанству. Сустицање коначности и бесмртности у Христовом лику потпуно је другачије смисаоне усмерености у односу на грчку митологију, због тога што се, за разлику од класичне хармоничности, хришћански сусрет чулних и натчулних, те људских и божанских равни збива управо као одлучујућа борба коначности против сопствене природе. Док је класични људско-божански сусрет у једном лику израз потпуног јединства, склада, мирне и довољне прожетости, романтични сусрет се догађа само како би се коначност најзад изборила са својом недовољношћу, те потом – и то својом победничком смрћу – освојила бесмртност као апсолут. Дакле, мирноћу и склад симболичне потпуности у спољашњој коначности смењује двостепеност алегоријског процеса: смрт у самој коначности, па задобијање бесконачности кроз историју борбе са сопственом коначношћу. Христова хипостаза је другачија од, рецимо, Аполонове индивидуализоване људскости, зато што

---

<sup>360</sup> Ibid., str. 162.

<sup>361</sup> Ibid.

Аполонов људски лик одиста и јесте у потпуности Аполон сâм, а Христова људскост је само део његове божанске повести, чије је испуњење у апсолутном превладавању те људскости. Испуњеност грчког божанства у лику смењује Христова људска патња: униженост и беда његове људскости доказ је недовољности оностране коначности. Чулну лепоту божанске хармоније код Грка сада замењује величанственост победоносне патње у људскости: „Христ [...] узима лик слуге како би трпео и својим примером уништио оно што је коначно“.<sup>362</sup> Док се симболика испуњава у коначном, чулном и лепом обухватању све бесконачности, алегоријски циљ романтичног духа је свеобухватност самог божанског духа, а то значи и духовно, натчулно обухватање коначности. Људска оностраност се побеђује, но само како би се укључила у вечност трансцендентности. Симбол је оваплоћење божанског, а алегорија приказује процес обескрајења оностраности. Тај процес фундаментално је поетски, зато што апсолутни духовни циљ доследно произлази из испуњавања историје у људској коначности. Наглашавајући суштину романтичне представе као ону која трансцендира чисту чулност, и то као темељни узрок пробоја из јединства датог, природног света класике, Шелинг указује на неодвојивост хришћанског духа од чуда. Док је одсуство чуда у грчкој митологији само последица природне употпуњености космоса, хришћанско-романтична чудесност не означава пуку натприродност света, већ надградњу природности грчког јединства.<sup>363</sup> Хришћанско чудо изражава сопствени процес духовног искорачења из чулног физиса. Премда Шелинг то не истиче, управо би чудо могло да постане значајни доказ хришћанске поетичности и фантазије. Свакако другачије провенијенције у односу на симболику као упризорени тоталитет, алегоријска фантазија естетски хуманизује непредстављивост као представу чуда, чија надискуствена природа човеку може бити само наговештена. Наиме, грчка метафизичка сфера је изразива зато што се односи на божанско биће делатне и стваралачке природе, а метафизичка духовност хришћанства остаје бескрај назначен у чулној сфери коју превазилази. Алегоријска фантазија конкретизује сугестивну снагу слике која не представља испуњење по себи, али која људскошћу своје чулне коначности указује на пут надљудског испуњења. Крајњи стваралачки парадокс алегоријског начела јесте то што оно истовремено испуњава боголики максимум људских моћи и означава апсолутно испуњење као надљудско, но и као оно које се само недовољношћу

---

<sup>362</sup> Ibid., str. 139.

<sup>363</sup> Ibid., str. 145.

највише хуманости уопште може естетски и хумано приближити. Символично устројство лепе довршености је оно духовног спокоја, а алегоријски процес вечног превазилажења саме форме коначности јесте игра задовољно-незадовољиве узнемирености: задовољство романтичног духа који је пронашао знаке пута ка недосежности преображава се у делатну стрепњу због недовршивости самог путовања.

#### 1. 4. 5. Историјске реализације симболичких идеала

Будући да уметност схвата идеалистичко-естетички, наиме као чулни „излив апсолута“,<sup>364</sup> логично је да Шелинг онда и историју уметности одреди као историју посебних естетских остваривања идеала. Историја је, дакле, нужна раван у анализи онтологије уметности, због тога што се ова историјски реализује кроз поетске фигурације апсолута. Разумевање односа између симболичке класике и алегоријске романтике само је предуслов, додуше кључни, за опис повесне схеме песништва. Шелинг, наравно, не пише праву историју уметности, али утврђује темеље који би њу опште омогућили. Шелингови нацрти за даљу историјску разраду значајни су зато што указују на теоријску важност историјске мисли као херменеутичког одговора на историју као биће и предмет уметности. Символичност, односно естетизација апсолута јесте најважнија и неопходна константа уметности – она која доказује „унутрашње јединство свих уметничких дела“,<sup>365</sup> те с обзиром на коју се једино и врши сагледавање повесних разлика у остваривањима идеала. Као дијахронијски систем специфичних разлика у фигурацији апсолута, историја доказује непроменљивост симболичко-алегоријске вредности саме уметности.

У основи разрађена као однос између симболичности и алегоричности, историја естетског реализовања апсолута заправо је историја тоталитета поетске текстуре, то јест начина на које целина уметничког устројства твори унутрашње односе између садржине и форме, те на које остварује апсолутни смисао као апсолутну лепоту. Као нераскидива спрега између смисла и лепоте, поетизовани тоталитет створеног поретка изражава се начинима којима се обликује бескрај. Они се историјски конкретизују кроз различиту узајамност коначности и бесконачности: реалност класике се остварује као примање бесконачног у коначно, а идеалност

---

<sup>364</sup> Ibid., str. 79.

<sup>365</sup> Ibid., str. 79.

романтике као уграђивање коначног у бесконачно.<sup>366</sup> Но, како је класична симболика утврђена као потпуна довршеност процеса – као довршен симбол, а романтична алегоричност као недовршеност и недовршивост хода ка бескрају,<sup>367</sup> онда класична реалност подразумева хармоничну довршеност приступања бесконачности у коначност, а романтична идеалност процес непрестаног изливања коначности у бесконачност. Овако описани однос између историјских фигурација Шелинг најзад утврђује уз помоћ Шилерових термина, називајући наивношћу довршеност класичне хармоније, а сентименталношћу – недовршивост романтичног обескрајења коначности.<sup>368</sup> Биће наивног употпуњења бесконачног ступања у коначност јесте узвишеност, а суштина сентименталног приступања коначности у бесконачност – лепота.<sup>369</sup> Како се с последњим тврђењем не би помешала лепота као савршенство грчке хармоније, Шелинг прецизира да под принципом сентименталне уметности мисли на лепоту у ужем смислу. Реч је о односу између мужевности класичне узвишености и женствености романтичне лепоте. Будући да ове Шелингове одреднице не схватамо у родном, већ у стваралачком смислу, онда мушка узвишеност означава потпуну форму божанског као савршенство људскости, а женска лепота неокончиву снагу људског остваривања саме бескрајне божанствености.

Естетичка свеобухватност Шелинговог утемељења филозофије историје уметности односи се и на прелаз с историје фигурацијских модуса на фигурацију као начело историјски манифестованих књижевних родова. Начини симболичког огледања чулног и апсолутног не само да су различити с обзиром на посебне књижевне родове него их и заснивају као посебне фигуралне категорије. Врло слично А. Шлегелу, а управо то ће Хегел даље аналитички разрађивати у својој *Естетици*, Шелинг драму схвата као апсолутну изражајно-духовну синтезу, те еп и лирику тумачи као песничке путеве који повесно доводе до ње. Тотализујућа уметничка синтеза драме подразумева сједињење реалног и идеалног јединства коначног и бесконачног, што значи да се у њој удружују и усклађују принципи епске индивидуализације универзума и лирске универзализације индивидуалности, односно освајања бесконачности кроз коначност и обрнуто. Карактеристично за еп, реално јединство се тиче космоса као природе која својом коначношћу обухвата

---

<sup>366</sup> Ibid., str. 78–79.

<sup>367</sup> Ibid., str. 139.

<sup>368</sup> Ibid., str. 177.

<sup>369</sup> Ibid., str. 160, 168.

бескрај, а својствено лирици, идеално јединство означава коначну духовност као одсјај и део бескраја.<sup>370</sup> Поетска снага епа је у његовој целини, која изражава природну целину света, те потом и у томе што се опевањем такве целине остварује индивидуализација херојства као универзалног принципа јединственог света. Лирика, с друге стране, полази од самоосвешћеног и самоизраженог људског сопства као апсолутности, те исходи у опевању властите духовности као стваралачке монаде космоса и као оне сфере која, досегнувши унутрашњу бескрајност, одиста и постаје део божанског света. Најзад, драма изражава истовременост и једнакоправност објективног космичког тоталитета по себи и индивидуалне људске боголикости. Удружујући апсолутност као очулотворење божанског у свету и као обожење узвишене људскости, драма заокружује потпуност људско-божанске преплетености, наиме савршенство целине чија се узајамност рађа у божанској моћи да буде принцип у коначности, али и у људском праву да својом коначношћу досегне боголикост.

Након опште историје симболичности, те симболичке историје песничких родова, Шелинг укратко застаје и на интратекстуалном симболичком проблему односа између форме и садржине. Понављајући да је по грађи уметност увек иста, јер увек опредмеђује симбол, односно апсолутни идентитет, он закључује, сходно томе, да су уметничке разлике само формалне.<sup>371</sup> Овај став је споран и по себи и с обзиром на саме Шелингове поставке: јединим делом овај филозоф упрошћава сопствени естетички систем, а другим делом се од њега и удаљава. Премда доследно својој филозофији говори о укупном јединству уметности као израженом апсолутном идентитету, Шелинг, чини нам се, сасвим неумесно своди тај идентитет на питање грађе, изузимајући га истовремено из проблематике форме. Чак и ако је он сâм приликом разматрања кључног уметничког проблема, а то је реализација апсолута, на памети имао значење, те дословно тематизовање односа између коначног и бесконачног, то никако није консеквентно самој његовој тези о уметности као стваралачкој лепоти целине. Износећи идеју о формалној природи уметничких разлика, Шелинг губи из вида то да крајња уметничка синтеза – она коју сâм назива симболом – не може да буде само синтеза грађе, већ управо синтеза из које се уметничка лепота, па онда и све посебности песничких родова уопште рађају, а то је дакако синтеза форме и грађе. Синтеза која би се односила само на материју

---

<sup>370</sup> Ibid., str. 78.

<sup>371</sup> Ibid., str. 158.

нипошто не би могла да буде уметничка, већ само филозофска, односно она која идејом савлађује слику, а не она која сликом рађа идеју. Како је ово последње уметнички императив, зато што реализација апсолута, према Шелингу, долази тек кроз синтезу знања и стваралачког делања, онда се и апсолутни идентитет може остварити само као унутрашње, а то значи обликотворно ткање божанског бескраја.

## 1. 5. ЗОЛГЕР

### 1. 5. 1. Лепота

Золгерова појединачна поетичка и литерарнокритичка размишљања, од којих су многа (она о симболу, алегорији, иронији, вицу...) од великог духовноисторијског значаја, не могу се разматрати независно од сложене и системске естетичке целине какву представља његов спис *Ервин, четири разговора о лепоти и уметности*. Золгерова основа је платонска, под чиме не мислимо само на дијалошку и дијалектичку форму излагања него и на средишњи мисаони циљ – спознање ейдоса. За разлику од Платона, идеја код Золгера није осамостаљена у односу на онострану свет сенки, већ стоји у нераскидивој спрези са земаљском појавношћу у људском свету, услед чега се највише пажње посвећује управо томе да се установи онтолошка и естетска тежина људских творевина. Насупрот Платоновој аксиолошкој вертикали, која релативну безвредност сенки у земаљској стварности оцењује у односу на апсолутну вредност самог ейдоса, за Золгера је најдрагоценије питање пројављења ейдоса у чулном свету. Како је срж Золгеровог труда тумачење односа између појавног и идејног, онда је Шелингов идеалистички утицај на њега знатно конкретнији. Ипак, Золгер није пуки шелинговац, будући да његов естетички систем најпре подразумева специфичне релације између кардиналних категорија – лепоте и уметности – какве код Шелинга не постоје на исти начин и, поготово, не са истом снагом. Потом, овај спис разматра за нашу студију значајне појмове не само као допунски део основне филозофске поставке (што је код Шелинга унеколико случај) него као принципе одређујуће за само биће како лепоте, тако и уметности.<sup>372</sup> У *Ервину* се као кључни и узајамно условљени појмови издвајају: лепота, уметност, симбол, алегорија, те иронија, а за потпуно спознање смисла које Золгер додељује свакоме од њих понасоб неизоставно је посматрати их у релацијама. Наша анализа оставља по страни први разговор, те се усредсређује на потоња три; у другом се анализира лепота, која је у основи схваћена као распоућеност између идеалне представе и стварне реализације, што исходи у уздизању уметности као поља у којем

---

<sup>372</sup> Штрошнајдер-Корсова јасно наглашава оно што ћемо ми током детаљне анализе показати на различитим равнима, а то је чињеница да се Золгер у кључноме одваја од Шелинга по томе што, за разлику од Шелинговог схватања уметности као потпуног идентитета реалног и идеалног, Золгер посматра идеал само кроз његову онострану реализацију, а уметност као конкретизацију метафизичког присуства у оностраности (I. Strohschneider-Kohrs, „Solger“, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, S. 209).

се располућеност преображава у јединство божанског и појавног. У трећем и четвртом разговору разматрају се поменути појмови, и то као уметничка начела оне сфере која досеже до лепоте као синтетичке божанске појавности. Реч је о поезији.

Золгерова мисао је наглашено метафизичка, што значи да се сваки појам тумачи с обзиром на своју божанску природу, али је такође и дијалектичка, сходно чему се божанственост не промишља као дати квалитет, него се превасходно испитује карактер односа између емпиријског и трансцендентног света, те се и до метафизичке сфере по себи долази тек с обзиром на њене односе с оностраношћу. Емфаза је на динамичком односу чулних и натчулних равни које творе идеалну целину света, што се онда преноси и на односе њихових саставних делова, међу којима је и лепота. Привидна „трагедија лепог“<sup>373</sup> до које доводи други разговор – последица је како специфичности самог појма лепоте, тако и золгеровског дијалектичког испитивања у целини, које настоји да разреши двојаки проблем. Ради се, најпре, о односу између чулне и идеалне лепоте, који се, потом, разматра само у контексту природе укупног односа између појавног и натчулног света.

Лепота је на почетку одређена као „одраз [Abbild] узора, који је у њему изразио самог себе“<sup>374</sup> што значи да се она разматра као однос, сâм у овом исказу интерпретиран као јединство. Однос између емпиријског и идеалног представља јединство уколико се нагласак стави на метафизичко извориште и порекло чулне манифестације, али и на метафизичко присуство у чулности. Но, сукоб тумачења у *Ервину*, услед којег се јединство реинтерпретира као јаз, узрокован је каснијим премештањем нагласка с метафизичког источника и узора на земаљско остварење лепоте: „стога је она тако пропадљива и пролазна [...] и зато што је лепа – убрзо мора да буде уништена и да ишчезне“<sup>375</sup>. Начелна пукотина између вечног идеала и пропадљиве оностраности усложњена је с обзиром на лепоту као, по природи ствари, чулни, но, с обзиром на метафизичко полазиште, и као божански феномен. Тек овако конкретизована идејна поставка повод је даљег труда да се свет осмисли као систем универзалних хармонија, те да се, унутар њега, утврди карактер божанског испољења у оностраности, односно метафизички смисао очулотворене лепоте. Тај труд се реализује на темељу низа претпоставки: од метафизичког порекла лепоте, чија се пак пуноћа губи у свету временитости, до метафизичког

---

<sup>373</sup> Karl W. F. Solger, *Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Fink, München, 1970, S. 188.

<sup>374</sup> Ibid., S. 93.

<sup>375</sup> Ibid., S. 97.



присуства у њему, при чему се кроз ова питања уједно разматра идејни домет свих естетских сфера постојања.

Иако је потпуно извесно да Золгер жели да очува могућност потпуне божанствености лепог, дилема да ли је лепота „тек настала по божанском узору“ или је „појава самог Бога“<sup>376</sup> не разрешава се арбитрарно, него кроз укључивање лепоте у укупно тумачење онтологије света. Права божанственост лепоте могућа је само уколико се свет схвати као космос који својим тоталитетом уједињава све своје сфере, те онда и чулну сферу с метафизичком. При оваквом схватању се естетски феномен, и то и људски и природно створени – испоставља као органски део метафизичког тоталитета свих равни (у светлу чега се бартовске дехуманизујуће и фрагментаризујуће идеје о смрти аутора и о тексту као аутистичној формацији испостављају као погубно оскудне). Такође, захваљујући органској повезаности свих сфера, идејни домет естетске творевине одговара како унутрашњим принципима, тако и недосежним врхунцима крајњег космичког поретка. Сама спекулација о односима доводи, с једне стране, до исказа да „нама у овом свету лепота лебди између појаве и бића“, услед чега је „у области у којој превладава појава [...] – лепота у сваком смислу тачно оно што смо назвали смешним; а, с друге стране, у свом односу према божанству постала је предмет жалости“.<sup>377</sup> Насупрот томе се истиче идеја о органском јединству лепоте и метафизичке равни: „И ово јединство бића и појаве у појави, када постане опажено, јесте лепота. Она је, дакле, откривење Бога у суштинској појави ствари“.<sup>378</sup> Мисаони проблем не потиче од могућности избора између ова два случаја, већ од тога како ће се уопште схватити сама појава лепог, које је у оба случаја конститутивни елемент релације између иманентне и метафизичке сфере, те какав је статус метафизичког испољења у чулности у другом случају. Наиме, еидос лепоте се не може разматрати независно од емпирије, односно конкретизације лепог у људској оностраности, која је сама за себе схваћена као фрагментарна: „јер то што ми у појавном свету видимо, увек су само бескрајни делови и никад целина“.<sup>379</sup> Сходно томе, лепота у својој појавности може задржати пуноћу бића једино уколико се емпирија реинтерпретира с обзиром на своју везу са светом чистог еидоса. Такво – оснажујуће преосмишљавање емпирије нужно изискује да се утврди прави карактер саобраћаја између две сфере како би постао

---

<sup>376</sup> Ibid., S. 131.

<sup>377</sup> Ibid., S. 187.

<sup>378</sup> Ibid., S. 116.

<sup>379</sup> Ibid., S.151.

оправдан исказ типа „да је лепота сва у појави, али у правој и сасвим испуњеној Божјим бићем или идејом“<sup>380</sup>. Золгерovo решење, којим се осмишљава идеја „прелаза“<sup>381</sup> односно продора,<sup>382</sup> састоји се из увођења категорије делања. Однос између лепоте и метафизичке чистоте сагледава се, дакле, дијалектички. Врло често коришћени појам „Dasein“, који означава оностраност, то јест онострано постојање бића као вечне суштине, везан је управо за дијалектичко образложење органског јединства чулности и идеје. Штавише, сама идеја је одређена као „јединство бића и постојања [die Einheit des Wesens und Daseins]“<sup>383</sup>, те је и само начело јединства одређено активистички: не као стечено стање, него као резултат вишеструког процеса који се огледа у покрету трансценденције, њеном ступању у искуство, али и у деловању оностраности захваљујући којем онај покрет постаје природни преображај еидоса у појаву.

Ипак, само јединство лепоте и идеје још увек не значи и крајњу хармонију, и због тога се сви предлози за разрешење мисаоних тешкоћа испостављају као незадовољавајући. Золгерови саговорници претпостављају несклад у вредности и снази између вечног и пролазног, поготово кад се има у виду то да откривање вечности у појавности не уздиже дигнитет појаве – колико чини да се она сагледа у пуноћи своје ништавности. Тек освешћено и свеобухватно разумевање смисла делања може да допре до лепоте као стварне појаве божанствености.

Делатност „треба да повеже божанско и земаљско у једно и исто, како би у обе равни истовремено и биће и појава, који су се међусобно непомирљиво сукобљавали, такође постали једно и исто.“<sup>384</sup> Она је синтетичка снага која укида дисхармонију тако што поништава фрагментарност равни превodeћи их у делове који изискују односе с другим деловима. Како чиста лепота постоји само као сједињеност облика и нутрине, тако се ни божанско и земаљско у њој не могу формално и садржински диференцирати, нити се њена метафизичка идеалност уопште може сагледавати као ентитет независан од чулног лика. Но, делатност се не односи само на конкретне двосмерне процесе између идеалних и чулних равни него и на смисао идеалног бића у појави: делатност је та „кроз коју божанство ствара

---

<sup>380</sup> Ibid., S. 129.

<sup>381</sup> „Прелаз између божанског и земаљског“ „морамо да потражимо, јер без тога нам појава лепог у оба поља остаје нешто немогуће“. „Мора, према томе, да постоји неки виши вид повезивања међу њима“ (Ibid., S. 166).

<sup>382</sup> „Кроз лепоту у наш садашњи свет продире један други“ (Ibid., S. 119).

<sup>383</sup> Ibid., S. 124.

<sup>384</sup> Ibid., S. 168.

стварност и само постаје стварно“.<sup>385</sup> Стваралачки принцип, ентелехија као онтолошки узрок кретања, експлициран је као уједињавајућа снага којом две сфере одиста постају једно. Створени свет очулотворава у појави властите стваралачке узроке, што је доказ онтолошке јединствености космоса заснованог на принципу стварања. Такво начело укида просте каузалне односе, те указује на тако рећи неисцрпни систем узајамних огледања равни, чију праву логику тек треба истражити.

„Сједињење обе стране лепог, које би [...] очито морало бити произведено делатношћу“<sup>386</sup> – исказ је већ и лексички упечатљив због инсистирања на „произвођењу“ („hervorbringen“) јединства, односно на његовом поијетичком пореклу. Међутим, аналитички циљ уопште није само крајње јединство, већ целина дијалектичког пута. Најпре, делатност је синтетизујућа снага зато што је божанска.<sup>387</sup> Потом, метафизичко биће и порекло деловања није ствар пуког Золгеровог идеализма, већ се њиме образлаже онтологија естетских феномена. Такође, ни тоталитет није тек опште место идеалистичког тумачења света, већ је врло јасан разлог повезивања појединачних, али узајамно зависних увида: божанског узрока активности, целине стваралачког процеса, те најзад и – живота. И код Золгера супстанцијална, категорија живота је спецификована као јемство повезаности свих дејстава између свих делова који тек у синтези творе чулно-божанску лепоту. Схватање лепоте као живота односи се како на бивствујућу целину лепоте, тако и на њену животодавност омогућену њој иманентном метафизичком креативношћу. Искazi у вези са живом лепотом гласе:

Ти односи, уколико кроз њих појединачна бића приступају божанству, граде јединства [...] и та јединства [...] зовемо управо прасуштинским, свемоћним и уједно у читавој оностраној стварности живим идејама. Једна таква идеја је и лепота, која почива на томе што посебна својства ствари нису, као што се нама чини, пуке појединачности и временитости, него истовремено у свим својим деловима представљају откривења потпуног божанског бића у његовој посебности и стварности. У својој посебности, лепота усађује стварима један изворно божански и вечни живот, и свакој од њих у сваком њеном делу саопштава божанску вечност. Оно што пак ми у свом свету називамо лепотом управо је појава такве изворне идеје.<sup>388</sup>

Како *лепота као идеја* овде нема платонски смисао чулног успења до натчулности, ова контрадикција се превладава „оживљавањем“ саме идеје, што не

---

<sup>385</sup> Ibid., S. 166.

<sup>386</sup> Ibid., S. 166.

<sup>387</sup> „Нису ли у божанској делатности творац и створено заиста замисливи као једно, а не као делови?“ (Ibid., S. 177).

<sup>388</sup> Ibid., S. 111–112.

значи ни њено извођење из натчулности, нити њен продор у појавност, већ подразумева њену појавност као онтолошку чињеницу. Не као појавност која наслућује трансценденцију, него као право чулно пројављење божанствености – лепота као жива идеја не означава вечност, већ јесте вечност, што је могуће само с обзиром на принцип стварања који обједињава чулне и натчулне сфере космоса. Лепота није чулни исход стваралачких дејстава, нити је пука створеност, већ за њу као живу идеју важи оно што *mutatis mutandis* важи и за читав стваралачко-створени свет. Преображена из чулне појаве у стваралачко начело, лепота је активни носилац божанске ентелехије. Ипак, оваква онтолошка анализа лепоте само је део разматрања, које се даље усредсређује на начин опажања такве лепоте, дакле на хумане моћи, из чега ће се потом развити и дискусија о уметности.

### 1. 5. 2. Фантазија

„Снага спознавајућег [die Kraft des Erkennenden] у нама, која опажа идеју и појаву у самој појави као једно и исто“<sup>389</sup> одређена је као фантазија, то јест као специфична људска стваралачка моћ која укључује човека у јединствени поредак космоса. Као моћ суперпонирана разуму, фантазија изискује синтезу хуманих способности, међу којима је повлашћена уметничка, односно способност стварања. Како би била у стању да спозна лепоту као јединство идеје и појаве, те као чулно откривање божанског, фантазија јој мора бити адекватна: делатно фантазијско опажање аналогно је делатности опажене лепоте. Њихова суштинска сродност, захваљујући којој се лепота прима у целости, произлази из фантазијске моћи да „божанско биће преводи у појаву“, чему је, као слабија, подређена „снага уобразиље“, која је „прикачена на чулни опажај и одређена у потпуности нагоном“.<sup>390</sup> Уобразиља је, дакле, заробљена у чулности, и то и у властитој и у чулности њој спољашње стварности, застаје на координатама емпиријског света и не увиђа истинитост у њему и изван њега. Овакав, негативни ирационализам уобразиље превлађује се умношћу фантазије, што за последицу има преображај пасивног посматрачевог става у првом случају у сада активно фантазијско суделовање човека у стварању истинитости чулног феномена. За разлику од односа субјект-објект у уобразиљи, у којем, због судара различитих категорија, не долази до препознавања

---

<sup>389</sup> Ibid., S. 138.

<sup>390</sup> Ibid.

лепоте, фантазија је, наиме, однос између субјекта и субјекта у којем се судар преображава у сусрет који гарантује право препознавање, зато што су обе стране сједињене њима иманентним и уједно заједничким актом превођења. Као што је лепота синтеза процеса метафизичког очулотворења и обожења појавности, тако је и људско увиђање такве синтезе могуће само уколико је састваралачко. Лепота се употпуњава тек с обзиром на хумано суделовање, чији је крајњи чин – спознање бића у појави.

Фантазијска кокреација, којом се хуманизује лепота, одређена је специфичношћу људског духа: његовим укупним односом према метафизичкој целини света. Из људског односа према метафизичкој равни рађа се проблем како ускладити метафизичку идеју, с обзиром на коју се може рећи да „постоји свет лепоте у којем се стваралачко биће Бога само потпуно открива у појави ствари, тако да је она уједно и сасвим појава и сасвим биће“<sup>391</sup> – са претпоставком о нужној и наоко несавладљивој дискрепацнији између метафизичког идеала и ништавности чистог појавног света. Ова претпоставка је узрокована како посебним и средишњим људским местом између временитости и идеје о бесмртности, тако и људским односом према метафизичком објективитету космоса, и она наводи говорнике на премештање тежишта с објективне природе ствари по себи на вредносни, па и етички карактер саме људске мисли. Оно најзад исходи у извесном опозиву решења „да све што нас окружује и није ништа друго до божанство које се стварно појављује“<sup>392</sup> те у наглашавању дрскости уверења „да само божанство треба да се пред нама објави у свој својој величини баш на површини и у спољашњој појави ствари“<sup>393</sup>. Раздељивање целовитости и јединствености лепоте условљено је не само тиме што она по себи представља однос између појаве и бића него и потоњим увиђањем напетог односа између лепоте по себи – и начина на који је људски дух спознаје. Сâм дух рашчлањује лепоту, која се испоставила као синтеза бића и појаве, те се хумано опажена лепота показује као стални и непремостиви расцеп. Он подразумева то да се потпуно биће лепоте никада не може ни спознати нити поседовати по себи, без преломљености кроз појавност, која остаје носилац смртности и пропадљивости. Доживљај лепоте као „ништавног одраза“<sup>394</sup> и

---

<sup>391</sup> Ibid., S. 115.

<sup>392</sup> Ibid., S. 121.

<sup>393</sup> Ibid., S. 117.

<sup>394</sup> Ibid., S. 188.

„властите утваре, а никад истине и животности“,<sup>395</sup> који на крају наводи на то да се читава дискусија назове „трагедијом лепог“,<sup>396</sup> кроз контраст појачава последњу, спасилачку улогу уметности: „И таква снага, рекох, мора бити дар од Бога, који нам је он снисходио са њему својствене потпуности, и која би, стварајући лепоту, и сама била лепа [...]. А бољег имена за то од уметности немамо.“<sup>397</sup>

Уметност, којој су посвећена наредна два разговора, укључена је у естетичку анализу, али не као било каква манифестација лепоте, него – што је по њену спасоносност од кључног значаја – као она надградња која, будући израз људског стварања, поново повезује лепоту по себи с људским духом хармонизујући их у стваралачки космички поредак. Људски створена лепота омогућава најпотпунији однос између духа и божанства, какав је кроз посредништво неуметнички лепог човеку био недосежан. Све нијансе у смисаоности лепог, на којима смо инсистирали, а које произлазе из смисла контакта појавне чулности с идеалном натчулношћу, дијалектике између стваралачког и створеног, те односа између целине лепог и људског става према њој – представљају темељ и свих разматрања о начелима уметничког стварања. Као „снага“, као стваралачки принцип, али и као коначни израз људске делатности, уметност почива на трострукој усклађености – човека, лепоте и метафизичке сфере, изискује разумевање посебности сваког од ова три динамичка односа понаособ, те најзад значи лепу људскост коначног, обликованог и чулног записа о стваралачкој бесмртности. Према томе, уметност је тотализујуће стварање, сведочанство о божанственом стварању кроз људску створеност, коначно изражени бескрај божанске неизразивости, те дело божанског снисхођења какво поново „оделотворава“ људски дух, услед чега је и могуће тврдити да је „у овом смислу сва уметност симболичка, али само у овом“.<sup>398</sup> Сад треба утврдити из чега се састоји симболички смисао уметности.

### 1. 5. 3. Уметност

Искази: „лепота уопште не жели да се испољава у супротностима, кроз које је помућује стварно, обично постојање [Dasein], већ се, напokon, сама налази у чину божанског стварања, или у чину који њега подражава“; „уметност је подражавање

---

<sup>395</sup> Ibid.

<sup>396</sup> Ibid., S. 286.

<sup>397</sup> Ibid., S. 189.

<sup>398</sup> Ibid., S. 219.

природе“; „уметност треба своје предмете да представи као већ довршене и потпуно стварне“<sup>399</sup> – експлицитно заснивају уметност као стваралачку делатност по аналогiji с божанским стварањем. Као „подражавање природе“, уметност је заправо процес сродан оном низу дејстава који творе лепоту. Золгер изједначава стваралачко подражавање божанског чина с подражавањем природе, те идентификација физиса и метафизиса указује на спинозистички поглед на природу као синтезу дејстава, чије су крајње чулне експликације – а то је створена природа – носиоци свеобухватног и уједињавајућег ланца стваралачких активности. Стваралачка сродност између метафизичке сфере, природе и људског духа не исцрпљује се, међутим, у пукој творби, већ се конкретно потврђује кроз сваку појединачну створеност, у којој се огледа логика стваралачког процеса. Целовити карактер, као и тотализујућа снага створеног дела, посебно оног људског, сјаје из троструко – људски, природно и божански – премреженог система стваралачких веза, из чега, потом, настаје херменеутичка обавеза да се такав, индивидуално остварени тоталитет и идентификује, како се не би гршило у укупном схватању уметничке творевине. Доказ да је уметност хумани приказ метафизичких дејстава, те да није ствар чисте, супротностима оптерећене појавности, Золгер проналази у језику. Наиме, разуме се од почетка дијалога да се под уметношћу мисли превасходно на књижевност. Већ и по томе, а поготово с обзиром на начин на који га објашњава, овај мислилац се умногоме приближава Хаману. Додуше, хамановски темељ, присутан и у раније поменутиим Золгеровим идејама о лепоти и фантазији као преводу метафизичке божанствености у чулну слику, подразумеван је у сваком идеалистичком романтичном покушају да се протумачи поетска обоженост људског света, као и начин на који божанска апсолутност уопште постоји у оностраности. Дакле, језик је за Золгера: „мисао превођена у појаву, која ипак остаје мисао. Божја мисао управо је стваралачка и из ње произлази самомислеће постојање ствари [Dasein], које [...] засигурно можемо да опишемо као језик Бога“.<sup>400</sup>

Премда по извесним питањима која се тичу симболичке природе уметности врло блиска Хаману и Гету, ипак је тек Золгерова мисао та која утврђује кохерентни идеалистички систем унутар којег појединачни естетички увиди постају до краја онтолошки засновани. Золгерово у бити хамановско утврђивање језика као превода божанске делатне мисли – у консеквентној је вези с филозофовим претходним

---

<sup>399</sup> Ibid., S. 192.

<sup>400</sup> Ibid., S. 198.

тврђењима о лепоти као преводу, прелазу и продору вечности у емпирују, као и са, у читавом спису присутним, идејама о појму „Dasein“ као естетском, чулном и оностраном начину постојања вечности. Језик је испољена, то јест изражена мисао, у чему пак не долази до рашчлањивања погубног за људски дух, и то зато што је људска мисао аналогна божанској, која је сама синтетизујућа, будући да је истовремено и чин и постојање и израз. Док је код Хамана хијератичност језика везана за његову песничку и митску сликотворност, код Золгера се превасходно ради о језику као јединству мисли и израза (записа, звука, знака), што значи да овај мислилац истиче божанственост људске мисаоности, тачније њену сродност с апсолутном метафизичком идејом – а то је такође доследно поставкама из првог разговора. Уметнички превод божанског извора је двојак и односи се како на преображај божанске у хуману мисао, тако и на потоње људско изражавање те мисли. Мисаона језикотворност, сходно томе, одговара изражајној обликотворности, а ова представља човеку својствен начин да се бесконачном подари форма коначности. Хуманизација бескраја, односно језичко уобличење метафизиса – истовремено значи и ново, људско стваралачко изражавање по себи већ стваралачке метафизичке сфере: уметничко подражавање искључиво се односи на сâм божански и природни појетички гест. На основу тога језик се начелно може схватати као одраз божанства. Золгер, међутим, прецизира логику огледања, уведену у дискусију још раније (I, 13–14, 93), те тврди да „лепота или уметничко дело нису одраз [Abbild] идеје, него су сами стварна идеја“.<sup>401</sup> То не значи да вредност самог одраза изостаје из људског стварања, већ да хумано обликовање задржава квалитет надљудског изворника у операцији огледања, а то само по себи није подразумевајуће.

У контексту говора о уметности као стваралачком понављању апсолутног, божанског стварања испољеног у природној створености, Золгер модификује појмове коришћене поводом расправе о лепоти: у оба случаја се издвајају делатност и фантазија. Помоћу њих се, наиме, образлаже априорна онтолошка веза између стваралачких принципа, каква се *a posteriori* испољава у коначности људског уметничког дела:

Размотримо ли ову целину као божанску делатност, онда је она само божанство и чисто, непомућено стварање. Ако је пак видимо као нешто стварно створено, онда је она целовитост и потпуност, и управо стога и божанско постојање [Dasein], и она зато не може да буде просто земаљска и појавна, већ нужно мора да буде

---

<sup>401</sup> Ibid., S. 218.



истовремено и божанска и суштаствена [...]. Снага у нама која одговара овој божанској снази стварања [...] јесте фантазија.<sup>402</sup>

Целина истакнута на почетку навода односи се, што је због атрибуције од огромног значаја, на „живо постојање [Dasein] Бога“, које „се понавља у стварним стварима“.<sup>403</sup> Идентитет божанске и овостранине целине зајемчен је животом као јединством стварања и створеног, што значи да се ниједна равна – а то се посебно односи на створеност и на овостраност – не може партикуларно сагледавати изван тоталитета, чија делатна животност сваки сегмент укључује у систем корелација. Једноставније речено, поезија није само превод божанске речи, мисли или идеје, већ јесте хуманизована божанственост, и то не само зато што људски створено дело понавља идеално стваралачко дело у себи него и зато што његовој довршености и коначној уобличености претходи конкретно људско стварање, понављалачко искључиво у својој непоновљивости. Стваралачка фантазија је божански одраз управо због обиља слободе, односно због ейдоса који се актуализује у чину језичког обликовања. Не као пуко понављалачко подражавање квантитета, него као поновљена стваралачка слобода заснована на естетском обухватању читавог животног процеса – уметност се најзад показује као симболички микрокосмички тоталитет. У продужетку раније наведеног исказа о симболичности све уметности каже се да „симбол није произвољни знак, нити је подражавање узора [...] већ је право откривење идеје“.<sup>404</sup> Золгер сматра неопходним да диференцира симбол најпре у односу на произвољност и на знаковност. За знак се везују идеолошка субјективност и самовоља, зато што он подразумева фундаменталну и неразрешиву подвојеност између своје спољашњости израза и референце на коју упућује, те, према томе, не темељи смисао у себи самом. Такав „бескућни“ смисао, односно значење које не проистиче иманентно из органске целовитости знака, може се онда остварити кроз конвенцију, а тумачити кроз херменеутичко погађање. Оваква прозволност у тумачењу постаје проблематична тек уколико се знак побрка са симболом као естетским феноменом код којег не постоји знаковна подвојеност између мисли и израза. Идејна животност симбола се односи на нерашчлањивост метафизичког и естетског у крајњем песничком изразу, који нема додирних веза с миметичким операцијама. Чиста миметичност подразумева изворно одсуство и непоседовање онога што се представља, те вишеструко посредовани покушај да се

---

<sup>402</sup> Ibid., S. 199.

<sup>403</sup> Ibid., S. 198.

<sup>404</sup> Ibid., S. 219.

таква – онтолошка неприпадност и другост унеколико приближе кроз властиту хуману креацију. Насупрот томе, симбол не успоставља однос с „узором“, већ изражава властиту узорност, а ова се односи на језикотворну божанску смисаоност. Управо с тим у вези Золгер за симбол користи теолошки израз „откривење“ (die Offenbarung), који се тиче унутрашњег процеса, динамике сопственог упризорења вечности, а не – јер корелатив за то био би знак – посматрачког става према *туђој* објави. Поред тога, (само)откривалачка суштина симболичке уметности нераскидиво је повезана с тоталитетом самог текста: симболичност је, наиме, естетски принцип уметничке целине, а не ствар појединачности, као што је случај са знаком. Како би, међутим, текст био симболички, његова целина мора да постигне органску синтезу садржине и значења, а она се остварује кроз динамичку поетизацију читавог живота. Симболичко приказивање божанског откривења изискује прогресивну целину текста која дијалектичким тоталитетом своје коначне форме сведочи читав откривалачки процес.

#### 1. 5. 4. Симбол

Претходна разматрања описују симболичку смисаоност у најопштијем смислу и утолико је ту посреди шири смисао симбола, а, заправо, онтологија песничке уметности. У оквиру оваквог, универзалног симболичког принципа поезије Золгер даље анализира симбол „у ужем смислу“, <sup>405</sup> поредећи га, потом, с алегоријом. Напоредна анализа алегорије и симбола код Золгера значајна је како зато што се врши на темељу литерарноисторијског проучавања фигуралних поетских модуса, тако и због чињенице да самој алегорији овај естетичар додељује изузетну идејно-поетску вредност. Кроз пажљиво и врло нијансирано разматрање термина Золгер утврђује да је симбол *differentia specifica* уметности. Симбол се не може довољно диференцирати самом констатацијом да он представља јединство посебности и општости, будући да то јединство такође важи и за друге и не нужно поетске категорије, а једна од њих је идеја. Поменути идентитет је заједнички симболу и идеји, зато што су ове две категорије повезане кроз принцип фантазије: симбол је,

---

<sup>405</sup> Однос између алегорије и симбола, те њихово функционисање унутар универзалног симболичког начела поезије, што је тематизовано већ и у *Ервину*, Золгер прецизира до краја у *Предавањима о естетици*: „Будући да лепоту никад не можемо да посматрамо само чисто теоријски, него истовремено и као делатност, те будући да постоје нужно два супротстављена усмерења те делатности, тако, лепота мора да се спозна преко два усмерења: као *симбол у ужем смислу*, и као *алегирија*.“ Навод према: Wolfhart Henckmann, Nachwort, Das dritte Gespräch, in: *Erwin*, S. 520.

наиме, „ствар фантазије, која је, управо као таква, постојање [Dasein] идеје саме“,<sup>406</sup> а идеја је „јединство општег и појединачног“.<sup>407</sup> Као орган највише људске стваралачке слободе из које исијава изворна божанственост, фантазија се налази у појетичкој основи и симбола и идеје, што значи да су обе категорије схваћене као активистички принципи који конкретизују вечност у коначном облику. Ни идеју ни симбол не карактерише дискрепанција између појавности и натчулности, будући да обе људске моћи разоткривају метафизичке потенције у самој иманенцији. Оне, међутим, нипошто нису истоветне, а кључна разлика произлази из карактера њихових унутрашњих јединстава: „ово јединство општег и појединачног, уколико на њега мислимо уопштено, превасходно је идеја, као што нам се чини да је симбол јединство у појединачном“.<sup>408</sup> Идеја је духовни део целокупног уметничког процеса, то јест и стварања и творевине, али симбол је биће читаве уметности, што значи да симболичка есенција уметничког и естетска суштина симбола стоје у строгој међузависности. Естетска специфичност симбола, каква за идеју не важи, односи се на сâм темељ уметности уопште: на индивидуалност израза, чулност поетске слике и конкретизованост идеје. Но, симбол није исцрпљен ни као пука посебност која означава властито јединство с општошћу, јер само упосебљење може се извршити накнадно, рецимо кроз конкретизацију идеје (сличну операцију – мада конкретизације појма, а не идеје – врши гетеовски схваћена алегорија). Симбол је изворно постојање јединства појединачног и општег у властитој посебности. Он није накнадна илустрација јединства, баш као што ни идеја није апстраховање јединства, и то зато што сâм начин постојања јединстава претходи и суперпониран је свакој другој операцији. У овом контексту првостепена, чулна конкретност ствара, те тако и испољава властиту натчулност, и то чини кроз симболички, односно уметнички израз. При томе, управо је кључно „стварање“, као фантазијска радња која представља „право откривење идеје“ и с обзиром на коју је „сва уметност симболичка“. Као биће уметности, чулна конкретност упосебљене општости захтева поступну динамичност естетског приказа, зато што је он начин на који лепота живи у уметности,<sup>409</sup> чиме се уједно експлицира идејна повезаност другог и трећег разговора. Симбол је, дакле, поетизована, хуманизована лепота која у својој

---

<sup>406</sup> K. W. F. Solger, *Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, S. 218.

<sup>407</sup> Ibid., S. 218.

<sup>408</sup> Ibid., S. 219.

<sup>409</sup> „Лепоту, како она живи у уметности, схватили смо малопре као симбол“. Ibid., S. 224.

оствареној целини уједињава све – метафизичке, физичке и хумане – ентелехијске, то јест појетичке процесе.

Живот се и у овом случају испоставља као једини и одговарајући завичај сваког чулно-натчулног јединства које се прогресивно усмерава ка космичком тоталитету, па тако и као завичај лепоте, идеје, симбола. Раније у вези с лепотом објашњена веза између живота и делатности сада се примењује на симболичку представу: „Стога симбол мора да се испољи не просто као довршено дело снага, него и као сâм живот и дејство снага“.<sup>410</sup> Симболичка тоталност више се не одређује у односу на идеју, већ с обзиром на праву уметничку конкретизацију – на садржај, облик и израз. Органска веза између симболичког принципа и целине уметничког текста узрокована је универзалношћу стварања, али оно је тек темељ који претходи поетској пракси. Како би ова уопште била адекватна, те се симболички остварила, неопходна је потпуна естетска сагласност између онаквог темеља и потоње реализације. Та сагласност се не испуњава у пуком тематизовању стварања у виду егземплара, готове слике. Симбол изискује конкретност као динамички приказ или, боље речено, као самоприказивање унутрашњег развоја који се спознаје из себе, кроз свој живот, а не споља, кроз туђу спознају тог развоја и његово накнадно приказивање као другостепеног и окончаног процеса. Симболичност је естетско решење које се читаоцу нуди не као сликовити запис унапред оформљене мисли, него као прогресивна универзалност аутономног поетског света, и у томе је Золгер врло близак Гетеу, посебно његовим исказима о симболу у максими бр. 279.<sup>411</sup> Симбол не исказује пишчеву идеолошку позицију, већ разоткрива своју иманентну поетску логику, своју трансценденталност, те начин на који се садржина заправо уметнички обликује. Симбол подразумева текстуално јединство начина, облика и смисла због тога што је сâм јединство. Како је дефинисан као уметничка појава божанске лепоте, онда симболом остварено естетско јединство јесто оно између коначне форме и смисла бескраја. Такво јединство језичког израза (уз подразумевање Золгеровог схватања језика) и божанствености значења (уз уважавање специфичности божанског стваралачког постојања у овостраности) испољава се као живи тоталитет текста, наине као божанско самооткривање у коначној форми текста. Посао уметника је да „испољи унутрашњост ствари“, да, дакле, прикаже аутономну динамику поетског микрокосмоса, чија се, при томе,

---

<sup>410</sup> Ibid., S. 223.

<sup>411</sup> Видети поглавље: 1. 1. 6. Хаман, Хердер, Лесинг, Гете.

специфична божанственост описује као „светлост најдубљег бића“.<sup>412</sup> Поетска светлост свакако припада плотинском наслеђу, које је сродно Золгеровом схватању симбола на основу њима заједничке идеје еманације као прогресивног обожења света из себе, из властитог унутрашњег бескраја. Као што светлост самооткривањем уједно открива и све делове света, па тиме и свет као сложени поредак, тако и прогресивни симбол утврђује властити поетски свет као динамичко испољавање божанског. Золгер инсистира на неодвојивости светла од властитог светлења, што у поетској пракси значи семантичку пуноћу како симболичког принципа текста у целини, тако и сваког симболичког сегмента понаособ. Из узајамних динамичких огледања делова и целине произлази аутономни развој смисаоности текста, односно „пуни симбол, тј. појединачна ствар која је уједно вечна и општа мисао светлости саме.“<sup>413</sup> Сваким својим делом симболички текст значи симболички, те тиме и открива свој формално-семантички тоталитет: коначно обликовани израз бескраја. Још једна нијанса Золгерове мисли омогућава да се уочи разлика између иманентне симболичности текста и „највише потпуности постојања [Dasein], каква се никад не може испољити у обичном појавном свету, а која је уједињена с оним скривеним блаженством, у којем се унутрашњи однос идеје и појаве не развија, већ је као најпуније измирење у садашњости непосредно ту“.<sup>414</sup> Симболичко биће јесте „Dasein“ као метафизичко испољење у оностраности, а оно се текстуално манифестује кроз динамику његове поетске прогресивности, која изражава јединство између појаве и „блаженства“.

Оба појма која су укључена у општи систем симболичке смисаоности – и алегорија и уже схваћени симбол – представљају заправо два начина или два пута самооткривања метафизичке светлости. Из овог диференцирања се, такође, рађају и два вида односа унутар нераскидивог појавно-натчулног јединства које важи и за симбол у ужем смислу и за алегорију. Одатле Золгер изводи и два поетски исказана доживљаја саме божанствености. Духовноповесни карактер разматрања доводи, најзад, и до конкретне литерарноисторијске анализе, те и до примерима поткрепљеног одвајања старогрчке симболичке представе космоса од хришћанске алегоријске.

---

<sup>412</sup> Ibid., S. 221.

<sup>413</sup> Ibid., S. 219.

<sup>414</sup> Ibid., S. 225.

### 1. 5. 5. Алегорија

Настојећи да утврди прави смисао алегорије, Золгер најпре одбацује негативна схватања овог појма, која умногоме наликују Гетеовом и која алегорију представљају као мисаоно ограничену, поетски провизорну и аксиолошки унижену фигуру. Посебан труд усмерен је ка томе да се алегорија дистанцира од рационализма и класицистичког маниризма. Тим поводом се каже да алегорија

није онај подређени начин представљања, који се обично под њом подразумева и који се, уколико не грешим, веома приближава пуком знаку. [...] Као што се симбол обично брка са одразом, тако и алегорија са знаком. Детињаста је и уметности недостојна жеља да се идеја опише на основу спољне сличности, а још је смешније служити се општим појмом као одређеном личношћу, као што обично чине Французи. И под алегоријом се уобичајено мисли на овакве ствари. Премда право алегоријско дело увек каже више од оног што налазимо у његовој ограниченој садашњости, ипак то није ништа што оно већ у себи не носи и из себе живо не развија. Зато је овоме ускраћено оно што је дато симболу – јасна унутарња разумљивост и потпуно ограничени спољашњи облик. Но, тим пре, наспрам симбола, смисао алегорије продире дубље у крајњу унутрашњост и спољашњост фантазије, те њој није недосежна ни непомућена светлост божанства, нити многолика спољашња површина. Унутрашње ткање и дејство божанских снага, које симбол обавија копреном, алегорија открива дану и са свесним задовољством прожима ону још увек прикривену блаженост лепоте.<sup>415</sup>

На моменте готово лирска, реинтерпретација алегорије се односи како на поприлично одсечно одбацивање симплификујућих ставова као оних који би у поетској пракси били немогући, те на ниподаштавање склоности да се алегоријска фигурација изједначи с француском класицистичком традицијом, тако, најзад, и на апотеозу праве алегоријске смисаоности до какве не досеже ни сâм симбол. Наиме, барем по Золгеровом суду, тачна је општа романтична оцена француског класицизма као неправде и непотпуне уметности, те као пуког начина представљања који је заснован на упризорењу претходно утврђене појмовне мисли.<sup>416</sup> Западни класицизам је – и у томе је Золгер потпуно сагласан с Гетеом – уистину неуметнички зато што не настаје из стваралачке потребе, већ служи као средство за изражавање уметности спољашње и хетерономне замисли која не припада највишим сферама људског духа. Овај правац културне активности је, дакле, у целости поетски и идејно недостатан, те се онда и не може схватити као уметност у правом смислу. Сужен на представљачки начин, класицизам је одређен управо знаком као за уметност страном категоријом. Знаковни текст не значи собом, из себе и себе, већ – подсећамо и на

<sup>415</sup> Ibid., S. 226.

<sup>416</sup> Напомињемо, да, по свему судећи, сами аутори о којима говоримо (а то свакако важи за аутора ове студије) под француским класицизмом не мисле на оно највредније у тој традицији, као што је Расинова драма, колико на сâм манир и његово потоње неаутентично преживљавање у 18. веку.

раније поменуто Гадамерово објашњење<sup>417</sup> – искључиво упућује на оно што сâм није, чиме се истовремено показује и да такав текст није самосврсисходан (као што естетски текст по природи ствари јесте), него је станица на путу ка неуметничкој сфери. Уколико истинитост симбола настаје на изнутра мотивисаној сагласности између стваралачког нагона и њему одговарајуће поетске реализације, онда се класицистичка знаковност указује као суштинска лаж. Реч је о лажности темеља и поетског настојања, а не само о артифицијелној реализацији: неуметничка конкретизација је само нужни плод у чијем се темељу налази стваралачки проблем, који се састоји из неприродног покушаја да се сачини поетско јединство између поетски несагласних феномена. Слична насилна и изманипулисана конструкција каква се неоправдано намеће као уметност, а какву представља знак, важи, такође, и за одраз: ни он није унутрашње јединство израза и мисли, него само спољашње рефлектовање једне ствари у другој. Насупрот овоме, алегорија припада симболичком систему: она је естетски принцип заснован на унутрашњој и усклађеној истинитости, каква из одраза и знака изостаје.

Унутрашња дејства која стварају поетски тоталитет разликују се у алегорији и симболу. Крајње јединство између израза и смисла који је у њему уткан – пресудно је својство у оба случаја, а специфична разлика потиче од другачијих последица које производе додире између израза и смисла. Најопштије речено, симбол је класично устројен, под чиме подразумевамо извесну мирноћу односа у њему, видни, јасни и разборити склад између унутрашњег смисла и спољашње форме и израза, те емфазу чулне коначности као корелата унутрашње бескрајности. Јасноћа симболичке визуелности има тежиште на крајњој и оствареној синтези, која испољава стваралачка дејства, али не наглашава читаву генезу поијетичког пута. Симбол не инсистира на мистерији стварања, већ се испуњава у синтетичкој тоталности властите хармоније која значи јасну чулност бескраја. Ове особине постају разумљивије кад се има у виду дисхармоничност чулно наговештеног бескраја у алегорији. Насупрот симболу, она изискује, али и нуди читав мистеријски ланац стварања, стога што крајња створеност по себи није довољна да се коначношћу спозна метафизичка тоталност. Алегоријска неједнакост између коначне форме и метафизичког смисла не доводи до њиховог развода, будући да је и даље сâм израз једини и свеколики извор духовног бескраја. Но, с обзиром на то да

---

<sup>417</sup> H. G. Gadamer, *Istina i metoda*, str. 184.

се сада бескрајност излива из своје коначне форме, настаје херменеутичка потреба да се спозна пуноћа сваке од те две сфере понаособ. Симболичка хармонија сасвим изражава бескрај као чулност: симболички бескрај може бити обухваћен естетском формом. Алегоријска чулност пак значи бескрај, али онај који наглашава разлику између своје чисте натчулности и чулности која га је сугерисала. Симбол постоји само као чулно-натчулна хармонија. Како такав склад у алегорији не постоји, а она и даље јесте тоталност својих равни, онда се та целина и може спознати само ако се препознају и моћи самих равни и њихова садејства.

Симбол је формално-садржински транспарентан, будући да јасне контуре форме заокружују унутрашњи бескрај. Алегорија је, с друге стране, транспарентна формално и садржински, што значи да се до тоталности допире само кроз спознање читавог „живог развоја“ и „унутрашњег ткања“, те кроз омогућени увид у богатство чулних манифестација и у мистерију божанског дејства. У извесном смислу, симболичка створеност говори о читавом стварању, док у алегорији отвореност стваралачког процеса води ка крајњем облику. Ипак, и у једном и у другом случају смисаона тоталност остаје надразумска, натчулна и неизразива. Симболичка нутрина стваралачког ткања је уписана у смисаодавном облику симбола, а алегоријска отвореност је поетска нужност како би се иначе неспознатљиво божанство уопште изразом наговестило. Између ова два појма Золгер не ствара опозиције, поготово не оштре и упрошћавајуће, већ их преко нијанси дистингвира као највише изразе слободне фантазије. Нијансе се тичу различитих усмерења кроз која се, наиме, конкретизује самооткривење божанства у уметничкој лепоти.

#### 1. 5. 6. Симболичко-алегоријске текстуре

Одређена и исказана својим делањем, божанственост себе открива кроз откривење сопственог јединства с појавом. Алегорија и симбол, према томе, проширују видљиве границе света, те својим естетским снагама говоре о натпојавном смислу појаве, као и о њеној укључености у космички поредак. Органска веза између божанског чина, с једне стране, и алегорије и симбола, с друге – посредована је стварањем форме. Она је феномен иманентан људској умности као снази која настоји да спозна надљудскост, што пак може само кроз човеку подобан медиј. Облик је сâм коначност, али, будући метафизичке провенијенције, он њоме носи смисаону бескрајност. Симбол и алегорија су сложени хумани одговори на



божански облик као одражавање апсолутности у оностраности. Они кроз своја формално-семантичка јединства, као резултате слободног људског стварања које понавља божанску делатност у оностраности – такође представљају огледало, те својим целинама говоре о обликованом бескрају као свом јединственом смислу.<sup>418</sup> Золгер унеколико дивинизује форму као извор апсолутног смисла, што значи да се симболичко-алегоријски текст мора уважити као јединствена естетска целина, те да су ова два фигурална принципа заснована на поетском детаљу који кроз свој преплет с целином – означава бескрај. Људско уметничко изражавање божанске делатности адекватно је и допире до божанствености само уколико је уткано у стваралачки поредак космоса, а то се постиже кроз остварену целину текста као право „знамење“ вечности. Делатну целину стварају фигурисани детаљи, што значи да се алегоризација и симболизација реализују кроз односе између конкретних предмета и поетских микрокосмоса као огледала божанске уметности. Прави песнички одговор на чин божанског очулотворења, онај који је с обзиром на своју активистичку слободу сагласан с првобитним божанским „путем одозго“ – јесте фигурални „пут нагоре“: „појединачност може да има удела у овом животу само на тај начин што се ка Божјој величини уздиже стремљењем и жудњом“.<sup>419</sup> Стремљење је унутрашња или, да будемо дословни: садржинска раван поетских принципа који смисаодавношћу своје форме стварају бескрај. Као хумани и појетички преводи метафизичког акта уопште, те као начела поетских микрокосмоса, симбол и алегорија се изнутра конкретизују кроз дијалектику чулног спознавања натчулног. Да би то, међутим, уметнички било могуће, те да би дошло до успостављања било каквог поетског усмерења, нужно је да се створи појединачност која ће из себе, а с обзиром на себе и на контекст свог поетског света, моћи да активира свој метафизички квалитет. Поетско откривање божанске вредности у чулности и кроз њу – у алегорији се врши кроз наговештај, а у симболу кроз идентитет.

Метафизички потентна конкретност представља поетску ентелехију као покретача текстуалног процеса прогресивног откривања, и као таква, она је „појава

---

<sup>418</sup> У вези с досадашњим исказима у последњем пасусу Золгер конкретно каже: „Очито мора другачије да стоји ствар кад у овом укупном свету делатност и стварање посматрамо засебно. Ни стварање не може да постоји у уметности без предмета или стварног облика. Неће ли, међутим, овде у сваком облику морати да лежи стремљење и делатност [...]? Јер дејство делатности може ипак да се спозна само у свом усмерењу, и то остаје главно и одређујуће, чак и ако се издвоји у посебном облику. Ако се, дакле, божанско биће одене у облик, и то може, тако гледајући, само тако што се делајући спусти у постојање, и свет и појединачности уједини са собом кроз то свемоћно и вечно делање“ (Ibid., S. 225).

<sup>419</sup> Ibid., S. 225.

лепоте у уметности“.<sup>420</sup> Кад каже да је алегорија лепота која „увек наговештава нешто друго“,<sup>421</sup> а да је биће симбола „присно и нераздвојиво стапање општег и посебног у једну и исту стварност“,<sup>422</sup> „постојање тако много светова у међусобној близини и у потпуно појединачним бићима“,<sup>423</sup> те „истовремено и потпуно појединачна ствар и само божанство“,<sup>424</sup> Золгер наизглед запада у недоследност. Мислимо на идеју да алегорија значи „нешто друго“, чему опонира установљени темељ о алегоријском јединству. Но, уколико се прихвати то да аутор не настоји да утврди алегорију и симбол као опозиције, већ као варијанте истог јединства, онда проблематична и свакако недовољно прецизна формулација пре треба да значи то да, за разлику од симбола, који својом чулношћу јесте божанство, алегорија својом чулношћу може само да сугерише апсолутну духовност, али и њу искључиво из себе, услед чега не долази ни до каквог искорака из основног бића фигуре. Алегоријски наговештај се не односи на спознавање пуког метакосмоса, него на то да се метафизичка апсолутност, додуше, одиста садржи у појави, али није њоме и обухваћена. Метафизичко преобиље у алегорији, као и чврстина симболичке форме која својом смисаоношћу јесте метафизичка, условљени су Золгеровом хеленизацијом симбола и христијанизацијом алегорије. Тиме се пак не разрешавају све идејне потешкоће којих је и аутор очито свестан и због којих ову тему продужава и у четвртом разговору. Ту се, примера ради, уједно прецизира да у хришћанској драми „преовладава алегорија. [...] У античкој драми, насупротив томе, владао је симбол, у ком оно у алегорији расплетено јединство – овде остаје нерасплетено“,<sup>425</sup> али се каже и да „и у симболичкој уметности права суштина увек остаје нешто несагледиво“.<sup>426</sup> Золгерова тежња да проучи разлике у уметничким представама античке и хришћанске религиозности исходи у очигледном парадоксу према којем симболичка форма сасвим обухвата метафизичко обиље. До идејне противречности долази због ауторовог прећутног, каузалног изједначавања две врло блиске, али не истоветне и поготово не узрочно-последично повезане радње: индивидуализације античких божанстава с једне стране, и (тобож) сходно томе, потпуно обухваћене и изражене њихове натчулности у тој индивидуализацији, с

---

<sup>420</sup> Ibid., S. 226.

<sup>421</sup> Ibid.

<sup>422</sup> Ibid., S. 227.

<sup>423</sup> Ibid., S. 228.

<sup>424</sup> Ibid., S. 229.

<sup>425</sup> Ibid., S. 301.

<sup>426</sup> Ibid.

друге стране. Затим, потреба да истакне необухватљиви метафизички остатак у хришћанским представама доводи га до тога да одрекне тај остатак у античким представама, а како то контрадикира и тезама из првог разговора, и многим каснијим увидима и, самом смислу метафизичке идеје, Золгер се онда накнадно враћа на „умерене“ позиције.

Наш предлог да се уважи главнина Золгерове идеје, те да се пронађе решење неуздрано противречностима, састоји се из тога да се најпре размотри узрок извесних недоследности, а да се потом, на основу тога, поново спозна золгеровски симбол као суштински непротивречни поетски принцип. Узрок пометње је Золгерovo настојање да уметнички исказану духовност, а она се сублимира у метафизичкој представи, разуме у садејству с принципом поетске фигурације, те да пружи целовито естетско образложење разлике између грчких и хришћанских песничких израза. Религија је, дакле, тачка јединства између духовности и највиших поетских представа. Поетски уобличено, античко божанство одиста одговара симболу као израженом, створеном јединству и складу између коначне форме и њој иманентне идеје бескраја – а слично или исто говоре и Винкелман, Гете и Шелинг, касније унеколико и Хегел, мада користећи друге термине. Апсолутна идеја симболизована у коначној форми јесте она која чулно изражава и симболички обухвата апсолутну неизразивост. Потпуно је друго питање – а од њега потиче недоследност – каква је „нутрина“ апсолутног смисла. То што симбол јесте поетски израз неизразивости – наравно да не значи да је сама неизразивост неизразивог савладана и укинута. Метафизички вишак, у целости исказан симболом као апсолутан, остаје изван граница људског спознања, зато што су те границе поетске – језичке и ликовне. С друге стране, алегоријска специфичност се не односи на поменути вишак, него на начин на који се он исказује као неизразив и недосежан. Док симбол у потпуности обухвата и естетски исказује сферу хиперестетске недосежности, алегорија и њу тек наслућује. Повесни разлог за поетске разлике налази се у томе што античка метафизичка тоталност, зато што постоји као поредак божанских индивидуа, сама допушта да буде идентификована кроз божанску посебност: она, наиме, дословно почива на складу и афирмативном миру између естетске фигуре и њоме исказане трансцендентности. Хришћанство, барем западно, иако засновано на хипостази Бога, уопште не живи у хармонији између појаве и апсолута, него на сублимацији натпојавности проистекле из смртне оностраности и наговештене у њој. Примат чулне конкретности у антици потврђује грчку религију

као естетски феномен. Међутим, естетски темељ с подједнаком снагом опстаје и у хришћанству, зато што се и хиперестетичност ове духовности сугерише само естетски. Наглашавамо да то не значи да је поетска слика средство за хиперестетски циљ, него да се натчулност наговештава у њој иманентној слици.

Нипошто не умањујући вредност античке уметности, чак и не скривајући своју наклоност према њој, Золгер недвосмислено покушава да одбрани естетску и мисаону вредност хришћанске поезије, те стога изговара апотеозу алегорије, и то опет унеколико лирски интонирану. Он тврди да се у хришћанству:

победничком снагом ослобађа оно што симбол чврсто обавија у себи, те се сјајећи развија пред очима света [...]. Јер, шта друго увиђаш у Посреднику и Спаситељу доли ону живу снагу и делатност Бога у стварном и смртном лику, која као божанство обухвата већ пропалу и изгубљену временитост бића својом неизмерном љубављу пуном милости, како би то биће на крилима поново повела до блаженства; а као човек, он вером, која је себи јасна и свог циља свесна жудња, и привременим самоуништењем ослобађа не само себе него читав људски род владавине света, те га уздиже ка његовом вечном завичају! [...] Нису ли овде делатна божанска милост и људска жудња примљени као једно и живо биће [Dasein]? Јер, то је управо божанско у овој стваралачкој снази [...] да правога Бога Спаситеља уметници најснажније приказују у његовом рођењу и детињству.<sup>427</sup>

Уколико се духовно-уметнички проблем хришћанске алегорије сузи на поетску конкретизацију самог Христа, онда се испоставља да је – по Золгеровим критеријумима – симбол туђ његовом лику, те да се његова иначе необухватљива пуноћа може само навестити, и то кроз оно начело фигурације које није засновано на изатканој коначности која изражава свој стваралачки пут, као што чини симбол, већ на самом ткању, отварању целовитог стваралачког процеса, као што чини алегорија. У пракси алегорија осликава оштрани живот који сâм није тоталитет, али га означава. Штавише, ни сама земаљска целина живота, односно индивидуална повест алегоријске личности није до краја представљива управо зато што је иманенција по себи недовољна, те – за разлику од симболичке ситуације, у којој чулна оштрост захвата метафизичку целину – сама није довољна да исказе трансцендентну тоталност самог божанства. Да дамо пример на основу Золгерове мисли: иако је по природи сижеа дат само један део његове митске историје (долазак у Пентејеву Тебу), Еврипидов Дионис је обухваћен и изражен у симболичком тоталитету. Наиме, начин на који је Дионис драматизован у потпуности одговара метафизичкој природи овог бога. Његова божанска природа је оштрости и човеку (Пентеју) неиздржљива и до краја непојмљива – искључиво с обзиром на

---

<sup>427</sup> Ibid., S. 229–230.

њену метафизичку премоћ у оностраности. С друге стране, Христ кроз своју онострану повест открива само сегмент своје метафизичке пуноће, при чему је већ и тај делић људима неразумљив. Другим, трансцендентним и ванвременским делом свог бића, Христ је чиста надземаљска сублимација која више и не исказује своју апсолутност кроз додир с временитошћу, већ се из ње повлачи, остављајући у њој ипак (алегоријски) наговештај своје божанске апсолутности. Ни Дионис ни Христ ни у једном тренутку нису просто „поовострањени“, већ постоје као „Dasein“, као онострана самообјава метафизичке премоћи над земаљским. Но, Дионисовом земаљском историјом одиста се симболички обухвата и заокружује метафизичка моћ овог бога, док се Христовим земаљским животом тек алегоријски наговештава целина Бога чија се апсолутност уопште не исцрпљује у повести његовог земаљског пројављења. Симбол је поетска чулно-натчулна хармонија утолико што се њиме чулно може осликати целина апсолутног бића, а „несагледив“<sup>428</sup> је по томе што се хармонијом ипак изражава метафизичка надмоћ у односу на саму оностраност. Алегорија пак поетизује божанску личност чија се натчулна апсолутност чак ни кроз њено спуштање у земаљски свет не може до краја изразити, већ се и тај сусрет физичког с метафизичким – по себи недостатан, зато што иза њега стоји обиље чисте натприродности – може само означити, поетски прогресивно сугерисати, и то кроз „плодне тренутке“.

Алегоријски „плодни тренуци“ двоструко су прогресивни: они наговештавају како пунозначну делимичност животног сегмента у оквиру целине земаљског живота, тако и ту целину као делимичност у односу на потпуност метафизичког бића. Такав је случај с приказима младог Христа, који већ и својим рођењем значи властиту апсолутност, и то временски пунозначно: и у односу на његово божанско порекло које претходи рођењу, и у односу на апсолутност оностране (страдалничке) и на апсолутност есхатонске (васкрснуте, те пантократорске) будућности. При томе, и у *Новом завету* временски ограничена делимичност која алегоријски наговештава – поетизована је овоостраним несхватањем двоструке Христове будућности, те земаљску немоћ човека да сагледа сложеност његовог богочовечанског лика. Штавише, и ретки појединци који не греше у тумачењу такође схватају само делимичну преломљеност Бога у људском лику. (Кад је реч о Пентеју и његовом несхватању Диониса, ствар је другачија по томе што он греша због своје обесне

---

<sup>428</sup> Ibid., S. 301.

ограничености, а не зато што се Дионисова појава и начелно не може примити као божанска).

Разуме се да „плодни тренутак“ није карактеристичан само за алегоријске фигурације – реч је о специфичности начина на који алегорија остварује прогресивни смисао кроз делимичност. Да, по аналогији са Золгеровим примером, застанемо на фигурацији детињства или младости: хорски лиричари, примера ради, склони су томе да митску пуноћу нестасалих хероја исказују кроз потенције (Симонидова „Данајина тужалка“ тематизује мајчин – још увек не срећно окончани – покушај да спаси Персеја; Пиндар у Немејском I епиницију пева о тек рођеном Хераклу, а у Немејском III о Ахилу као детету). Таква темпорализација је симболичка уколико је тренутак довољан да изрази метафизичку моћ бића, у овим случајевима херојских и боголиких, што је, по свему судећи, и интендирано и испуњено; уколико пак то није случај, онда се једноставно ради о античкој алегоризацији, чије, уосталом, постојање ни сâм Золгер ниуколико не одриче.<sup>429</sup>

Потом, алегоријска посебност је везана за ослобађање од стега симболичке форме. Чврстина те форме има одлучујуће дејство по само заснивање симболичке смисаоности, али не одговара карактеристичној потреби алегорије да сâм смисао прогресивно изрази као процес обликовања. Симболички облик садржи властити постанак, што значи да је дијалектика стварања дата кроз јасну, чврсту и прозирну коначност, док, насупротив томе, алегоријска форма и постоји само као непрестано настајање и ширење. Реч је, дакле, о две сасвим различите форме: о коначној симболичкој форми стваралачке бесконачности и о алегоријској бесконачности као низу *незаокруживих* коначних наговештавања. Алегоријско ослобађање од чврстине форме, додуше, значи губитак класичне јасноће, али такође и добитак онога што је за хришћанску уметност кључно – прогресивности која није условљена границама облика; притом, напомињемо да и симбол подразумева смисаону прогресивност, али ону која је динамизована у границама заокружене форме и не трансцендира их. Алегоријска измена духовно-уметничке парадигме односи се на кључну категорију

---

<sup>429</sup> Золгер не даје изразите примере за ове случајеве, но касније, током разматрања ироније, говори о модерној свести у антици, за шта као пример узима *Едина на Колону* (док је у модерној уметности Шекспир најснажнији пример несвесне природности). С обзиром на то да се алегорија и симбол остварују кроз поетизовање метафизичких представа, чини нам се да су золгеровској алегорији најближи они антички аутори који одричу довољност божанске индивидуализације, те инсистирају на натпредставности богова, рецимо Есхил у *Орестији* (мислимо, наравно, само на Зевса). С тим што и то треба узети сасвим условно и само као алегоријску потенцију, будући да код Ешила нема правог животног развоја апсолутности као битног својства алегорије. С друге стране, не треба губити из вида ни то да и алегорију Золгер све време тумачи као варијанту шире схваћене симболичности.

која обухвата и у нераскидиви комплекс повезује форму и садржај. Мислимо, наравно, на жудњу. Бескрајно прогресивна и сваке коначности ослобођена божанственост показује своју апсолутност у оностраном постојању, и то најпре кроз љубав као своју есенцију. Божанска љубав је људски непојмљива и необухватљива, али је усмерена ка хуманости и, тек као таква, она се самооткрива у земаљском свету. Она то чини као сила која је истовремено хумано адекватна и надљудски апсолутна: прилагођава се људскости, само како би кроз њу човек спознао необухватљивост божанске апсолутности. Но, афирмативна божанска активност према људском свету изискује интеракцију кроз људски – интуитивни, емотивни и надразумски одговор, што значи да ни алегоријска апсолутност, којој оностраност није довољна, заправо не може да се наговести без динамички преломљеног испољења у људском свету. Божанска љубав је највиши разлог људског уздигнућа, будући да представља слободну и својевољну метафизичку усмереност ка човеку као делатном бићу слободе. На добровољно уподобљење апсолутне бескрајности човеку нужен је одговор људског света на који се излива свепотврдно божанско снисхођење. Како људски одговор на божанску љубав, по природи ствари, мора да буде примерен њеној бескрајности, онда настаје људска жудња, као коначни израз људске немогућности да се обухвати бескрајни тоталитет божанског бића на чији се гест хумано реагује.

Као хумани одговор на необухватљивост божанског открочења, жудња постаје духовно средиште алегорије. Будући њена суштина, жудња обликује, усмерава и нијансира алегорију, те се кроз њу поетизује људски однос према наговештеној непознатљивости оне трансценденције која себе и своју људски издржљиву делимичност и објављује само кроз апсолутност своје љубави према људскости. Смисао жудње је неиспуњивост људског уздизања ка апсолутности: њоме се исказује неокончивост труда да се човек као коначно биће кроз љубав приближи бесконачности божанске љубави према човеку. На поетском плану, овај се тка кроз огледање божанских и људских гестова: на божанско „поовострађење“ човек одговара својим неокончивим окретањем ка вишем; при томе, наглашавамо да израз „поовострађење“ користимо као помоћно средство, под којим нипошто не мислимо на хајдегеровски тип профанизације иманенције, него, томе насупрот, на праву актуализацију метафизичке сфере у земаљском свету, на њену симболичку еманацију. Док земаљско-небеска сложеност божанског лика заснива алегоријски принцип, овај се актуализује тек кроз право онострано садејство између човека и

божанства, те кроз приказ људске, овостраније потенције бескрајности усмерене ка метафизичкој бескрајности. Људски гест се формално и семантички алегоризује као хумано спасоносна немогућност да се хуманим тоталитетом бића – то је жудња – одговори на тоталитет божанског бића, а то је љубав. Као форма, жудња је непрестани напредак читавог бића у надразумској спознаји божанске апсолутности. Реч је, дакле, о степенастом обликовању света као недовршине а тотализујуће синтезе овостранично-оностранних откривања и садејстава. Као садржај, она је људски покушај да целином свог боголиког бића узврати на земаљску фигурисаност божанске апсолутности, што значи – на божанску љубав као истовремено љубав бескраја и љубав према човеку. Алегоријски свет се обликује као парадоксални напредак целине људског живота, која, наиме, сама поучава о властитој недовољности, али и о њој као делимичној слици космичке целине. Формално-садржинска прогресивност алегорије у синтези се најзад испоставља као текстуални микрокосмос који укупношћу властитог поретка представља слику апсолутног, екстратекстуалног тоталитета, који се управо и може наслутити кроз делове, али не и спознати као целина *in concreto*.

Алегоријска целина као унутрашњи поредак који наговештава космички тоталитет – најјасније је поетизована у приказу Христове личности, зато што „између његовог рођења и смрти лежи читав земаљски и божански свет, и то су обе тачке кључања у којима се уједињавају све везе велике алегорије.“<sup>430</sup> Као унутрашња дијалектика текста, развијање земаљско-божанског живота синтетизује и у естетску целину спаја поступак унутрашњу – мотивацију проистеклу из аутономности поетског света, са збивањем – самооткривењем божанског, неокончивошћу људског откривања тог самооткривења, те са дијалектиком између две сфере јединственог космоса. Најзад, трећи разговор завршава у испитивању односа између унутрашњих принципа, односно естетичности алегоријско-симболичких текстова и највиших домета симболичке уметности уопште. Тако настаје Золгерова идеја универзалне поезије.

#### 1. 5. 7. Универзална поезија

Основ поменуте Золгерове идеје врло је сродан Шлегеловој, зато што се у оба случаја универзалност схвата у нераскидивој вези с прогресивношћу, с тим што

---

<sup>430</sup> Ibid., S. 231.



Шлегел такав спој истиче као посебност романтичне, а Золгер као карактеристику уметности у целини. Уз то, афористичност Шлегеловог фрагмента изискује повезивање различитих његових исказа како би се увидела идејна кохерентност (при чему је сâм Шлегел одбијао систематичност), док, напротив, Золгер ову идеју износи као консеквентни исход кохерентног плана створеног унутар јединственог система.

Са становишта утврђених специфичности алегоријских и симболичких начела, а суочавајући их с раније размотреним кардиналним категоријама попут лепоте и језика, Золгер настоји да поново и целовито протумачи божански карактер људске уметничке творевине. Као лепота или, другим речима, као „божанска снага уметности, кроз коју се лепо [...] остварује у оностраном постојању [Dasein]“, уметничко дело се самопредставља, и то као „свемир свог сопственог стварања“<sup>431</sup>. Дакле, божанственост текста огледа се у његовој аутономној самобитности, а ова у поетском свету као иманентно оствареном универзуму. Иманентност поетског текста, омогућена алегоријско-симболичким квалитетима, потом његова унутрашња прогресивност, проистекла из самог смисла фигурације, те његова коначна целовитост као слика бескраја, постигнута сагласношћу између божанске идеалности текста и његове унутрашњости као специфичног одговора на тај идеал – спајају се најзад с највишом вредношћу обликоване творевине, а то је спознавање. Спознавање, али не као гносеолошка моћ читаочевог разума, него као досезање највиших идеала, суштина је естетске творевине, и то двострука, јер припада и свету текста и свету рецепције. Наиме, читаочево спознавање које омогућава иманентно обликована целина творевине исходиште је унутрашњег текстуалног спознавања. Оно је садржина, предмет, тема и циљ, но само као иманентна законитост устројена по алегоријско-симболичким начелима. То значи да текст није пука илустрација спознаје, већ, како је она посебно фигурисана, реч и јесте о спознавању, о дијалектичком процесу бића света које не иде просто ка спознаји, него својом целином значи стално ширење знања, а оно се односи на сâм поредак космоса. Иманентна поетска прогресивност завршава у увиду да је свет космичка целина, али и да се она – алегоријом посредована – не може обухватити, што ипак није проблем, будући да циљ спознаје није усмерен ка вануметничкој сфери, већ се испуњава у уоченој недосежности у поетском свету. Друго, баш таква заокружена иманентност омогућава да текстуална самосврховитост, односно телеологичност као прогресивно

---

<sup>431</sup> Ibid., S. 238.

спознавање у поетском свету, постане семантичка сврха и саме целине текста. Уметнички ликови спознају границе у свом свету, а читалац спознаје целину текста као микрокосмичку слику космоса. То никако не значи да се смисаоно исходиште прелива на вануметничке равни, већ да се те равни – захваљујући спознању фигурисаном у тексту – сједињавају с поетском у више јединство.

Уметност се, каже Золгер, „не да објаснити ни кроз шта друго, већ се једино може схватити сама кроз себе, и само кроз њу и у њој и ми схватамо наше животе“;<sup>432</sup> чиме се експлицира темељна идеја да је уметност носилац највишег – животног знања, али само као јединствени и аутономни микрокосмос. Другим речима, она може да буде смисаодавна у свету рецепције само на основу своје естетске вредности, а ова произлази из одсуства хетерономности и спољашње сврховитости (у смислу ауторски уписане потребе за поучавањем, на пример), те из ослобађања поетског света за највишу духовност. Та духовност није апсолутна по себи, штавише она се и састоји из увида у контакт између хуманог и апсолутног, али и у недосежност последњег, што се, с обзиром на крајњи смисао симболичког поретка, не испоставља као проблем, баш напротив. Сазнајно ширење поетског космоса преображава немоћне феномене у саставне делове највише целине, што се односи на средиште космичког низа – на људске моћи, а превасходно на језик као ону најснажнију. Наиме, Золгеров естетички идеализам формира се и на темељу раније већ апострофираних Хердерових размишљања о односу између људског језичког стваралаштва и универзалне хуманости.<sup>433</sup>

Према Золгеру, човек не само да није ускраћен због немогућности да обгрли метафизичку пуноћу него је обдарен да својим највишим моћима – слободним језичким стварањем – њу уопште увиди. У том смислу, овј филозоф износи низ исказа: „у језику се открива читаво наше спознање у свим његовим видовима и стога је он [...] појава мисли уопште“;<sup>434</sup> „сви видови спознања изражавају се у језику“;<sup>435</sup> „у језику мора да постоји област у којој се спознање испољава сасвим као фантазија, или као непосредно стварање идеје, и то би била област уметности“.<sup>436</sup> Овим се указује на нужну и органску спрегу између симболичке смисаоности и симбола као језичког средства којим се она остварује. Синтеза језика и њиме исказаног смисла

---

<sup>432</sup> Ibid., S. 255.

<sup>433</sup> В. поглавље: 1. 1. 3. Хаман, Хердер, Лесинг, Гете.

<sup>434</sup> Ibid., S. 242.

<sup>435</sup> Ibid., S. 243.

<sup>436</sup> Ibid.

фундаментално је хуманистичка: само метафизичка слобода људског стваралаштва, испољена кроз коначност људског израза о божанском, може да створи поетски космос у чијем је средишту човек, тачније његово настојање да управо својом коначношћу спозна истину о божанској бесконачности и непознатљивости. Поетски посредовано спознавање истине о универзалном поретку – с обзиром на шта поезија и јесте универзална уметност – а не немогућност да се нутрина истине освоји, највиша је и крајња тачка људске, односно симболичке духовности. Како је језик по својој природи симболичан, онда он заправо и није пуко средство саопштавања, већ је сâм сведочанство хуманости која спознаје целину света. Алегорија и симбол одређују фигурални карактер језичких уметничких творевина на начелан начин, а конкретна средства (метафора, парабола) поетизују појединачне приказе. Док таква средства имају представљачку функцију, универзална смисаодавност језичког бића ствара целовиту уметничку текстуру и симболику животног развоја као њену суштину.<sup>437</sup>

Универзалност језика као самоисказивање људскости, с њим нераскидиво повезана универзалност симболичког принципа, универзалност прогресивне смисаоности поетског света, те универзални смисао поетске целине – заснивају поезију као универзалну уметност у пуном смислу. Золгерово најважније настојање јесте да се универзална поетска творевина уважи као целина.<sup>438</sup> Њена највиша духовност остварује се као симболичка пунозначност обликована кроз језик који није комуникацијско средство, већ је израз саме хуманости. Универзална поезија властитим тоталитетом непосредно показује моћ хуманог бића у свету чији је човек само део. А како је, с тим у вези, хумана универзалност неокончиво прогресивна, те својим највишим изразом – уметничким стварањем – поетизује прогресивни тоталитет света, онда је Золгерова идеја о идентитету хуманости и (симболичке) поезије логичан врхунац дискусије:

Ако је [језичко и фантазијско] спознање целовита идеја, која саму себе ствара у уметности у потпуном јединству и целовитости, онда она и не може да пронађе у језику препреку како би постала право биће [...]. Ако ли је, сходно томе, поезија посебна уметност, онда је она додуше једна, али истовремено и цела уметност, и стога је не смемо посматрати као какву другу појединачну ствар, нити као посебан

<sup>437</sup> Поетски језик „не заснива уметност поезије као пуко средство представљања или саопштавања, већ, обухвата читаво биће [Dasein] уметности као стваралачка фантазија која се самооткрива у поступку. [...] Уметност поезије није условљена представљачким средствима језика, већ његовим бићем, које је утемељено у животу идеје“ (Ibid., S. 244).

<sup>438</sup> „Уметност никад није појединачна, многострука нити непотпуна, већ је увек целина“ (S. 283); „уметност, наиме, и у свом спољашњем представљању очито тежи уједињењу свих уметности у једно заједничко деловање“ (S. 284).

појам, него искључиво као саму идеју лепоте, која саму себе открива, или као уметност, која је у читавом свом опсегу постала поезија.<sup>439</sup>

Универзална симболичка уметност, међутим, остаје идеал. Њему се, наравно, и то управо услед своје золгеровски схваћене симболичности, естетски највреднија дела приближавају, па се на основу њих идеал и заснива, но парадокс појединачности онемогућава и досезање идеала. Реч је, наиме, о парадоксу, због тога што естетска вредност и произлази из песничке посебности. Ипак, баш оно што приближава идеалу – истовремено указује и на непревладљиву ограниченост људскости, која своје највише дomete актуализује тек местимично, а никада перманентно. Како је пак стваралачка ограниченост везана за симболичку природу посебног текста, онда се и она, у складу са симболичком смисаоношћу, испоставља као привидно спутавајућа, а суштински – као благотворна. Ограничавајућа појединачност себе изражава кроз кардиналне естетске категорије симболичког текста, између осталог и кроз хумор и иронију. Ови текстуални принципи заправо су начини обликовања основног – симболичког принципа и засновани су на њему. Стога је разматрање хумора и ироније у контексту Золгеровог објашњења симбола оправдано и нужно.

### 1. 5. 7. Иронијска и хуморескна симболика

Симболички идеал је синтетички и универзализујући, и њиме се поетизује стапање и, штавише сједињење оностраности и ононостраности у апсолутни поредак. Насупрот томе, појединачна песничка конкретизација оставља утисак непотпуности:

Уметност је у себи самој потпуна и увек иста, и тако њени делови [...] граде хармоничну целину, у којој је и сваки њен део уједно целина. Уметност нам изгледа непотпуно зато што уметничко представљање у појединачним делима запада у царство непотпуних начина спознавања, у којима душа никад не може сасвим да повеже различите саставне делове спознања.<sup>440</sup>

Доследно двострукости успостављеној још у другом разговору, Золгер посебно разматра идеал по себи (лепоту) и људски однос према њему, што је сада додатно усложњено тиме што се испитује хумани став према хуманом делу (уметности). Универзални идеал поезије је идеал појединачног текста чијом је симболичношћу прожет тоталитет света. Тај идеал је очуван као идеал стварности, наиме као стварна и објективна моћ поетског текста, али потешкоћу узрокује субјективни људски поглед који такву моћ разлаже, због своје индивидуалне

<sup>439</sup> Ibid., S. 243–244.

<sup>440</sup> Ibid., S. 303.

ограничености, те немогућности да обухвати целину. Универзалност симболичке поезије и оно што она по себи хармонизује и приказује као јединствену формално-семантичку целину развезује се у чину индивидуалног и аналитичког (а не синтетичког) спознавања. Уместо да увиди стварну симболичку потпуност, људски дух застаје на њеним иначе несамосталним елементима: божанству и временитости, или унутрашњости и спољашњости.<sup>441</sup> Непотпуност припада посебном примаоцу, који, међутим, властиту немоћ да спозна постојећу поетску целовитост преноси управо на сâм текст. Са становишта уметничке лепоте, симболички принцип ствара синтетичко средиште, те тиме успева да успостави оне везе које сâм људски аналитички дух није кадар да увиди. Укупна естетска снага – она која дејствује, ствара и обликује сопствену целовитост – не треба да се испуни само у поретку творевине, него и у сфери духовности која разумева ту творевину. Делатност симболичког начела постаје не само средиште поетског света него и начин да се у рецепцији превлада проблем фрагментарности. Конкретна симболичка делатност која уједињава равни света и која себи саображава читав поетски свет односи се и на поетске модусе који изражавају разједињеност људског духа: „уметничка грађа, која се састоји из општег и посебног, божанског и земаљског, улила се у једно с делатношћу, која их је све повезала.“<sup>442</sup> Основни симболички патос поетског дела јесте остварење „пуне прожетости општег и посебног кроз уметничко делање“;<sup>443</sup> манифестација самог принципа симболичка је у ужем смислу уколико је унутрашњост заиста испољена, а алегоријска је уколико не долази до потпуног прожимања између унутрашњости и спољашњости.<sup>444</sup> Текстуална целина је одређена основним принципом, али се, наравно, не може испунити у њему, те се отвара питање како све симболичност може да се искаже, шта може да значи и какав поетски став из тога може да проишаје. Испитивање таквих могућих конкретизација, заправо, изискује продор до ствараног смисла делатности и живог „средишта између бића и појаве“<sup>445</sup> а он доводи до појмова хумора и ироније. Иронијска и хумористичка естетизација, другим речима, схваћене су као могућности симболичког система да одговори на проблем космичког сједињења света.

---

<sup>441</sup> Ibid., S. 288–289.

<sup>442</sup> Ibid., S. 323.

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> Ibid., S. 292.

<sup>445</sup> Ibid., S. 324.

Разматрајући смисао хумора, Золгер најпре полемише са Жаном Паулом, према чијем схватању хумор представља „изокренуту узвишеност или коначност примењену на бесконачност“;<sup>446</sup> те на тим основама сâм о овом појму говори као о специфичном сусрету божанства са нискошћу стварности. Посебност хуморескног контакта (на пример, у односу на лепоту као, такође, сусрет иманентног и трансцендентног) огледа се у наглашеној супротности између равни, те у инсистирању на оностраности као пропадљивој временитости и „царству опажаја и осећаја“<sup>447</sup> које је потпуно инадекватно метафизичкој сфери. Хумор до максимума изоштрава, али и освешћује непотпуност људског духа, те кроз спуштање идеала у појавност приказује одговор саме појавности, тачније њену особину да разбије или напросто и не увиди целину идеала, да га раздели на бескрајно много делова, да га, према томе, деидеализује и укључи у фрагментарни хаос саме појавности. Ипак, истовремено с тим, емфаза ниске пролазности подразумева и емфазу појединачности, што самом хумору даје највишу поетску снагу и органски га усклађује са симболичким принципом. До уметничког усклађивања између форме и садржине долази кроз потпуно естетско садејство између општег симболичког начела и појединачног хуморескног начина: смисаони проблем појединачне непотпуности целином текста се преображава у естетски приказ, у „чулно извођење облика, у којем бог није ништа друго до појам појединачне ствари“.<sup>448</sup> Комплексност хумора састоји се како из његове идејности и естетичности понаособ, тако и из посебне спреге између ове две равни. У том смислу, за хумор се везује потенцијално најтежи уметнички проблем: како естетизовати, или, према Золгеру, како у лепом божанско-људском облику приказати идеју тоталитета с обзиром на њено постојање у свету разједињености. Реч је истовремено о идеји и о естетском изразу.

Насупрот Рихтеровом истицању коначности као кључне одреднице первертирајућег хумора, Золгер настоји да осмисли постојање божанства у ружноћи пролазности, те да хумор сагледа не само с обзиром на ту ружноћу – чему тежи Жан Паул – него с обзиром на вишу целину произашлу из судара равни. Наиме, фрагментаризујућа је грешка сводити хумор на нискост судара, јер је ту посредни тек једна страна процеса на чијем се синтетичком крају идејно обликује целина. Смисао хумора је, дакле, смисао те целине, што значи да, поред ружноће, смешности,

---

<sup>446</sup> Ibid., S. 352.

<sup>447</sup> Ibid., S. 350.

<sup>448</sup> Ibid., S. 351–352.

нискости, пролазности, њега такође формира и она виша стварност у односу на коју се нискост уопште и опажа као таква. Безбројна расцепљеност смешног само је део хумора, чија целовитост произлази из „стања у ком се трагично и смешно налазе као још увек међусобно нераздвојени и сплетени“.<sup>449</sup> Са смисаоног становишта, хумор побеђује просту безнадежност оностраности, и то чини управо синтетички: указујући на то да оностраност није заувек обезбожена, већ да је и сама део метафизичког „поовострањења“. У естетском смислу, хуморескна синтетичност чини да се по себи ружна посебност преобрази у лепоту као божанску појединачност. Крајње исходште хуморескног начина није пуки приказ божанске оностраности, него спасоносно обожење иначе изгубљене оностраности. Трагика се односи на проклетство божанског одсуства, које је уједно и одсуство синтезе која би посебност учинила саставним делом целине, а смешност на приказ таквог, безбожног света чисте обичности, који пак хуморескна целина метафизички реинтерпретира.

У извесном смислу Золгер, као и Гете, одриче саму могућност потпуне трагичности унутар космичког поретка: „Божанско, које се сасвим спустило у подручје земаљског, не може овом постати толико супротно да одатле проистекне чисто трагичко дејство“.<sup>450</sup> У свеобједињавајућем универзуму, поетизованом кроз симболички принцип, трагичност је увек релативна, односно чак и несумњива пропаст протагонисте не може се узети за себе и не може се разумети као коначна и последња реч света, већ једино као сегмент целине чије само постојање доноси утеху на тај начин што у себе укључује и ту, и даље стварну, пропаст. Хумор је, сходно томе, поетски начин да се апсолутна трагичност преобрази у спасоносно спознање о истини целине космоса, с обзиром на коју се модификује и смисао сваке упосебљености. Хумор је, наиме, онај вид симболичке синтезе који меша, групише и повезује трагику и комику, услед чега, наравно, не долази само до ублажавања узвишеног и патничког, него такође и до инклузивног уздизања оних сегмената који би по себи били доживљени као ниски, безвредни и обични. Хумор, наглашавамо, не значи један од ова два тока, већ њихову истовременост и нераскидивост: „Све је, дакле, у хумору у једном току и свуда се супротности преливају једна у другу, као у свету обичне појаве“.<sup>451</sup> Људскост је спасена указивањем на метафизичко

---

<sup>449</sup> Ibid., S. 354.

<sup>450</sup> Ibid.

<sup>451</sup> Ibid.

покровитељство над свим земаљским светом, а појединачна обичност је реинтерпретирана као лепота или барем као могућност лепоте.

Унижавајућа половина хуморескног дејства такође се преображава у спасоносност у том смислу што, додуше, заиста снижава и умањује трагику, патос и апсолутност људског достојанства, али и то чини тако што показује да је људско уздицање сопства последица *погрешног* уверења о човеку као највишој и последњој инстанци света, те да и унижење заправо представља враћање човека на праву меру у односу на дотад заборављени или и несхваћени космички тоталитет. Евентуално хуморескно обезвређивање је реакција на претходно слепило и људску суженост, не односи се на човека и људски свет по себи, него искључиво на људскост у односу на божански космос. Одатле потичу далекосежне и незаобилазне смисаоне последице по тумачење читавог земаљског света, а такође и Золгерова надградња Рихтерових увида. Хуморескна детронизација овог света по себи истовремено је и апотеоза оностраности као дела божанског света. То значи да се људски контекст једноставно не може сагледавати, схватати и оцењивати као чиста коначност, него и као вредност, односно – с обзиром на специфичност хуморескног дејства – као помешаност смешне коначности и божанске идеје. Не ради се о томе да Жан Паул тобоже греша, а да га Золгер исправља, већ је реч о два потпуно различита погледа на свет, те Золгерова идејна надградња – коначност реинтерпретирана као обожена коначност – јесте последица опште духовне надградње, ширења самих граница света.

Право „комичко дејство“ налази се у хуморескној „противречности између идеје и ништавне појаве“.<sup>452</sup> Симболичка смисаоност се поетски модификује кроз хуморескно нијансирање узвишеног и обичног, а сâм хумор се образује као укупност уздижућих и унижавајућих процеса. Књижевноисторијски низови, међутим, могу се разликовати и на основу оне хуморескне путање која претеже и која заснива специфичну духовност. Наиме, као што хришћанска алегорија и антички симбол у ужем смислу представљају поетски изражену разлику у општем симболичком разумевању света, тако се и јединствена хуморескност – као схватање људскости и оностраности у односу на надљудскост и вечност – на један начин поетски нијансира у античкој, а на други у нововековној духовности. У првом случају претеже ход ка појединачном, као и потреба да се успостави јединство између појединачности и

---

<sup>452</sup> Ibid., S. 379.



полазне општости, и тај ход Золгер назива посматрањем [die Betrachtung]: „Посматрање је, дакле, правац уметничког разума [...] који би одговарао старој уметности. [...] у њему се сједињавају фантазија и чулност, и идеја га такође увек утемељује у облику стварности“.<sup>453</sup> Посреди није пука мисаона дедукција, већ посебна фантазијска операција која полази од идеје, од општости, али само као нечег што је схваћено као садашње и стварно.<sup>454</sup> Опште представе и идеје, другим речима, код старих су одређене стварношћу, повезују се с њом и, најзад, творе склад. С друге стране, виц је претежан у новијој уметности, и схваћен је као „стремљење ка општости и целини“,<sup>455</sup> што суштински значи да је полазиште бескрајни хаос посебности, а крајњи циљ – космизација тог хаоса.

Труд старих – хармонизација стварне идеје са стварношћу – чулно и ликовно је израженији, јаснији и прозирнији од потребе модерних да преко чулног полазишта заврше у хиперестетичности. Но, поетски подобнија уметност старих, која је везана за окружујући свет чулности, такође је и идејно-фантазијски лакша наспрам нужде модерних да ангажују интелект како би се духовност уопште поетски изразила. Спознање „пуноће намерних веза“<sup>456</sup> неопходно је модерном духу, који располаже само хаосом спољашњих манифестација. Њихова унутрашња метафизичка снага, која преко чулности води ка трансцендентности – може се само алегоријски изразити кроз уочавање низа унутрашњих веза у спољашњем хаосу, те онда и кроз духовни продор у однос између тих веза и божанске идеје. Поијетичка моћ која врши продор и која „уједињава божанско и земаљско у исти свет симбола“<sup>457</sup> симболички се остварује у античком посматрању, а алегоријски се проширује у модерном вицу. „Као што су“, каже Золгер, „у усмерењу старе уметности биће и појава увек у самој делатности симболички уједињени, тако овде стоје у алегоријској супротстављености, која и не може другачије да буде посредована доли кроз виц, који сажима појединачне везе ствари и укида их као појединачне тако што их као суштинске спушта у опажај.“<sup>458</sup> Симболички устројена хуморескна делатност, која је разрађена посматрањем, показује се у целини као релативно једноставни процес хармонизације, за разлику од алегоризације вица која истовремено и разлаже и синтетизује. У оба пак случаја средишња радња читавог процеса јесте

---

<sup>453</sup> Ibid., S. 365.

<sup>454</sup> Ibid., S. 363.

<sup>455</sup> Ibid., S. 371.

<sup>456</sup> Ibid., S. 372.

<sup>457</sup> Ibid., S. 375.

<sup>458</sup> Ibid., S. 376.

копулативна, и сви се делови поетизације – од детаља до принципа текста – сустичу у одређујућем чину прелаза. У антици прелаз сведочи о духовности која равни света доживљава као идентитет, то јест као јединство и истоветност, док се код модерних свет види као систем веза, и то органских, али не и као хармонија, већ само као преливање једног у друго. Без обзира на то какву духовну тенденцију показује, сâм прелаз – који је код Золгера искључиво поетски схваћен и сасвим одговара фигуралности као преображавању материје у песничку слику – потврђује људскост као медијум између вечности и временитости. Премда омогућава контакт с божанском идејом, средишња људска позиција истовремено указује и на нужност људског света да идеју види као друго од властите оностраности. Чак и ако изражава јединство божанског и људског, прелаз је, другим речима, песнички и духовни одговор људског субјекта који се налази између чулности и натчулности и који, онда, самим својим постојањем и представља двострукост, па макар и јединственог поретка. Овакву ситуацију, поражавајућу због људске неистоветности божанском, а оптимистичну зато што и оно људско, пролазно и земаљско постоји само с обзиром на божанство, Золгер разрешава у самом „бићу уметности“<sup>459</sup> – у иронији.

Иронија је крајњи идејни гарант унутрашњег јединства уметности као људског сведочанства о целини света преломљеној кроз саму људскост, оног јединства које задобија чулну форму натчулности, а садржину пропадљиве вечности. Нераскидиво повезана са симболом као поетским принципом, иронија постаје део уметничког света, али остаје – а тиме се и издваја од осталих поетских феномена – одговор људског ума. Она је дело уметнички ангажованог интелекта. Будући двојак, наиме постојећи и као аутономни израз текста и као делатност интелекта усмерена на ту аутономију, иронија се испољава као текстуално јединство и као духовна надмоћ. У првом случају иронија се реализује као прелаз који у једно повезује и усклађује супротстављена стремљења вица и посматрања, што за последицу има обликовање текста као поретка, али такође и увид у идеју као божанство уништено оностраношћу. Текстом исказано уништење преноси се и на дух – а он је такође двострук и односи се и на уметника и на читаоца – „који мора сва усмерења да сажме у једном свепрегледном погледу, и тај над свим лебдећи и свеуништавајући поглед зовемо иронијом“.<sup>460</sup> Будући двострука истовременост, иронија се испоставља као став духа према властитој пролазности преломљеној кроз

---

<sup>459</sup> Ibid., S. 387.

<sup>460</sup> Ibid.

недосежну вечност. Реч је, парадоксално, о људској надмоћи над сопственом немоћи: она, духовна немоћ, превладава се управо кроз духовну творевину, кроз уметност, која васпоставља надмоћ. Премда у себи јединство вечног и променљивог, симбол је општа слика космичког поретка који тек омогућава заснивање поетских ставова како према поретку у целини, тако и према људском месту унутар њега. А, као естетски и идејно свеобухватан, иронијски став постаје иманентно образовани став према самом симболичком поретку. Симболичко-иронијска уметност, на тај начин, постаје тоталитет пролазне вечности, те израз схваћеног уништења идеала у односу на неуништивост, на основу чега Золгер и каже да „ко нема храбрости да схвати идеје у њиховој пролазности и ништавности, тај је изгубљен за уметност.“<sup>461</sup>

Као „изворно јединство у ком су биће и временитост узајамно прожети“<sup>462</sup> или као протицање бића кроз све смртно,<sup>463</sup> уметност је људски израз правог постојања метафизичког обиља у оностраности, и одатле произлази целокупна њена хуманистичка снага. Иронија је поетски изражена самосвест духа, али не у чисто субјективистичком, него баш у космичком смислу: људска самосвест о немоћи у односу на целину света, која се, међутим, због увида у ту целину, преображава и у моћ или надмоћ, не престајући, при томе, да буде и сведочанство немоћи. Са становишта симболичко-хуморескно-иронијски обликованог поетског света, универзална уметност је одређена као „овострано постојање [Dasein], садашњост [Gegenwart: присутност] и стварност [...]; но, она је онострано постојање [Dasein], садашњост [присутност] и стварност вечног бића свих ствари“.<sup>464</sup> Образована на симболичком темељу, који целином свог динамичког тока значи тотализујућу натчулност властитог израза, иронија постаје последња уметничка реч хуманости о укупном естетском смислу самог односа између појавног и суштинског. Иронијско уједињење људског и божанског, оностраног и оностраног, временитог и вечног остварује се на тај начин што до пробоја ка метафизичком долази само кроз убитачну и неумољиву емфазу пропадљивости узете за себе. Као стваралачки исход људског духа, уметност јесте слика и сведочанство људскости уопште, те тако и оног у њеној временитости првостепеног, а то је смртност. Према томе, уметност је коначни и потпуни израз непотпуности и недовољности ниске, а заправо још-увек-необожене појавности и садашњости. Но, тиме – немилосрдном експликацијом оног

---

<sup>461</sup> Ibid., S. 388.

<sup>462</sup> Ibid., S. 389.

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Ibid.

недовољног – уметност уједно постаје и запис о оном неприступачном у односу на шта недовољност и јесте, те на основу чега неприступачност бива хуманизована, дакле преломљена и протејски захваћена кроз људски регистар. То, најзад, значи да се у симболу засновано „поовострађење“ онострани иронијски печати не као било каква представа о идејној позадини појавног света, већ као права, космичка истина о томе да најнижа и најнепотпунија пролазност јесте непотпуност вечности, да је биће „у овој непотпуности и, штавише, у ништавности појаве тек оно право биће“.<sup>465</sup> Према се односе, или боље речено: управо зато што се односе на космички поредак – ни симболичко устројство, ни из њега проистекла иронијска самосвест не постоје независно и изван уметничког израза. Само поетски изражени микрокосмос може постати слика космоса, зато што је представа о универзалном поретку омогућена искључиво људскошћу као средиштем тог поретка, а тоталитет хуманости се пак остварује само кроз оствареност стваралачког, језикотворног и обликотворног принципа, односно кроз хумано самоизражавање захваљујући којем поезија јесте универзална уметност.

Израз људскости постаје стваралачки принцип божанског космоса оног момента кад се иронијски прерасте само људска ситуација, кад се она – па и њена евентуална ништавност – спозна с обзиром на надљудску а људски посредовану суштину која покреће људско стварање, те кад се превлада препрека болешљиве субјективности и кад се схвати да права – универзална поезија заиста јесте израз и слика тоталитета уништавајућег и стваралачког, ниско-узвишеног и људско-божанског света. Иронија је средиште и јединство уметности само уколико се схвати целовито – као истовремено уништење и стварање. Позната Золгерова критика А. В. Шлегела и његовог схватања ироније односи се управо на Шлегелово свођење ироније на ништавност.<sup>466</sup> У рецензији Шлегеловог списа *О драмској уметности и књижевности* Золгер најпре критикује ауторову тезу о религији као одређујућој за стару и нову драму, као и раздвајање озбиљне трагедије и смешне комедије, да би, уместо тога, иронију, и то свеобухватно схваћену, прогласио суштином све књижевности, па тако и обе драмске врсте. Као јединство вишег реда, иронија удружује и посебне књижевне врсте, али и модусе представљања, попут озбиљности или хумора, што, у крајњој инстанци, значи то да она укида противречности, те да се

---

<sup>465</sup> Ibid., S. 390.

<sup>466</sup> О томе се говори и у: I. Strohschneider-Kohrs, „Solger“, S. 198–199.

надвија над њима. С тим у вези, за крај сегмента посвећеном Золгеру наводимо и његово објашњење ироније из *Предавања о естетици*:

[Иронија] сачињава суштину уметности и њено унутрашње значење. Јер она је запис душе, у ком спознајемо да наше стварности не би ни било, када она не би била откривење идеје, и да, међутим, управо због тога с овом стварношћу и идеја постаје нешто ништавно и пропада.<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> Наводимо према: Wolfhart Henckmann, Nachwort, Das dritte Gespräch, in: *Erwin*, S. 526.

## 1. 6. ХЕГЕЛОВА ФЕНОМЕНОЛОШКА ДЕРОМАНТИЗАЦИЈА

### 1. 6. 1. Темељи Хегелове мисаоне пукотине

Са становишта тематике коју обрађујемо, Хегелова мисао многоструко је проблематична. Како би читав комплекс проблема био кохерентно обухваћен, ваљало би рашчланити три слоја Хегелове мисли. Најпре, онај темељни, који се односи на саме принципе Хегелове естетике и њене позиције с обзиром на апсолутни дух. Дакле, првостепени слој истраживања тиче се како Хегеловог схватања уметности као чулног израза апсолутног духа, тако и њених унутрашњих начела. На друго место у овом испитивању долази једна од три историјске конкретизације таквих начела, а то је симболичка форма уметности. Трећи слој подразумева анализу Хегелових мисли о појединачном симболу. Проблеми произлазе отуд што су ове три равни, а последње две поготово – у напетим, супротстављеним или чак и узајамно искључујућим односима, те што код самог Хегела каткад долази до мешања и бркања равни, услед чега се, примера ради, начела уметничке форме (симболичке) доказују кроз њима непримерене и неодговарајуће категорије нижег реда, попут појединачних симбола схваћених као знакова.

Оваква ситуација, узрокована мешањем различитих величина, спорна је с обзиром на читаву поставку Хегелове филозофије, у контексту које, наиме, до оваквих конфликта не би смело да дође. Реч је о самонаступању и самопредстављању те филозофије као последње, коначне, заокружене и завршене инстанце људске мисли која свеколико постојање, укључујући и највишу хуманост апсолутног духа оствареног у (уметничкој) слици, (религијској) представи и (филозофском) појму – открива у савршеном поретку. Уистину, међутим, уместо откривања долази до подвођења, што значи да се на рачун и у име највишег циља, а то је предестинирани тоталитет самог мисаоног поретка који врхуни у филозофском појму, жртвују посебности његових елемената. Пукотина Хегеловог система уопште не проистиче из саме целине, њене идеје нити амбиције да се она објасни или успостави. Филозофова тежња за целином усклађена је с интенционалношћу ка њој усмереног излагања и мисли која наступа са становишта надређености целине елементима, те која, сходно томе, своју намеру и спроводи крећући се по већ одређеним, а по унутрашњост система одређујућим правилима те целине. Проблем

настаје онда када се, и то без априорног довођења у питање потпуне хегеловске конструкције, спроведе аналитички пут обрнут од хегеловског, те када се иста та целина сагледа „одоздо“ – с обзиром на конкретне елементе који је творе. Такав пут је дозвољен и, штавише, потребан баш зато што, без обзира на своје телеолошко усмерење ка целини, хегеловска мисао о уметности не само да у програмском и начелном смислу не обесцењује поетску конкретност него своју епохалност и заснива на тежњи за сједињењем детаљне феноменолошке анализе посебности по себи и њеног контекстуалног укључења у укупни развој духа. У пракси пак анализа и синтеза се удаљавају, што исходи у томе да се анализа феномена одрођава од њему својствених духовних принципа (на пример, симбол од симболичке форме), те да сами принципи постају наметнуте спољашње форме које не подржава никаква материја изнутра.

Крајња последица таквог мисаоног склопа јесте несразмерност између теорије и праксе, Хегелове амбиције и његове конкретизације система апсолутног духа. Тотализујући покушај да се доврши повест људске мисли у битноме се преображава у систематизацију, прераду и, евентуално, дораду већ мишљеног. Полазна тежња везује се за промишљање начина на које се историјски остварује апсолутни дух, а конкретизовани систем – за његову појмовну рационализацију, што је контрадикторно. Кључни узрок овакве дисонантности јесте духовноисторијски и тиче се природе већ мишљеног: стварна мисао коју Хегел настоји да савршено закључи је романтично-идеалистичка, те сама почива на фантазијско-идеалној надградњи рационалитета света. Како је мисао на коју се Хегел ослања по квалитету апсолутна, онда је њен метафизички домет већ идентичан њеном метафизичком предмету. Хегелово хтење да доврши ту мисао не доводи нужно и до њеног заокружења: проблем потиче од Хегеловог изједначавања посла и вредности, односно од уображења да феноменолошко попуњавање романтичног мисаоног поретка у појединостима уједно значи и његово усавршење. Сâм Хегелов покушај да мисао о апсолутном доведе до апсолута двоструко је споран. Најпре начелно: апсолут је, барем хипотетички, у романтичном идеализму већ освојен довођењем до мисаоне форме, што значи да евентуални недостаци могу да се тичу или сегмената саме форме (чиме се њено устројство не уздрмава) или читавог поретка заснованог на апсолутности као идентитету форме и материје; ово последње није Хегелов став већ и утолико што и његов апсолутни дух постоји као крајња синтеза мисли и представе, односно израза. Кудикамо значајнији јесте други проблем: остварени

Хегелов систем не само да не усавршава апсолутну мисао него је у битноме деапсолутизује, што је и логична последица поменуте претпоставке да се та мисао може додатно духовно оснаживати и продубљивати, тако што ће се допуњавати изнутра (а не тако што ће се читав апсолут фундаментално реинтерпретирати).

Дакле, захваљујући томе што му је темељ романтични идеализам, а циљ да његов већ остварени тоталитет феноменолошки доведе до краја, Хегел запада у контрадикторност. Не ради се о самим Хегеловим дорадама, које су, уосталом, у појединостима често бриљантне и незаменљиве, већ о томе што се феноменологија аналитичког уситњавања представља као врхунац повесне мисли усмерене ка апсолуту, што, међутим, никако не може да буде случај. Наступајући са корифејског становишта тоталитета, Хегел себе обавезује на верност апсолутној мисли, чију пак природу изневерава тиме што своју критику романтичног духовног наслеђа разводи од саме бити тог наслеђа. У крајњој инстанци, исходиште те критике двојако је деромантизујуће: у целини и у појединостима. До деромантизовања не долази због тога што би се романтика негирала или преосмишљавала, већ, томе сасвим насупрот, зато што се преузима најдубље идејно средиште романтике – то је апсолут, те се подвргава рационалној систематизацији као поступку који је њему туђ. Дакле, Хегел задржава романтичну мисаону форму и опсег (отуд је и његова естетика умногоме посвећена анализи кардиналних појмова романтике), али не и стварни идејни тоталитет који би тој форми подарио адекватну материју. Појединачност је разграђена како зато што је превасходно функционализовано унапред усмерена ка већ одређеној целини, тако и зато што целина ка којој је упућена само формално подражава апсолут, и то управо као ону инстанцу која би требало да потврди максимум једнакоправног јединства између једног елемента и читавог поретка. Хегеловски мисаони врхунац је хибрид из разлога што почива на идејном комплексу чији је циљ апсолутно, идеално и романтично свејединство чулне, представне и мисаоне стварности, то јест уметности, религије и филозофије. Како би се духовни тоталитет одиста засновао као потпуност коју сачињава и чулно-представна духовност, онда је – о томе поучава свеколика у претходним поглављима размотрена мисао – то могуће тек уколико је и та духовност схваћена не као пуки саставни део или успутна фаза, већ као кључни градитељски принцип тог тоталитета. Хибридноост хегеловског система исијава из задржавања форме узајамности између посебног и општег, која би уопште омогућила досезање апсолутности, али и из тога што се, супротно смисаоности те форме, успоставља дистинкција између тоталитета



конкретне садржине и тоталитета самог предодређеног циља, те што се последњи указује као телос ка коме је материја једино и усмерена. Кључна негативна последица оваквог филозофског склопа је њен семиотички карактер. Под овим подразумевамо тумачење које је усмерено ка фундаменталним питањима хуманости, а посебно ка људским духовним творевинама, но које губи из вида кардиналну важност органске и динамичке *целине* испитиваног предмета. Уместо да се до целине дође синтетичким сагледавањем свих елемената који је изграђују, застаје се на регистравању самог опсега целине, али се превиђа вредност њеног сложеност устројства, што исходи у партикуларним анализама појединачних феномена који се схватају као знаци одрођени од себи својствене целине, те који се онда интерпретирају тако што се накнадно доводе у релације с другим појединачним феноменима. Наиме, мислимо на знаке као феномене који нису више самостални носиоци духовног квалитета, већ који евентуално упућују изван себе, ка претпостављеној вредности, а ова пак – због првобитног заборављања органске целине – није више схваћена као интегрални део испитиваног феномена. Најзад, претпостављена вредност (нпр. духовни квалитет уметности) више не може ни бити виђена у складу с њој адекватним дометима, већ се ови семиотички нагађају или арбитарно просуђују изван веза унутар којих би једино могли да се правилно тумаче.<sup>468</sup> Одатле потичу нови проблеми хегеловске идејне целине.

Први проблем тиче се апсолутног духа као самооствареног врхунца људске мисаоне историје: апсолутни дух не настаје споља и хетерономним снагама, већ дејством духа који се самосвесно развија. Сама усмереност ка врхунцу развоја, наглашавамо, није проблем по себи, но дисхармонија настаје због напетости између првенства саморазвоја и предодређености циља. Уколико би сâм циљ одиста и у потпуности одговарао полазишту, онда би романтични идеал био потврђен и значио би апсолутну стопљеност остваривања и остварења. Другим речима, телеологија је оправдана уколико самосталношћу свог пута заснива своје исходиште. Наравно да Хегел није једини који мишљење усмерава ка идеалу: читав романтични идеализам формира се као путања ка највишој духовној стварности и Хегел по том питању није никакав изузетак. Ствар је у конкретности хегеловске телеологије. Примера ради, и Шелинг врло јасно наступа са становишта филозофски конципиране

---

<sup>468</sup> В. на исту тему поглавље: 1. 1. 2. Хаман, Хердер, Лесинг, Гете. Напомињемо да ћемо у наредном поглављу (*Gleichnis*) као једну од доминантних тема обрађивати и разлику између симболичких и семиотичких тумачења поезије.

суперпонираности мисли целокупној стварности, те је и његова естетика употпуњена тек као филозофија уметности. Ипак, код Шелинга идеја о првенству филозофије не само да не контрадикира њоме откривеном смислу уметности, већ оне и постоје искључиво као узајамност која једина остварује идеал човечности. Шелинговска унапред најављена амбиција да се открије тоталитет у стварном је сагласју са спроведеним поступком откривања тог тоталитета, услед чега овај једино и може да се искаже као тачка сједињења чулне и метафизичке стварности. Шелингово одређење мисли, које се поступно самопотврђује, код Хегела се претвара у предодређеност због тога што његов апсолутни дух не произлази нужно, а поготово не употпуњавајуће – из материје која до њега доводи. Првостепени проблем надређености крајњег апсолута његовом развоју претвара се најзад и у другостепени проблем самог апсолутног бића које из перспективе тоталитета треба да подржи и потврди ток духовног развоја.

Проблем самог апсолутног духа кључан је за објашњење хегеловског развода од романтике. Евентуални приговор да Хегел и није дужан да одржава мисаони однос с романтиком пропада зато што баш она живи на труду да се хуманост оствари кроз апсолут, те да се тиме, уједно, и досегне стварни тоталитет чулно-духовне људскости и метафизичке надљудскости. Хегелова филозофија не само да извире из истоветног духовног настојања него и врло дослован и непосредан корен има у романтици и сопствену супстанцу недосмислено развија на том фону. Међутим, насупрот романтично-идеалистичкој мисли која исходи у апсолутној синтези постојања, и то синтези као саморазвоју духа чија људскост додирује метафизику, Хегелов апсолут представља границу у себи самом. Саморазвој хегеловског апсолутног духа врхуни у необичном споју, с чије се једне стране одиста налази апсолутни максимум духовности, а то је чиста и највиша слобода мишљења, а с друге пак стране *појам* као израз таквог максимума.<sup>469</sup> Предмету хегеловског апсолута (трансрационалној слободи) не одговара форма (рационални појам), и управо из таквог јазга – између нутрине и облика, односно хтења и остварења – и произлази развод равни које треба да утврде идентитет, то јест у Хегеловом случају синтезу свих људских моћи.

У овом случају, Хегел задржава, па чак – с обзиром на монументалност система какве код претходника уистину нема – и учвршћује срж романтичне

---

<sup>469</sup> Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika*, I, BIGZ, Beograd, 1986, str. 102–106. Провера превода: [http://www.textlog.de/hegel\\_aesthetik.html](http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html)

умности, а то је слобода духа као остварење потпуне људскости, али, супротно романтици, ту срж отуђује од оног израза који сâм собом уједињава све људске моћи. Разлог томе је хегеловска анализа која, доведена до пароксизма, заборавља неопозиву претпоставку апсолута: нераскидивост чланова тотализујуће синтезе. Једноставније речено: разматрање апсолутног духа Хегела одводи ка градацији чији пак вредносни карактер изазива разлагање које отуђује од идеје апсолутности по себи. Феноменологија апсолутног духа исходи у кардиналном раздвајању уметности, религије и филозофије, а с обзиром на шта се, као крајњи ступањ духовног развоја, слобода мисли више не може собом и самом природом сопственог постања показати као идеал свејединства. Како, наиме, крајњи циљ (слобода) не постаје самоизданак тоталитета моћи (чулно-представно-мисаоног израза), онда му се прилепљује инадекватна и појединачна потенција тог тоталитета: филозофски појам. Будући да појам по природи своје логички устројене индуктивности не може да буде еквивалент тотализујућег развоја који до њега као максимума доводи, онда читав хегеловски поредак саморазвоја постаје форма неједнака свом бићу. Правила која сâм Хегел поставља, а која се превасходно тичу аутономне повести духа, у контрадикцији су с Хегеловим раздвајањем три апсолутне равни које и у конкретном повесном смислу постају кроз сједињавање, а јачају и врхуне кроз откривење своје нераскидивости.<sup>470</sup> Уз то, чак и уколико се историјски непримерено раздвајање уважи као методолошка потреба Хегеловог укупног поступка, онда се јавља недаћа везана за природу саме сукцесије три равни, од уметности, преко религије, до филозофије, чија је логичка поставка у елементарној контрадикцији не само с повесном стварношћу (у којој поезија не претходи религији) него и са Хегеловом анализом: такав је, рецимо, случај с најранијим песништвом које, услед разлагања изворног религијско-поетског јединства, остаје редуковани феномен чија се теоцентричност, додуше, увиђа, али се оставља за посебну религијску анализу.

Феноменолошко разлагање унутар система који изискује тоталитет духа коначно исходи у рационализованом редуковању истраживаног хуманог предмета на, за њега предодређену, једну од три потенције апсолутног духа, иако сâм тај предмет тражи спознање о његовој утканости у тоталну форму, какву конкретна

---

<sup>470</sup> Свако опште доказивање те нераскидивости је на овом месту сувишно: довољно је подсетити на било коју митологију или, рецимо, на хришћанство као религијске комплексе који су рођени и развијени у уметничком изразу. Друга, ужа раван доказа тичала би се појединих духовних и поетских појава у историји као што је романтизам, који свој највиши израз заснива на стапању слике, представе и мисли. Последња раван односи се на индивидуалне изразе какав је, примера ради, Новалисов, који се и заокружује као идеалистичко очулотворење религијске представе.

разрада Хегеловог система не препознаје. Како је тотално спознање предмета – а то је Хегелов крајњи циљ – могуће само преко схватања *нераскидивости* његове везе с општом духовношћу, Хегелова експликација која задржава идеју духовног тоталитета, али не и идеју о предмету као управо његовој трајној конкретизацији – указује се на крају као систем сачињен из непрекидне напетости између кардиналног романтичног циља и фундаментално деромантизованог објашњења. Та напетост проблематична је са становишта наше теме, зато што њен предмет – симболика – на јединствен и синтетички начин потврђује малопре набројане три равни доказа о уметности као остварењу целине апсолутне духовности.

### 1. 6. 2. Уметност као чулни израз апсолутног духа

Целином свог бића, унутрашњим јединством форме и чулног садржаја – уметност је израз апсолутног духа. На пољу уметности, дух се остварује кроз своје чулно-изражајно уобличење, а како је на крајњем стадијуму развоја људске самосвести и сама та духовност апсолутна, тако уметност постаје естетизација метафизичке мисаоности. Ова темељна Хегелова поставка у бити је сагласна са раније анализираним схватањима симболике и у потпуности произлази из суштине романтичне мисли о уметности. Под симболичношћу у овом смислу разумевамо комплекс идеја које су најјасније изrekli Гете, Шелинг и Зоглер и које смо већ размотрили, а никако не на Хегелову употребу ове одреднице; она ће бити предмет наше посебне анализе. Хегелову везаност за романтична разумевања симболичке уметности потврђује важна чињеница да је и код Хегела изражавање – самоизражавање, односно да се апсолутни дух искључиво испољава у једној од могућих изражајних форми. Програмску сагласност кардиналних идеја романтичне и Хегелове естетике не ремети Хегелова дефиниција уметности, већ најпре њено контекстуално укључење у поредак који би већ требало да буде *целовито* садржан у самој уметности као изразу апсолутног духа, а онда и аксиологија тог поретка која деградира уметност као апсолутни израз за рачун филозофског појма. Сходно томе, Хегелово виђење непрестано осцилира између схватања уметности као симболичког јединства чулности и духа и редуковања тог јединства на слику као фазу коју у свом развоју апсолутни дух нужно превазилази. Идејне последице су далекосежне: првостепена унутрашња контрадикција између саме идеје апсолута и његовог партикуларног испољења консеквентна је другој унутрашњој контрадикцији –

везаној за само уметничко дело. Ако оно у највишим донетима, и то независно од било чије тврдње, само себе установљава као израз апсолутности, онда сваки херменеутички приступ који би ту апсолутност спознавао семиотички, што значи сегментирано, кроз спољашње вредновање и изван нужног тоталитета хуманих моћи – а Хегел чини управо то – изневерава изнутра засновану и обликовану смисаоност тог уметничког дела.

Семиотички карактер Хегелове анализе умногоме ствара простор за двадесетовековне семиотичке вулгаризације, као и за, с овим повезана, феноменолошка упосебљавања. Сâм Хегел је још далеко од оваквих херменеутичких поједнострањивања, али је такође извесно да ова произлазе из једностраног деконтекстуализовања Хегеловог поступка из целине њему иманентног мисаоног поретка (који, како смо и истакли, већ и сâм редукује целину свог родног – романтичног тла). Наиме, семиотичност Хегеловог естетичког објашњења настаје као нужни и логични херменеутички одговор на раздвајање целине апсолута и његовог израза. Уколико се уметничко дело посматра експресивно, као манифестација крајње духовности – а, чинећи то, Хегел чува саме романтичне темеље, те с обзиром на то и можемо да говоримо о симболичком карактеру његовог схватања уметности – онда се то виђење и може и мора одржавати како кроз поредак те духовности, тако и кроз њену узајамност с конкретном уметничком праксом. Суштински романтично полазиште захтева потврду у самом уметничком делу као искључивом и потпуном самоосведочењу јединства израза и духа. Очулотворење апсолутне духовности остварује се и довршава само као истовременост с обрнутим – процесом одуховљења чулности. Поетизовани свет сâм је апсолутизован утолико што својом спољашњошћу изражава духовност. Исход би, у идеалном случају симболичког употпуњења уметности као чулног израза метафизичке мисли, какво и Хегел својим поставкама најављује, требало да буде заокружен: створени уметнички поредак јесте апсолутан, и то зато што се апсолут с равни апстракције преводи на раван естетске и поетске иманенције, те се самоисказује као потпуна синтеза духа и слике. Апсолут је, другим речима, зајемчен самим уметничким устројством које целином свог склопа потврђује чулно-духовну повезаност као ону синтезу која једина и може да досегне праву тоталност и апсолутност. Међутим, на општој равни анализе Хегел застаје на чулно-духовном односу као вези, а не продире до њихове иманентно засноване синтезе или идентитета као правог родног места апсолутног израза. Хегелово симболичко полазиште претвара се у семиотичку разраду зато што

основно, с краја система подстакнуто виђење уметности као апсолутног израза није праћено нужном потврдом из перспективе самог уметничког бића, већ се ово тумачи као знак усмерен ка идеалу који му је хетерономан.

Семиотичко раздвајање апсолутног духа од његовог израза као симболички створене, исказане, потврђене и превасходно органске синтезе узроковано је тиме што се апсолутни дух по себи код Хегела схвата трансцендентно, те што, сходно томе, и свако његово остварење значи деградацију од идеалног источника. Исход је посматрање уметничког дела као степена приближености самом духу, чиме се превиђа аутономна уметничка вредност као извор духовности. Потом, раздвајање историјски потврђене духовне – уметнички, религијски и филозофски стопљене – тоталности резултира у томе да се конкретна манифестација тоталности посматра сегментирано, као материја усмерена ка апсолуту, но материја чија се унутрашња апсолутна снага не препознаје. Посматрање уметничког дела као самоизражене духовности чије пак апсолутно савршенство стоји изван саме уметности доводи до тога да се естетска конкретност сагледава као комплекс који своју вредност обезбеђује количином упућивања изван себе, а не као поредак који само својом целовитишћу преводи трансценденцију у поетизовану стварност. Како је, при томе, и сама апсолутност раздробљена на три фазе, тако се и сâм духовни домет уметности схвата као знак, наиме као систем који ваља одгонетати, и то најпре утолико што исходиште и није у њему самом, а онда и зато што је, услед разлагања апсолутне духовности, и сâм кључ постао нејасан. Наше становиште биће додатно доказано кроз анализу симболичке форме и симбола самог, али је пре тога нужно да изнова, овог пута с обзиром на само питање уметности као симболичке у романтичном смислу, размотримо и до сада испитивано Хегелово схватање уметности уопште.

Хегел истиче уметност као апсолутну област духа и, сходно томе, њен предмет као саму истину.<sup>471</sup> Уједно је и истина недвосмислено изједначена с богом,<sup>472</sup> што значи да уметност своју апсолутност не црпе из било какве духовности него управо из највишег: из бесконачности као свог садржаја. С обзиром на чулну форму изражавања, такав садржај даје се као непосредан,<sup>473</sup> дакле као јединство опште мисли и посебне појавности, а оно се у крајњој инстанци исказује као сама

---

<sup>471</sup> Ibid., str. 102.

<sup>472</sup> Ibid., str. 102–106.

<sup>473</sup> Ibid., str. 103.

лепота.<sup>474</sup> Међутим, већ у истом поглављу, „Положају уметности према религији и филозофији“, овакви искази, који заснивају апсолутну уметничку вредност као самостално естетско откривање истине – сударају се с онима супротстављеним оваквим поставкама. Хегел реafirмише симболичку смисаоност уметности, и то тако што експлицитно њену највишу духовност проналази у њеном бићу као обожењу индивидуалне појавности путем њене лепоте, само како би ту смисаоност потом разорио прелазећи с логике њеног унутрашњег устројства на њој спољашњу градацију апсолутног духа. Посматрајући уметност као самодовољни поредак, Хегел њен израз изједначава с врхунцем хуманости и на тај начин целину уметничког бића проглашава источником истине: целина је изражајна и односи се на идентитет појавног и духовног, који се испољава као лепота истине. Сагледавајући је, с друге стране, као фазу самоостварења апсолутног духа по себи, Хегел нужно поништава претходно потврђени апсолутни смисао уметничког остварења апсолутног идентитета. Тако Хегелова мисао логично завршава у забораву естетског исходишта као апсолутног: подређено законима класификације, оно је сада сужено на сегмент. Разлика између естетичког и идејног гледишта односи се на то што први случај афирмише испуњење апсолутног духа у уметности као хуманој моћи која лепотом изражава истину, а други случај читаво ово стапање види као развојни сегмент чији је евентуални врхунац вануметнички.

Инсистирамо на томе да свеодређујући хегеловски концепт развоја апсолутног духа не само да не подржава идеју апсолутности него и да у бити завршава у класификаторском рационализовању, које је га даље води логичком уситњавању. Постављање уметности на раван апсолутне духовности у темељној је контрадикцији с низом исказа из истог поглавља: „Уметност има још у самој себи извесну границу и зато прелази у више форме свести“; „Ми више не сматрамо уметност за највишу форму у којој истина прибавља себи егзистенцију“; „Мисао се већ врло рано окренула против уметности као форме која божанско представља на чулан начин“; „доба у којем уметност указује на нешто изван себе“; „после уметности [...] у духу постоји потреба да се задовољи само у својој властитој унутрашњости као правој форми за сазнање истине“.<sup>475</sup>

Кључни узрок проблема налази се у томе што се успоставља хијерархија између три могућа испољења апсолутног духа, те што се, тек услед тога, идеал

---

<sup>474</sup> Ibid.

<sup>475</sup> Сви наводи: *ibid.*, str. 104.

њихове синтезе удаљава од самих манифестација. Уколико се, наиме, и прихвати теза о три вида апсолутног духа, из ње уопште не произлази нужност њихових узајамних неједнакости: могуће би било да свако од три испољења одиста и јесте, да потврђује и да остварује апсолутни дух. Тиме би се у идеалном смислу очувао идентитет између самог апсолутног духа и његовог испољења, те тако и уметност као симболичка вредност која изражава саму истину. Уместо тога, Хегел иде корак даље, преобликујући у аксиолошки поредак историјски иначе нетачни и усиљени след апсолутних форми духа који је сâм исконструисао. Идеја о ходу форми апсолутног духа спорна је по себи како зато што такав след постаје синонимом напретка, тако и због недовољно убедљиве тезе о појмовном мишљењу као крајњој синтези уметничке објективности и религијске субјективности. Међутим, спорније од овога јесте то што се, и изнутра проблематичан, овакав вредносни след врло јасно супротставља самом полазишту: уколико је уметност одиста начин самодосезања истине, како је онда уопште могуће накнадно ту истину умањивати, а на њено место постављати тобоже „истинитији“ циљ до којег уметност не досеже? Пукотина хегелијанске мисли јесте у томе што се испрва признати естетски изрази апсолутног духа касније деонтологизују идејом о вреднијој апсолутизацији. Романтично афирмативна мисао о уметности као непосредној апсолутизацији разара се како с обзиром на раздељивање апсолутног духа, тако и с обзиром на потоње хијерархизовање тих сегмената. Најзад, обе операције разраде уништавају романтично полазиште, зато што тврде да апсолут није једнак себи, утолико што није свака његова форма подједнако савршена, те зато што се за аксиолошки врхунац проглашава појам, који пак, због своје рационалне уоквирености, нужно мора бити ужи од апсолута као сведочанства целине хуманих моћи.

У истом поглављу, које је егземпларно за Хегелов мисаони поступак, налазе се и коначни и експлицирани узроци и разлози Хегеловог усмрћивања романтике, од које је иначе пошао. Образлажући жеђ духа за формом свести која је виша и ближа истини од оне установљене уметничком непосредношћу, Хегел тврди и следеће:

Међутим, религија се доста често служи уметношћу да би религијску истину приближила осећању, или да би је за фантазију представила у слици, и у том случају уметност свакако стоји у служби једне области живота која се од ње разликује. Па ипак, онде где уметност постоји у своме највишем савршенству, ту она садржи управо у својој сликовитости један начин излагања који највише одговара садржини истине и који је по својој природи најсуштинскији.<sup>476</sup>

---

<sup>476</sup> Ibid., str. 103.



Посреди је неколико алогичности. Најпре статус истине: она код Хегела свакако нема дословни и материјални смисао, већ се, како је и речено, односи на конкретизацију апсолутне духовности; истина је потврда духовног саморазвоја који је коначно досегнуо апсолутну раван. Таква истина и по природи ствари, али и по логици самог Хегеловог система, нужно одговара тоталитету стварности, јер изражава принцип целине постојања. Независно од тога како се манифестује, она једноставно не може бити виша и нижа и не може се квалитативно разликовати у самој себи и свом бићу, будући да управо тим бићем она и продире у метафизички, вечни квалитет света и историје. Истина може постојати само као изражавање таквог, апсолутног принципа света. Потом, истинито и тотализујуће испољење духа мора бити једнако својој самодовољности као целини формираног и заокруженог смисла. Сходно томе, потреба духа за другачијом формом истине могућа је само уколико властита форма уопште и није истинита, већ је само партикуларна.

Конкретно, уметничка истина је чулношћу усмерена ка божанском. Као таква, она је свакако симболичка, те не може жудети за религијском или појмовном формом управо зато што сама захвата људску тоталност какву досеже и потврђује и било која друга конкретизација апсолутног духа. По себи сасвим прихватљиво, Хегелово разликовање израза и форми истине уништава саму идеју истине оног момента када се та разлика претвори у раздвајање песничких, религијских и апстрактних мисаоних опсега, што доводи до тога да конкретна манифестација апсолутног духа остане у анализи лишена свог универзално-хуманог завичаја, те да се претвори у хибрид истргнут од своје хумане целине, чија тотализујућа истиносност више уопште није видљива. Одустајање од разумевања уметности као највишег хуманог идеала узроковано је узајамним отуђивањем елемената апсолутног јединства, те постављањем редукованих форми истине у напоредне односе. Деградација универзалне хуманости која осваја истину као апсолут на сегмент или фазу њеног властитог развоја – оставља уметнички феномен као семиотичку загонетку. Ако и сâм Хегел – то је последња реченица навода – истиче то да савршена уметност захвата саму суштину, чиме заправо признаје истину као апсолутну сједињеност људских стваралачких моћи, онда је с тим у крајњем нескладу како сама идеја напретка већ употпуњеног духа, тако и напредак као дезинтеграција досегнуте потпуности. Раздвајање људских моћи које своју апсолутност увек досежу кроз јединство – доводи до херменеутике рационалитета која заборавља властита полазишта, те која пуноћу створеног смисла отуђује од

његовог израза, замењујући га смислом који уопште не припада самом уметничком делу, већ који произлази из стега самог аналитичког разума. Тиме се романтични пробој ка целини стваралачке људскости изнова враћа у границе разума, који своју немоћ проглашава за владајуће начело духа, те који из перспективе своје заблуде задржава костур духовне целовитости, али не и смисаоност рођену у њој самој. Празнина настала рушењем апсолутног идентитета стваралачких моћи попуњава се разумском снагом, која, додуше, региструје опсег разбијеног извора, али га сама више не може обухватити стога што је од њега ужа. Таквој ситуацији одговара процес одвајања духовног израза од полазног, естетски досегнутог апсолута, потом појмовна једностраност накнадног знаковног успостављања веза између разведеног идентитета мисли и израза, као и десупстанцијализација кардиналних појетичких, у романтици посебно наглашених ставова. Укупни Хегелов мисаони ход иде од тоталне хуманости ка појмовном рационалиту као сегменту универзалне хуманости и тоталне умности.

Будући да нам циљ није детаљно разматрање сваког дела Хегелове естетичке мисли, усредредићемо се на оне поетичке идеје које најефектније могу да осликају укупну Хегелову рационализацију романтике. Такав је случај с фантазијом. Одредивши је најпре као активну стваралачку снагу која прво стапа спољашњу и унутрашњу стварност, а онда и преводи у створену појавност њихово спознато јединство,<sup>477</sup> Хегел фантазију сасвим чврсто усклађује с полазном идејом о уметности као чулној апсолутизацији духа. Људска снага која удружује душевно-духовну целину својих моћи са снагом активног естетског обликовања спољашњег света доследно се објективизује као форма истине. Ипак, као што се форма истине касније сужава својом споља наметнутом „љубављу“ према појму који је тој иманентној истини инадекватан, тако се и фантазија од шлегеловско-шилеровске моћи реализовања идеала умањује до способности рационализовања. Апсолутно полазиште фантазијске моћи као целине људскости која ствара истину претвара се у „рационалност стварнога“, „будну трезвеност разума“<sup>478</sup> и сл. Хегел необавезно комбинује термине „Verstand“ (разум), „Besonnenheit“ (разборитост, свесност), „Vernunft“ (ум), но овде разлог томе није ни Хегелова термилошка неуредност нити хтење да се, и лексички, фантазијска појетичност сведе на разум. Реч је превасходно о усмерености читаве Хегелове мисли на максимум логизма и

---

<sup>477</sup> Ibid., str. 280.

<sup>478</sup> Ibid., str. 280–281.

логичности: ове категорије укључују и разумност и умност, али су принципијелно уже од романтично схваћене фантазије, чија моћ да у слици оствари апсолут не дозвољава да она буде подведена под појмољубље. Фантазија се код Хегела одржава као осећајно-разумско-умна снага која оваплоћује хуману целину, али се зато дезинтегрише као снага која се одлучујуће оцењује са становишта предестинираности у појму, и то зато што се тиме превиђа њена суштина, а то је самом логизму неједнако – стваралаштво.

Као апсолутна активност која одговара суштини људскости, фантазија, односно стваралачка способност – може опстати само као принцип самодовољности и самосталности, којем ниједно друго начело није и не може ни бити надређено. Сваки вид суперпонирања доводи до колизије вредности која потцењује пуноважност полазног и подређеног принципа. Такав је случај и са слободом. Њен средишњи значај за хегелијанско објашњење апсолутног духа већ је истакнут: сâм Хегел је изједначава с надразумском бесконачношћу лепоте.<sup>479</sup>

Док нам се чини сувишним да истакнемо непримереност овакве апотеозе идентитета слободе, лепоте, истине и стваралаштва унутар лутерански „филозофизованог“ система предодређености, неопходно је указати не само на то да се кардинални појмови појединачно устињавају него и да се читав ланац нераскидивог идентитета рашчлањује како би се ускладио с предестинираном путањом мисли. Наиме, уметничко изражавање слободе као потврда хуманог апсолута код Хегела остаје само повесна могућност или чињеница одређене фазе развоја (рецимо, класичног идеала), а не реализација апсолута по себи: било какво опажање уметничког остварења као израженог тоталитета употпуњавајуће је само уколико га прати уважавање и спознање целине његове самодовољности. Хегел врши прву, али не и другу операцију, што значи да губи из вида то да сама суштина оствареног идеала постоји и функционише не као историјско (и превазиђено) право, него искључиво као самоостварена потпуност: њена апсолутност произлази из њеном нутрином израженог захтева да буде схваћена апсолутно.

Хегелово естетски погубно давање највишег права самом духу који се током развоја удаљава од уметничке слике – ступа у сагласје с принципима последње, романтичне фазе уметности, коју овај филозоф дефинише духовном тежњом као последицом недовољности и непотпуности постојећих и остварених естетских моћи.

---

<sup>479</sup> Ibid., str. 112.

Истини за вољу, ни ту Хегел не заступа тезу о неиспуњивој и бескрајној тежњи као плоду идентитета (уместо раздора) између ограничености коначне форме и њоме симболизоване бесконачности, што би значило и да незадовољство духа постоји искључиво естетска чињеница самог уметничког дела. Уместо тога, Хегел тумачи читаву романтику као чисто духовни план којим се коначно превазилази уметничко извориште и којим се најзад и потврђује опште историјско усмерење апсолутног духа ка филозофској мисли. Хегел анализира један, романтични вид уметничко-духовне синтезе, коју, међутим, не схвата синтетички, већ као дело самог духа, иако су он и његова жеђ за апсолутношћу представљени и постоје управо и превасходно естетски. Овако једнострано наглашавање духа на штрб уметности којом је он изражен – за свој узрок има кардинални принцип организације читаве Хегелове естетике: то је однос између форме (израза) и садржине (духа, значења). Како се тек с обзиром на овај однос успоставља тријадна структура историје уметности, разматрање овог проблема изискује прелазак ка другом слоју Хегелове естетичке мисли – оном који објашњава и симболичку форму уметности (овог пута у Хегеловом смислу). При томе, логика како уметничких фаза, тако и веза између форме и смисла у свакој од њих – показује деромантизујућу путању, веома сродну путањама до сада поменутих појмова Хегелове естетике.

### 1. 6. 3. Симболичка форма уметности

Веза, однос, узајамност или, у најпотпунијем случају – јединство духовног садржаја и језичког израза носећи је стуб читаве немачке романтичне духовне историје. Темелј на којем би овај стуб уопште стајао односи се на само уверење у то да је уметност поредак који изразом открива апсолутну духовну истину. Хегелово задржавање овог темелја врло доследно исходи у инсистирању на квалитету поетске целине која би рађала лепу истину. Апсолутна могућност уметничке творевине произлази из њеног унутрашњег устројства као изаткане целине која, као микрокосмос, може изражавати целину космоса. Хегел је, међутим, доследан не само у својој верности већ промишљаним естетичким идејама него и у својим прерадама које постепено напуштају саму срж романтичног темелја, а то је увек идеја нераскидивог идентитета духа и израза. Општи хегелијански развод целине песничке творевине од целине апсолута, те духовно прерастање „некадашњег“ естетског идеала омогућени су разбијањем сведуховног јединства, што потом ступа

у негативно сагласје с разлагањем духа и израза на равни самог уметничког дела. Узроковано општим развојем асполутног духа, духовно надрастање сопственог естетског израза – из чега би се састојала романтика по Хегеловом схватању – само је експлицитна легитимизација дозволе да се посебна уметничка целина посматра као ствар духа који лута за изразом а не – то је кључна тачка Хегелове деромантизације – као њихово јединство. Императив Хегелове мисли је сâм дух као претходница свог потоњег сједињавања с изразом: искључиви Хегелов циљ, а то је тоталитет, не одговара ни фокусу на духу као сегменту тоталитета (на пример уметничког) нити самој идеји духа који се, развијајући се, разводи од досегнутог (поетског) тоталитета жудећи за вишим (појмовним) степеном потпуности. Поређења ради, Хаманово идејно језгро је логос као почело: и као почетак, и као извор, и као стваралачка снага, и као циљ који већ у себи јесте јединство, па према томе и апсолутни тоталитет – духа и израза. Хегелово сужавање језгра само на дух значи то да се свака његова веза с формом и изразом посматра као накнадна, те да ни прави естетски идеал – класична лепота – није и идеална конкретизација хамановског логоса као изворне сродности духа и израза, већ је ствар повезивања њихове првобитне раздвојености.

Ипак, та раздвојеност је код Хегела дискутабилна и везана је за никада до краја измирену дихотомију између естетичких и филозофских критеријума у његовој *Естетици*. Сагледана у иманентности свог развоја, естетска целина је одређена кроз једнакоправност духа и форме као инстанци које се и понаособ развијају тек у усавршавању узајамних веза. Дакле, естетички гледано, уметнички идеал формално-материјалног идентитета остварује се као историјски процес изражајно-духовног сједињавања. Међутим, као и другде, овакво становиште узмиче пред аутономијом самог духа и његовог развоја који, превазилазећи чулну форму, руши апсолутну вредност уметнички већ постигнутог идеала као јединства естетске форме и метафизичке мисли. У контексту самих форми уметности, оваква неусклађеност између првенства духа и првенства саме уметничке творевине – за сложену последицу има то да код Хегела постоје три форме (симболичка, класична и романтична), а два идеала (естетски и духовни). При томе, преидеална – симболичка форма у битноме је и преуметничка, што је већ проблем по себи, посебно кад се у виду има шта све Хегел укључује у симболику, а карактер самих идеала произлази из двострукости хегеловске аксиологије, те је први, класични савршен у естетском смислу, а други, романтични – у смислу укупног духовног домета уметности као

такве. Символика је већ и *a priori* осуђена са становишта формалног и духовног развоја који јој укида право на самобитну пуновредност као барем потенцијално апсолутну. Хегелов мисаони поступак ускраћује право формално-семантичкој вези у симболици да се по себи реализује као целина израза, односно као остварена конкретност потпуног идентитета.

Општи принцип симболичке форме јесте непримереност [Unangemessenheit] садржине и израза.<sup>480</sup> Незграпна огромност идеје, и то као неодређеност и унутрашњи несклад, нужно превазилази властиту форму, тачније нема способност да сасвим сједини своју апстрактност с изразом.<sup>481</sup> Однос између форме и израза овде се показује као судар двеју нужности – форме да нешто означи и значења да себе некако искаже. Но, овај однос не постаје хармонична целина – она се рађа у класичном идеалу – него остаје сродност,<sup>482</sup> што значи: немогућност да се и израз и мисао оваплоте пуноснажно и по себи. Истовремена недораслост и израза и мисли исходи у њиховој узајамној несраслости, а ова се испољава као немоћ и немогућност потпуног прожимања и обухватања. Нити израз успева да до краја освоји мисао, нити је сама мисао кадра да буде целовито изражена. Једна раван проблема проистеклог из оваквог Хегеловог тумачења симболике односи се на узроке који до њега доводе, а друга на питање тачности самог тумачења. Хегелово лутање, захваљујући којем је управо символика најклимавији део његове естетике, испољава се у томе што, како се чини, ни његова мисао о симболици није пронашла себи адекватну форму: другим речима, није најјасније шта се под симболиком уопште подразумева. Магловити критеријуми – због њих је често Хегелово бркање појединачног симбола и симболичке форме – примењују се на различите категорије и величине као једнаке, а крајњи резултат јесте потпуна историјска збрка и мешање како самих уметности, тако и уметности и њених елемената, чији је једини заједнички именоватељ оријент у најопштијем смислу.

Питања су, према томе, чиме је узрокована духовно-изражајна несразмерност у симболичкој уметности и да ли је, кад се имају у виду уметничке конкретизације које Хегел подразумева, она истинито одређење. Најпре, терминолошка потешкоћа долази отуд што Хегел под оним што назива симболиком заправо мисли на алегорију у гетеовском смислу. Таква алегорија у основи је неуметничка, зато што

---

<sup>480</sup> На више места, нпр: I, str. 2, 84, 85, 124.

<sup>481</sup> II, str. 15.

<sup>482</sup> Ibid., str. 24.

није дело органског и динамичког прожимања идеје и израза, већ представља мисао насилно пренету у форму, што за исходиште има како немоћ текста да се заокружи као права поетска целина, тако и барем релативно осамостаљену „трапавост“, односно незграпност и израза и мисли. Будући да посматра обострану непримереност форме и мисли које нису постигле прави идентитет, за Хегела би онда кључни вредносни критеријум требало да буде поетска целина као остварена узајамност ових категорија. Но, говорећи о „правој симболици“, Хегел каже и то да је за лепу уметност „нужно“ да се „значење ослободи *непосредног* чулног облика“,<sup>483</sup> те да до њиховог пунозначног јединства долази тек накнадно и посредно, наиме „као уједињење које је произведено из разлике, те стога није затечено, него је из духа створено“.<sup>484</sup> Ова логика *in concreto* потврђује то да Хегелова мисаона доминанта уопште није естетичке, већ је чисто филозофске провенијенције. Када се са тог становишта уметност посматра као сједињавање форме и духа, онда то није само лаж према самој уметности као пуновредној изражајној манифестацији духа, већ је и нужно да се сâм однос између духа и израза доживи као незграпност. Ова произлази из превиђања уметничког израза као родног места духа, те вредновања изражајне уметничке форме с обзиром на дух који је од ње одрођен.

Друго, и Хегелов естетички идеал – класично јединство – у односу према симболици схваћеној као предуметност<sup>485</sup> деестетизован је из разлога што долази тек као малопре наведени накнадни процес током којег се изворно туђ и далек дух сада постепено хармонизује с формом. То врло јасно значи да Хегел феноменолошки одваја форму од материје, те да његово полазиште уопште и није њихов спој *a priori* као самостални уметнички израз, без чега пак ни уметничку смисаоност – која управо живи у духовном квалитету израза – није могуће ваљано схватити. Одсуство способности или добре воље да се уметничко дело по себи и независно од замишљеног развоја духа доживи и схвати као интендирана целина која баш својом формом изражава све оно што је хтела (уместо да само делимично захвата мисао) исходи у кардинално погрешном тумачењу смисла независно од форме која га једина и производи. Другим речима, сама теза о симболици као несразмерности, за којом следи произвољни и ненужни закључак о несразмерности као немоћи да се изрази апсолут, настаје превасходно због Хегеловог отуђивања

---

<sup>483</sup> Ibid., str. 56.

<sup>484</sup> Ibid., str. 59.

<sup>485</sup> Ibid., str. 24–25.

делова од других делова и од њихове целине, услед чега и није могуће препознати то да евентуални апсолут и долази искључиво кроз смисао који твори целина уметничког устројства делова.

Наиме, Хегелово темељно погрешно разумевање симболичке уметности долази отуд што филозоф разара идентитет између израза и мисли, те уметнички смисао проналази у значењу које наводно није обухваћено изразом. Како је, према тој логици, значење везано за немушност израза, а не за целину њихове везе, онда се и оно схвата редуковано у односу на њему иманентну форму. Тако схваћено значење уопште не може да буде препознато као апсолут зато што није остварен херменеутички предуслов таквог препознавања, а то је уочавање духовног бескраја у коначности форме и израза. Уместо тога, сама коначност доживљена је као немоћ да се бескрај изрази. Одвајање религије од уметности, потом митологије од поезије, те смисла бескраја од коначне форме доводи до тога да се симболика схвати као пука знаковна релација између изворно органски неповезаних и појединачних елемената, који – истргнути из целине симболичког поретка – могу бити сведени на потенцијално било које коначно и ограничено значење. Хегелов нагласак је на успостављању веза, а не на томе да се самом целином уметничког дела већ успостављена веза духа и израза схвати као естетски условљени идентитет који сâм изражава апсолут. Најјаснији доказ за то јесте Хегелово објашњење тзв. свесне симболике, код које се „за садржину не узима више само апсолутно, већ ма које одређено и ограничено значење“,<sup>486</sup> те се „значење узима као главна ствар, а облик као нека проста одећа и спољашња ствар“.<sup>487</sup> Док се то можда може прихватити у вези с басном или описном поезијом, свакако не може у вези с параболом, па ни епиграмом. Посебан проблем, наравно, лежи у питању зашто Хегел уопште духовноисторијски и формално толико различите уметничке појаве ставља у исту категорију свесне симболике: полазиште му није апсолут као изражајно остварење духа, већ знаковна веза која не почива на класичној хармонији.

Антички епиграм остаје несхваћен зато што Хегел заборавља естетску важност ритуалног, епитафног порекла елегијског дистиха, односно израза: обесмрћење човека. Већ и пре него што изнесе конкретни садржај, епиграм успоставља тако рећи сâм апсолутни идеал, а то је бескрајна, метафизичка смисаодавност управо саме форме. То што заборавља целовитост везе између стиха

---

<sup>486</sup> Ibid., str. 86.

<sup>487</sup> Ibid., str. 87.



и смисла – Хегела логично наводи на то да форму сагледа као пуку конвенцију, а садржину као духовно ограничену произвољност која не произлази органски из квалитета саме форме. А до тога долази отуд што Хегел напушта духовно свејединство израза, инсистирајући, између осталог, на томе да „религијску страну препустимо историји митологије“.<sup>488</sup> Хегел обрће пут који доводи до апсолута, те свејединство тражи у појединачности као редукованом феномену, уместо као сведочанству тог свејединства, што се конкретизује уситњавањем естетских веза, те неразумевањем пунозначности у њима. Због тога се на више места смисаодавни сегменти симболичке уметности – називају украсима.<sup>489</sup>

Најрадикалнији пример неуспеха у покушају да се обухвати потпуна вредност симболике јесте парабола, коју Хегел тумачи као спољашњи, а по себи и изнутра немотивисани спој слике и поуке. Рецимо: „парабола о сејачу јесте једна прича за себе, безначајна по својој садржини, а важна само по упоређењу са учењем о небескоме царству“.<sup>490</sup> Како ћемо о специфичности саме параболе говорити касније поводом појма „Gleichnis“, на овом месту указујемо на то да Хегел не може да спозна апсолутни квалитет песничке уметности утолико што не уважава да се овај искључиво рађа у поетској слици као изразу бескраја. Трагање за смислом независно од израза који се, при томе, обезвређује и одстрањује, иде, додуше, у прилог редуковању апсолута на чисти дух изван израза, али стоји у супротности са самом тежњом да се уметнички израз уопште уланча у апсолутну духовност. Хегел врло јасно трага за апсолутом у партикуларним духовно-изражајним везама, а не у целини уметничког остварења које једино осветљава пуноћу тих веза као идентитет. Наиме, свако снижавање идентитета на семиотичко повезивање нужно исходи у томе да се „горња“, духовна страна знака не препозна као иманентна творевина самог уметничког процеса и израза.

#### 1. 6. 4. Симбол

Последњи, из претходних поступака доследно проистекли ступањ Хегеловог упосебљавања инстанци код којих се иначе тражи остварење апсолута – јесте мешање симбола и симболичке форме уметности, те – отуд и поменута погрешна тумачења – потурање симбола као саме форме, односно принципа. Естетска целина

---

<sup>488</sup> Ibid., str. 25.

<sup>489</sup> Ibid., str. 86, 108.

<sup>490</sup> Ibid., str. 97.

се превиђа зато што се на место њеног смисаоног устројства поставља њен сегмент. Само устројство, а тиме и унутрашње јединство између целине и њеног елемента – једноставно се заобилазе, па се најзад и смисаоност читаве форме изводи из елемента ткања, а не из ткања самог. При томе, као што се испитивање естетске целине као идентитета израза и мисли замењује посматрањем њихових самосталности, а тумачењем њихових евентуалних веза, тако се и сâм симбол, уместо као микрокосмос естетски оствареног идентитета форме и духа, разматра као пуки знак – као категорија која материјом по себи „није“ носилац апсолутног смисла, већ која само упућује „ка“ смислу, који је изван ње. Оваква ситуација није у супротности с чињеницом да Хегел истиче то да знак и симбол нису исто, јер чисто произвољна веза између израза и смисла у знаку – постаје мотивисана у уметничком симболу.<sup>491</sup> Супротности нема јер се проблем налази у самом полазишту, из којег се потом изводи разлика, а оно се односи управо на одгонетање изражајне таме уместо на уочавање јасноће смисла у самом изразу, као и зато што призната мотивисаност, видели смо на примеру епиграма и параболе, не продире до стварне прожетости израза и значења. Хегел уочава само квантитативну разлику: симбол је изнутра сврховитији од пуке конвенционалности знака, што представља само разраду насталу на погрешном темељу који превиђа њихову суштинску разлику. Тумачећи симбол и даље као форму знака, дакле као форму која повезује загонетну материју с њеном духовном одгонетком, Хегел уопште не признаје биће симбола као нераскидиво јединство. Пуноћа естетске смисаоности живи искључиво у том јединству: параболничка слика не значи својом једноставношћу нешто друго од себе, већ собом изражава највиши, апсолутни степен јединства са смислом – и једино се из њега може и разумети. Како Хегел превиђа прави и потпуни домет симбола, онда је и логично да, постављањем две повезиве инстанце на место јединства, симболичка слика одиста буде редукована на знак, а симболичко значење на необликовану и нејасно изражену апстракцију. Неуважавање начина на који се целина творевине сама нуди и начина на који тражи да буде схваћена исходи, такође, и у томе да се и сâм симбол схвата као конвенција,<sup>492</sup> дакле као феномен који се не дâ разумети сâм од себе, већ је за то потребан продор спољашњег спознања. Оно је, с друге стране, Хегелу нужно управо зато што постојећу пуноћу значења у самом симболу није схватио као изворну стопљеност израза и смисла.

---

<sup>491</sup> Ibid., str. 17.

<sup>492</sup> Ibid., str. 18–19.

Упечатљив пример би могао да буде број.<sup>493</sup> Првостепени проблем Хегеловог мисаоног поступка је подвођење симбола под симболички принцип, што Хегел чини баш поводом броја настојећи да њиме као појединачношћу одреди естетска начела симболичке форме. Тиме Хегел уједно редукује и саму појединачност на знак, а знак на апстрактност. Дабоме да број по себи јесте конвенција која сама тешко да може да подржи, а поготово да генерише праву поетску целину. Међутим, чест је случај, а то Хегел поново превиђа, да се и смисаоност броја као знака твори изнутра, кроз експлицитно његово стапање са симболичком и, у највишим думетима, хијератском целином уметничког дела. Независно од тога што је значење броја одређено „пре“ текста, оно је поетски потврђено уколико је мотивисано изнутра кроз процес симболичког ткања метафизичког значења. То што број седам „иначе“ значи свету недељу уметнички је ирелевантно у библијском тексту, утолико што таква – сакрална смисаоност потиче од иманентног поетског обистињења броја као крајњег божанског стваралачког заокружења, од непрекидне текстуалне фигурисаности вечности у посебности, те од параболничког обликовања које Хегел ионако семиотички редукује, а које симболику заснива као уметност апсолута.

Самозасновано текстуално јединство израза и значења историјски је потврђено самом природом симболичког дела и не тиче се нашег суда као оног који се супротставља Хегеловом схватању симболике. Раздвајање тог јединства прелива се и на објашњење појединачних фигура попут метафоре. Тачка сустицања код Хегела обрађених симболичких појединачности јесте њихова унутрашња поредбеност као склоп двеју неједнаких инстанци које се онда овако или онако доводе у везу, а коју сâм тумач ваља да одгонетне. Симболички идентитет израза и духа – то је литерарноисторијски проверљиво – произлази из његове сакралности, хијератичности, ритуалне заснованости или метафизичког опсега. Овај не представља чињеницу за Хегела зато што он религијско-митолошку духовност одваја од песничке, услед чега му се њихова управо у песништву потврђена свеповезаност указује само као веза чији се други – метафизички – крај не препознаје као врхунац изражајног полазишта.

Одсуство намере да се идентитет спозна као самостворена суштина текста можда је и најјасније у противпримеру: у објашњењу симболичке фигуре која заиста и јесте мањкава и делимична стога што није до краја поетски одуховљена. Такав је

---

<sup>493</sup> Ibid., str. 60–61.

случај с алегоријом: њу Хегел објашњава негативно, остајући по том питању у сагласју с главнином романтичних поетика. И за њега је, према томе, алегорија неуметничка појава, јер је не рађа фантазија, већ разум.<sup>494</sup> Њена природа је неуметничка зато што се испуњава у циљу, који је изван лепоте, редукован на „спољашњу ствар“ „провиднију за значење“.<sup>495</sup> Типична класицистичка фигура, алегорија ствара неживу и апстрактну поезију каква је Вергилијева.<sup>496</sup> Јасно одредивши шта алегорија јесте, те, сходно томе, и шта уметност није, Хегел не чини и следећи нужни корак, а то је одређење праве уметности кроз супротност према алегорији. У ствари, Хегел је недоследан, јер најпре апострофира Винкелмана и Ф. Шлегела као оне који бркају симбол и алегорију,<sup>497</sup> а потом истиче и Хомера као идеалну супротност Вергилију.<sup>498</sup> Дакле, с једне стране предмет критике је терминолошка неуредност, иако и сâм Хегел говори о алегорији као фигури која припада симболичком систему, који пак дефинише другачије у односу на традицију коју критикује, а с друге стране се као супротност алегорији износи винкелмановски идеал „индивидуалних богова“,<sup>499</sup> односно идеал који преромантична и романтична мисао препознаје као симболички.

Права супротност алегорији била би уједно и, гетеовски речено, права природа поезије – уметност која фантазијски, највишом људскошћу изражава конкретност сопственог идеала. Управо: уметност која самим својим чулно-духовним идентитетом осведочава апсолутност као врхунац хуманости. Класични идеал је за Хегела досегнутост таквог осведочења, што је проблематично као закључак који је изведен редуковањем формално-садржинских веза на античку хармонију, а не полазним посматрањем сваког *фантазијског* израза као апсолута по себи.

Сводећи апсолутну поезију на само један одређени тип идеала као изражајно-духовног поклапања, а потом и читав тај идеал на ступањ у развоју општег духа чији крајњи апсолут није једнак и апсолутном изразу, Хегел ставља тачку на романтични идеализам уметности. Права природа поезије, до сада најчешће називана симболичком, код Хегела се само делимично остварује у класици: делимичност

---

<sup>494</sup> Ibid., str. 104.

<sup>495</sup> Ibid., str. 104.

<sup>496</sup> Ibid.

<sup>497</sup> Ibid., str. 105.

<sup>498</sup> Ibid., str. 104.

<sup>499</sup> Ibid.

произлази отуд што се поезији не признаје тотализујућа моћ израза *a priori*, већ се њено посебно испољење „чека“ у једном духовноисторијском комплексу. Из истих разлога, Хегелова симболика не разликује се од романтичне само по томе што прва под њом на памети има превасходно прекласични оријент, а друга универзалност уметничких остварења која потврђују саму хуманост, него најпре по томе што Хегел рачуна с позиције повесног класификовања одређеног фазним трансцендирањем чулно изражене духовности, а романтичари с позиције која уметност по себи препознаје као самопотврду апсолутних идеала, били они оријентални, класични или хришћанско-романтични.

## 1. 8. GLEICHNIS

### 1. 8. 1. Принцип параболичке фигурације

Најшире узев, реч „Gleichnis“ могуће би било превести као: „парабола“, „поређење“, „фигура“, „знак“, „знамење“, „метафора“, „слика“, „симбол“. У духовноисторијском смислу, под овим термином се најпре мислило на библијске, поготово на Христове параболе, те и сва друга значења произлазе из овог, на њега се ослањају или га подразумевају, па се и евентуалне накнадне модификације врше преваходно у односу према овом темељу. Све предложене могућности саображене су параболичком значењу, што у најелементарнијем виду подразумева чулно и језички посредован израз духовног. Ову хегеловску синтагму ипак дистанцирамо од хегеловског смисла, који под чулним изразом духовног мисли на једну од три могућности апсолутног духа, чији врхунац је појам као апсолутно одредљив и разумски схватљив феномен, што је максимално супротно и симболичкој и параболичкој духовности, које, премда такође изражене чулно, уопште не могу да се сасвим сведу под појмовне категорије. Семантичка ситуација је кудикамо сложенија, те ћемо је подробно и размотрити, а ова привремена симплификација нам је нужна како бисмо потврдили да и алтернативе као што су „слика“ или „знак“ овде не функционишу независно од најопштије схваћеног чулно-натчулног модуса. „Gleichnis“ нипошто не може да се односи, рецимо, на упосебљени знак, што значи да не припада свакодневном дискурсу и да се не уланчава у опште комуникацијске и семиотичке моделе, који сваки знаковни феномен подводе под заједничку схему означитеља и означеног. Лингвистичко-семиотичка анализа овог појма не само да није довољна него би и одвела на странпутицу због тога што нагласак није на односу знакова, већ је на онтологији специфичног односа између специфичног израза и његове специфичне натчулне суштине, за шта је, међутим, потребно филолошко и духовноисторијско разматрање.

Све поменуте алтернативе уједињава особина да се смисао постигне на основу паралелизма, односно у најширем смислу схваћене узајамности у односу. У основи, овај термин означава завршен процес, стање изједначености, сравњености или сличности, дакле неког вида стопљености, сродности или чак једноврсности две равни. То пак не значи пасивни смисао или пасивност као садржајни став овог термина. Под довршеним процесом разумевамо већ постигнуту или, штавише, *a*

*priori* постојећу сродност равни као темељни фон на ком се онда конкретизује начин те сродности, а она по себи јесте, како ћемо и показати, динамичка, дијалектичка. Оваква ситуација по смислу вишеструко одговара Гетеовом схватању симбола, које на првом месту подразумева јединство између две категорије, а на другом одређује однос између тих категорија као однос између чулно и језички представљивог, сликовног, конкретног, и – оног по себи надјезичког, надискуственог, метафизичког. Насупрот гетеовској алегорији која накнадно и вештачки приказује већ готов процес мисли која је конвенционално подвела две равни под некакав заједнички именоватељ, али их тиме није и ујединила, симбол показује баш органску сједињеност. Разуме се да онда не може да се ради о истим категоријама које ове две фигуре доводе у везу: алегорија произвољно и немотивисано своди на појам спој било којих двеју категорија, од којих је једна конкретна, а друга општа, док симбол по природи ствари и нужно сједињава управо чулно искуство и метафизичку натчулност. Како је, наиме, задатак симбола да укаже на органско јединство и ступњевиту повезаност равни, онда виша, метафизичка раван јесте преширока за потпуно обухватање, али се, додуше, непотпуно, но ипак наговештава у чулној равни, која је људском спознању својствена, уз помоћ које човек и посредује своје унутрашње моћи и која је сама – будући органски, дакле по природи бића, сродна метафизичкој, човеку до краја недосежној равни – једини могући пут да се непредстављиво прикаже на представљив а тиме, парадоксално, и на обухватљив начин. Прва раван се тиче божански чисте духовности, друга језичког, чулног и, укупно узев, уметничког исказивања те духовне стварности, а естетски и смисаони принцип и процес њиховог сједињавања јесте симболизација.

С обзиром на изречено, српске варијанте овог немачког термина не можемо да схватимо у општим и од контекста његовог настанка независним видовима. Основна и кључна разлика коју успостављамо јесте између свих поменутих фигура у ужем и ширем виду. Свака поменута фигура (поређење, метафора, парабола...) може да функционише као појединачна појава унутар текста чија пак естетска целина не мора да буде с овим појединачностима строго повезана. Ми разматрамо начин на који је смисаона целина естетски обликована, те имамо у виду фигуре као начела организације читавог текста. Вулгарно схватање фигуре застаје на њеној целини која, међутим, упосебљена и истргнута из контекста читавог дела, постаје фрагментарна и недовољна; разуме се да је за естетски усмерену анализу тумачење фигуре по себи неопходно, а такође је јасно да не захтевају све фигуре испитивање

целине текста, већ одиста и функционишу као самодовољне формације, но оне фигуре чији је смисао стопљен – а под тим не мислимо на каузалност, него на двосмерна и истовремена дејства – са читавом семантичком конструкцијом целине неизоставно захтевају разматрање свог односа према тој целини. Унутар посебно фигурисаног текста свака појединачна фигура ступа с фигуративном целином у однос који се онда испоставља (уз изузетке и уколико не дође до нехотичног нарушавања естетске доследности) као органска повезаност, динамичка игра између делова и целине, који се, будући преплетени, непрестано узајамно допуњавају, реинтерпретирају и семантички обогаћују. „*Gleichnis*“ као принцип, према томе, схватамо најпре у параболичком и симболичком смислу. Све остале варијанте, на пример поређење, важе само као могућности да се равн појединачности естетски усклади с целином огранизованом по параболичком или симболичком модусу.

Парабола призива и, штавише, захтева библијски контекст. Своју опсежну студију *Христови говори у параболама*, посвећену тумачењу појма „*Gleichnis*“, и то у синоптичким јеванђељима, као и историјату схватања јеванђеоских парабола, А. Јилихер отвара следећим коментаром: „Ко пише расправу о Гетеовим параболама свакако да не мора много да говори о изворима из којих ће црпсти“.<sup>500</sup> Премда њему Гете уопште није тема, Јилихер лаконским исказом оправдава нашу потребу да размотримо везу између библијске параболичности и смисла речи „*Gleichnis*“ у Гетеовој општој употреби и унутар његовог уметничког текста. У јасном духу немачке херменеутике од Хердера, преко Шлајермахера и А. Бека до Дилтаја, Јилихер инсистира на целовитом и свеобухватном тумачењу, а то значи на повесном и истраживању традиције,<sup>501</sup> што је последица аналитичког уверења да тумач треба да схвати ауторов извор боље од њега самог.<sup>502</sup> То даље подразумева да тумач настоји да продре – до тоталитета изворног ауторског духа, који на основу књижевног предања користи постојеће форме у властите изражајне сврхе. Јилихер схвата параболу као посебан вид говора који, премда поетизован,<sup>503</sup> нема уметнички

---

<sup>500</sup> Adolf Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu*, „Erster Teil – Die Gleichnisreden Jesu im Allgemeinen“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1976, S. 1.

<sup>501</sup> Ibid., S. 10.

<sup>502</sup> Ibid., S. 11.

<sup>503</sup> Јилихер ту, како нам се чини, није до краја једносмислен, те најпре тврди да је парабола реторска, а не поетска фигура (S. 117), да би потом читаво поглавље „Вредност Христових говора у параболама“ посветио томе да докаже како је њу Христ довео до савршенства у педагошком, а несвесно и у уметничком смислу (S. 182). Решење би могло да се односи на крајњу интенцију параболе, која је превасходно религијске природе, иако се ова остварује естетски.



циљ по себи, већ искључиво продор до истине,<sup>504</sup> а она је – независно од тога да ли је Христова публика разуме или не – нескривена, јасна<sup>505</sup> и тиче се небеског царства.<sup>506</sup> Садржај и смисао параболе јесу мистеријски, али је њена сврха да мистерију открије и учини видљивом, те стога у њеној основи стоји поређење, срањивање прозирне, чулно конкретне и лако схватљиве равни са оном чисто духовном. Рајска идеја је, при томе, и сама удословљена већ кроз Христово присуство (чији смисао, међутим, слушаоци не увиђају), а такође је и експлицирана кроз његов говор у том смислу што се, премда у основи мистичан и натчулан, овај односи на „утврдљиву“ и пророчким предањем фиксирану представу. Из овакве извесности, насупрот произвољности или субјективним дорадама, произлази сакрално исходиште параболе, које ће Гете управо индивидуалном модификацијом преобразити у симбол.

Параболички говор Јилихер схвата као целину по себи,<sup>507</sup> чији је темељ и кључ поређење и наликовање (што важи и за параболу сродне појаве попут машала), насупрот чему стоји метафора, као само део, а не читав исказ. Већи део поглавља „Суштина Христових говора у параболама“ тиче се разлике између поређења и параболе као проширеног облика поређења, с једне, и метафоре и алегорије као проширеног облика метафоре, с друге стране. Поређење је дословни, а метафора пренесени говор,<sup>508</sup> што значи да метафора, па онда и алегорија, захтевају објашњење, непрозирне су јер њихови делови нису дословни, док у поређењу и параболу јесу. У параболу чланови, наиме, значе себе, остају то што јесу,<sup>509</sup> а циљ је да се установи сличност не између појединачних појмова него у њиховом односу.<sup>510</sup> Парабола се, дакле, открива сама из себе, за разлику од метафоре и алегорије, које упућују изван себе, те њихов смисао, будући пренесен, нема унутрашњу нужност и природност.<sup>511</sup> Алегорија скрива, затвара и дели – њој циљ није садржај него сама смисаона запетљаност, а парабола повезује, објављује и открива – вечност.<sup>512</sup> Премда је не обезвређује попут Гетеа, Јилихер алегорију схвата по смислу слично њему, као разумску конструкцију који се не рађа органски из себе, већ формира

---

<sup>504</sup> Ibid., S. 4.

<sup>505</sup> Ibid., S. 146.

<sup>506</sup> Ibid., S. 105–112, 122.

<sup>507</sup> Ibid., S. 42–43.

<sup>508</sup> Ibid., S. 54–5.

<sup>509</sup> Ibid., S. 55.

<sup>510</sup> Ibid., S. 70.

<sup>511</sup> Ibid., S. 65.

<sup>512</sup> Ibid., S. 118.

властиту смисаоност на основу спољашње арбитрарности, а не унутрашње нужности и мотивисаности.

Јилихер се изјаснио и о односу између параболе и симбола [Sinnbild], додуше веома узгредно, те је симбол одредио унутар фусноте. Симбол је схваћен као александријски феномен: као превођење на језик образованих текста чији се језик разуме као дечји. Такав однос је александријска херменеутика заузимала према *Старом завету* као тексту иза чије се наводне дечје „наивности“ крије систем знакова. „За симбол је“, вели Јилихер, „суштинска константност, попут Атене, која је увек спозната кроз свој симбол – сову, што бранитељи симболизованог елемента у Исусовим говорима превиђају“.<sup>513</sup> Колико је, међутим, исправан приговор о александријском „домишљајућем“ тумачењу као неодговарајућем природи самог библијског текста, толико је, како нам изгледа, погрешно само Јилихерово схватање симбола. Он га своди на пуки знак чија суштина, додуше, јесте изражена – да дословно преведемо немачки превод грчке речи „симбол“ – чулном сликом<sup>514</sup>, али је сâм заснован на конвенцији и подразумеваном знању (Атенина божанственост, у том смислу, јесте садржана у њеном земаљском обличју, на чему управо немачки идеалисти на челу са Шелингом инсистирају, мада је код Јилихера то само имплицирано). Ауторова искључивост, која симбол заправо изједначава с амблемом, дакле с било каквим знаком, огледа се у наредном примеру – бика као „симбола“ снаге. Овакво схватање произлази из чињенице да Јилихер не посматра симбол као начело организације конкретног текста него као упосебљен феномен, и то више као универзално-културни него као песнички феномен. Ипак, читав ауторов говор о симболу доиста је успутан и не представља значајан сегмент самог тока студије. Но, и сама студија, па онда и делови посвећени конкретним фигурама спроводе логику примењену на симбол, која подразумева посматрање фигуре као појединачности, а не као аутономног дела целине текста. Тек, наиме, унутар параболничког система значења обликује се и конкретна параболола, која изван њега не би имала „рајски“ или чак било какав смисао. Само уколико је текст естетизован и смисаоно сачињен параболнички или симболнички – а то значи перманентну стопљеност чулног и не било каквог, на пример биволски снажног, већ само оног највишег, космички духовног регистра, те њихову, према томе, дијалогичност и

---

<sup>513</sup> Ibid., S. 56.

<sup>514</sup> Потешкоћа која пак у целости одговара самом смислу симбола јесте та да „Sinn“ значи и чулност и умност, те да стапа у себи духовну и сензитивну раван, што се онда преноси и на читаву сложеницу „Sinnbild“.

дијалектички однос – може се расправљати о конкретним фигуралним манифестацијима, мада и тада заправо о њиховом односу с начелом целине, на чему ћемо и застати.

Овакво решење експлицира М. Лома, који управо на идеји параболичке целине *Библије* заснива своје тумачење конкретног проблема времена.<sup>515</sup> По његовом суду парабола је свеобједињавајући принцип, што значи да се у параболички систем целине укључују посебна средства, а међу њима и симбол, који је одређен као „трајна емотивна фиксација тог вишег или божанског смисла за неку конкретну језичку представу“.<sup>516</sup> Као дело које тематизује однос између Бога и човека, *Библија* подразумева приказ непрекидне и нераскидиве узајамности између оностраности и оностраности, њихове органске повезаности манифестоване кроз сталност божанског присуства у људском свету, али и оностраност као једини регистар кроз који се Бог уопште може објавити и посредно навестити властиту необухватљивост. Суштинска тежња овог текста јесте да осведочи јединство две равни, прожетост људског света божанским, као и садржаност божанског у људском свету. Правилније би, стога, било рећи да се и не ради о две области него о јединственом поретку чији је људски свет саставни део, а чија се целина открива баш у оностраности. Парабола је принцип естетске организације овакве смисаоне целине, који усаглашава укупност са свим њеним појединостима, истовремено и њих саме одређујући као параболичке. Естетски принцип библијског и сваког другог текста подразумева фундаментално јединство између форме и садржаја, што значи сагласност између начина на који је свет (у библијском случају, космос) осликан и унутрашњег смисла самог тог света. Параболички садржај, а то је божанственост људског света, одговара параболичкој форми – људском уобличењу и језичком посредовању саме Божје речи. У оба случаја посреди је највиша људска потреба да се изрази надискуствено окриље под којим оностраност постоји. Реч је о иронији ограничености људских моћи, услед које се ова потреба преображава у нужност да се, непосредно непредстављива, надискуствена и надјезичка стварност изрази на онај начин који ће очувати смисаону пропусност ка неухватљивој целини, а то је фигуративан, параболички језик. У оквиру овако естетизоване целине сва појединачна уметничка средства – то важи и за сва средства која смо предложили

---

<sup>515</sup> О томе у: Миодраг Лома, *Тумачење времена у Библији* – библијска хронологија, Хришћанска мисао, Београд, 2010, а посебно у уводном поглављу „Предговор“, стр. 7–18.

<sup>516</sup> *Ibid.*, стр. 12.

као замену за термин „Gleichnis“ – бивају саображена параболичности и смисаоно зависна од ње.

### 1. 8. 2. Параболички знак

Реч „знак“, примера ради, искоришћена је приликом описа Нојевог савеза с Богом: знак савеза је дуга.<sup>517</sup> У Септуагинти је употребљен термин σημεῖον (сема, знак, знамење), у Вулгати signum, а у Лутеровом преводу Zeichen,<sup>518</sup> дакле еквиваленти грчке речи. У свим преводима, укључујући и српски, сама реч служи као основ „значења“, „означавања“, уосталом и самог термина „семантика“. Знак, у овом случају, није пуки пут ка означеном, већ је сâм његов органски део, што значи да нагласак није само на крајњем циљу – јер тад би дошло до фрагментаризације његовог укупног естетског смисла – него је на читавој „путањи“, која указује на нераскидиву коегзистенцију чулног полазишта и натчулног врхунца. Овакав знак, детаљ из старозаветне праповести, семантички је потпун само као параболички мост између Нојевог света и Бога. Експлицитно параболички садржај – само заснивање савезничког односа између Бога и човека – врло је доследно усаглашен с параболичком формом као коначном сликом која упућује на надликовну суштину. Од изванредног значаја је, при томе, што је знак баш дуга,<sup>519</sup> чулно и искуствено уочљив феномен, који се пак сâм протеже ка надљудској сфери, уједињавајући је с људским светом. Један од средишњих призора у *Фаусту* јесте јунаково посматрање дуге на почетку првог чина другог дела. Као одсјај, односно као човеку подобна ублаженост смисаоне пуноће, дуга чува есенцију чистог сјаја, али је прерађује на подношљив – чулни начин, те се Фаусту указује као „променљива сталност“ (4722), као јединство тварног и надљудског. Како је у питању једна од најважнијих сцена у Гетовој драми, касније ћемо је подробно анализирати у појединостима.

---

<sup>517</sup> Пост. 9, 12–13: *Библија или Свето писмо Старога и Новогa Завјета*, превео *Стари завјет* Ђура Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стефановић Караџић, издање британског и иностраног библијског друштва, Београд, 1981.

<sup>518</sup> Γένεσις 9, 12-13, *Septuagint*, edited by Alfred Rahlfs, Second Revised Edition, edited by Robert Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006. Liber Genesis, 9, 12–13, *Biblia Sacra Vulgata*. Editio quinta, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2007. Genesis, 9, 12–13: Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrift Deutsch. 2 Bände*, München: 1972.

<sup>519</sup> Дуга или лук, свод (у немачком нпр. преводу – „Bogen“ – чува се полисемија термина, као превода латинске речи „arcus“) не мења параболички смисао сједињавања сфера, чије је јемство метафизичка иницијатива и одбрана савеза.

### 1. 8. 3. Параболичко поређење

Сличан случај је и с поређењима, којима су посебно прожете групе мудрачких списа, а међу њима и *Књига о Јову*. Наравно, овај текст је и иначе за нашу тему значајан због корелације с „Прологом на небу“, коју ћемо, с обзиром на симболичку конкретизацију у *Фаусту*, разматрати и касније. И Гетеов и библијски текст небеско збивање приказују као оквир који је земаљском свету непознат, али који у битноме утиче на саму земаљску причу. Јасно је да у оба случаја долази до формалног и садржинског стапања: оквирна прича се огледа у главном току управо кроз дејство небеске у људској сфери. На Божје поуздање у своје изабранике, они сами, премда ускраћени за увид у метафизичку стварност, узвраћају својим поверењем у оно што сами сматрају божанством: за Јова је то Бог из Пролога и с краја књиге, а за Фауста делатна обоженост саме земље. Наглашавамо да погодбе између Бога и ђавола нису апсолутни разлог збивања на земљи, него оно произлази тек из узајамности овог, небеског узрока и конкретних, искључивих природа земаљских протагониста, издвојених и апострофираних од стране самих божанских инстанци. Изузетност Јова и Фауста односи се на њихово активно суделовање у потврђивању божанске природе космоса, која би, наравно, и без њиховог учешћа постојала, те њихова делатност и није релевантна за саму, унутар текста дату, чињеницу о божанском окриљу, али јесте пресудна за уметничку карактеризацију и мотивацију њих самих. Нагласак је на гесту ових ликова, тачније на њиховом интуитивном, надразумском, у самој природи њихових бића утемељеном схватању целине као истине која је човеку недоступна и скривена, захваљујући чему се обојици она на крају открива у својој непосредности. И Фауст и Јов, дакле, наслућују, осећају и имају готово несаломљиво поверење у оно што је људски непојмљиво, а што представља тему и смисаону доминанту оба текста. При томе, обојица у свом поносу, па чак и у гордости чине трансгресију, али тиме парадоксално потврђују исправност Божје иницијативе и властите изабраности. У оба случаја гордост значи њихову апсолутну увереност у властито право, чиме заправо одбрањују своју веру у божанску истинитост света. Читав низ паралелизама, аналогних и контрастних, између ових текстова и њихових протагониста сада остављамо по страни. Предложена скица формално-садржинског тоталитета нужна нам је за у овом моменту као контекст у односу на који се може просуђивати смисао конкретних поређења. Рецимо, део Јовове тужалке су и речи:

„Као што суша и врућина граби воде шњежне, тако гроб грјешнике“.<sup>520</sup> Оваква фигура функционише вишеструко: остварује смисаони однос с параболничком целином, али задржава и значењску аутономију. При томе, корелација с целином не значи и њихову пуку једнакост, истоветност поређења с начелом параболе, иначе би посреди била алегорија: појединост се не исцрпљује кроз спознање целине. Штавише, управо је вредносни смисао параболнизације, као год и симболизације, у њиховом образовању током текста, процесу њиховог коначног уобличавања, које и настаје само кроз (начелно) равноправан однос целине с појединим елементима: тек тако они својом самосталношћу активно учествују у естетском употпуњењу целине. Уместо потпуног подвођења елемента под општост (при којем би елемент, по Гетеовом схватању, био пуки пример или егземплар), оваква естетизација подразумева дијалектику, кокреацију и комплементарност, и то не између примера и општости него између појединачне фигуре и естетске целине. На временској и логичкој равни, целина не претходи појединости, већ се и образује тек као тоталитет елемената који имају право семантичког важења. Кад се то има у виду, онда је нужно уважити самостално, тако рећи дословно значење Јовових речи, а избегнути херменеутичке манипулације кроз насилно калупљење ове изјаве у смисаону целину. Јов у аксиоматском, објективном маниру износи посредно убеђење у сопствену безгрешност, и то тако што, кроз негативан пример, истиче пропаст грешности, која се у људској судбини испољава кроз смрт, а у природи кроз стихијска пустошења. Кроз истицање еквивалентности између смрти и пустоши, Јов, у ствари, уздиже и хвали њихове супротности, које су опет повезане кроз принцип сличности: живот и моћ природе. Сâм живот, наравно, за Јовов свет једини је поредак човековог могућег испуњења, стога је највиши идеал „умрети сит живота“, а највећи страхови и грозе потичу од есхатона, нејасно доживљеног као не-бића, не-места и не-времена. Насупрот оваквом непоретку стоји живот, чија пуноћа на равни саме оностраности значи мир, сагласје и сродност с природом, а на космичкој равни – поверење у Бога. С обзиром на то, разумљивије постаје Јовово инсистирање на сопственој безгрешности, јер оно – премда само грешно, на шта ће га Елилуј опоменути – наглашава Јовову двојаку окренутост животу, наиме и у чисто геоцентричном, и у теоцентричном смислу. Премда наоко једноставно,

---

<sup>520</sup> *Књига о Јову*, 24, 19.

наведено Јовово поређење испоставља се као исказ у Бахтиновом смислу.<sup>521</sup> као мала целина, са значењским почетком и крајем, која тек као таква саобраћа с другим исказима, те се најзад уланчава у семантичку целину вишег реда.<sup>522</sup> Јовова компарација учествује у образовању целине, која без ње не би ни постојала у облику у којем смо је скицирали. Контекст целине и наведени исказ међусобно се и допуњавају и условљавају, али и захтевају један другог. Тако, не само ово поређење него целина *Књиге о Јову* сведочи о Јововом страху од есхатона, али тек овакве конкретне слике естетски употпуњавају читав текст, те га заснивају у пуноћи свих значењских потенција које смо истакли. Сливите, естетски посредоване представе нијансирано и кроз детаљ обликују целину Јововог доживљаја, те се параболнички тоталитет најзад указује као органски поредак унутрашњих веза. Нити се параболнички усаглашена појединост исцрпљује у коначној параболничкој смисаоности, нити костур целине обавезно захтева учешће сваке појединачне значењске потенције. Јовова гроза пред непознаницом смрти, уочљива и кроз изабрани пример, није у складу с Јововом непоколебљивошћу у погледу његове грешности, али баш таква ситуација – доследно спроведена и на равни фигуре и на равни сужеа и целокупног садржаја – обликује Јова као психолошки мотивисаног и диференцирано индивидуализованог јунака. Колебање, својствено и Јову и Фаусту, драгоцено је као знак природе текста: појединост која се не исцрпљује у коначној конструкцији естетски је сагласна с јунаком чија се унутрашња сложеност прелива на раван параболнички, односно симболички трансрационалне целине. Без утврђивања значења целине, међутим, не може се конкретна фигура сагледати у значењској пуноћи, а без ње, такође, ни сама целина неће бити „целовито“ схваћена. Овако сложена херменеутичка узајамност омогућена је фигуралним принципом чија метафизичка неизреченост превазилази конкретне слике које је, пак, једине и означавају.

---

<sup>521</sup> Mihail Bahtin, „Problem govornih žanrova“, Treći program br. 47, 1980.

<sup>522</sup> Упућујемо на Ломино објашњење поетских веза између основних текстуалних јединица и текстуалне целине у Библији: „Увод“, *Библијска праисторија и Мојсијево Петокњижје*, Хришћанска мисао, Београд, 2016, стр. 17–24. Инсистирајући на томе да ход од појединачног исказа до његове књижевне целине јесте ход од основног, „здраворазумског смисла“ до највишег, „метафизичког нивоа значења“, аутор указује на то да је у Библији он омогућен „метафоричким, односно систематично симболичким, параболничким уобличењем“ (Ibid., стр. 24).

#### 1. 8. 4. Параболичка метафора

Други текст из категорије старозаветних „Списа“, сачињен готово у потпуности из фигура – мислимо на *Песму над песмама* – организован је на темељу паралелизама као сложених игара и комбинација више фигура. Тако метафора, а на њој се сада задржавамо, често настаје као скраћено понављање поређења. При том се од читаоца захтева херменеутика сећања, тачније способност да слике које нису увек и обавезно суседне ипак доведе у семантичку везу. Такав је случај, на пример, с девојчиним исказом: „Ја сам зид и дојке су моје као куле“.<sup>523</sup>

Будући мисаоно и сликовно сложена фигура, метафора као феномен по себи била је предмет опширних изучавања, на историјату чије проблематике се нећемо посебно задржавати, али одређене концепције и увиде свакако имамо у виду и користићемо их током анализе.<sup>524</sup> Рикерова одбрана предикације као сржи метафоре, те истицање исказа као суштине самог метафоричког израза, усаглашени су с Бахтиновим инсистирањем на дијалошком и делатно-узвратном карактеру смисаоности исказа, што је све скупа од значаја за конкретан случај *Песме над песмама*. Наизглед врло једноставна метафора „ја сам зид“ припада гласу заручнице, није чак ни реченично самостална, већ се проширује упосебљавањем дела тела, израженог кроз компарацију, а такође подразумева и претходни сегмент у ком је заручница описана из перспективе браће, која – и то у хипотетичком облику – помињу „зид“: „Ако је зид, заградићемо на њему двор од сребра“.<sup>525</sup> Захтева се, наиме, контекст целине песме: потребно је утврдити у ком се облику другде користе речи „кула“, „двор“, потом у какав се контекстуални низ оне уланчавају, те како својом смисаоном специфичношћу формирају поредак целине, који онда и сâм саодређује друге појединости. У основном, најпрочишћенијем и издвојеном виду,

---

<sup>523</sup> *Пјесма над пјесмама*, 8, 10.

<sup>524</sup> Roman Jakobson, „Dva aspekta jezika i dva tipa jezičkih smetnji“; Maks Blek, „Metafora“, *Metafora, figura i značenje: zbornik teorijskih radova*, Leon Kojen (ur.) Prosveta, Beograd, 1986. Paul Ricoeur, *Živa metafora*, prevod Nada Vajs, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981. У контексту нашег разматрања смисаоног опсега метафоричког поетског система, указујемо и на Олгу Фрејденберг, која настоји да утврди саму метафоричку логику језика који митом изражава религијску духовност: Olga Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, prevod Radmila Mečanin, Beograd, Prosveta, 1987, posebno str. 63 i d. Слично њој, и то управо због тога што га, као и О. Фрејденберг, духовна природа одабраних текстова приморава да их уважи у пуноћи њима иманентног значењског опсега, говори и С. Аверинцев: размишљајући о мистичком смислу византијске књижевности, те – посебно – о, *par excellence* параболичкој, фигурацији *Новог завета*, овај изучавалац долази до закључка о знаковном, тј. параболичко-симболичком бићу сваког песнички посредованог – иначе *неизрецивог* садржаја: Сергеј С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драган Недељковић и Марија Момчиловић, Нолит, Београд, 1982, стр. 142.

<sup>525</sup> *Пјесма над пјесмама*, 8, 9.



метафора „ја сам зид“, по свему судећи, односи се на девојчину сексуалну чистоту. Но, ако не већ и сâм зид, онда касније проширење описом груди као „кула“ свакако укључује надлични, национални и религијски контекст. Кула се другде назива „кулом Давидовом, сазиданом за оружје“,<sup>526</sup> она, дакле, има превасходно одбрамбену функцију. Не ради се, ипак, (само) о милитарној природи описа, јер свако призивање Давида у Библији формира значењску вишеслојност. Од Самуилових књига, преко мудрачких и лирских, све до новозаветних списа, Давид је симбол: најпре, унутрашње повезаности и уједињења целог јеврејског народа, а онда и његове привржености закону, што значи релативни, али постојани склад у односу с Богом. Из перспективе потоње пропасти, Давидово доба је доживљено као доба свенационалне религијске и етичке врлине, најближе синајском идеалу. Рушење и синајског и Давидовог идеала, првог кроз приказ златног телета, другог кроз незаустављиво слабљење државе већ након Соломонове владавине, заправо значе рушење параболичке усклађености космоса, људско издвајање и покушај осамостаљења најпре од космичке целине, а онда и међусобни раздор унутар националног колектива. „Кула Давидова“, с обзиром на то, јесте бедем, одбрана самог параболичког идеала, свејединства у свету као метафизичком поретку. Уз то, Давидови бедеми и врло конкретно имају задатак да сачувају оно најдрагоценије што се иза њих налази, а то је заветни ковчег у Јерусалиму, према томе сâм закон, који је Мојсије на Синају добио непосредно од Бога, па га онда посредовао целом народу, а који по себи представља најважније и најтемељније јемство параболичког устројства света. Одбрана Јерусалима је одбрана синајског богочовечанског односа „лицем у лице“, чисте и непосредне религиозности и кроткости, што значи неупрљаности и интуитивног учествовања у међуљудском и космичком сагласју. *Песма над песмама* тражи овакву вишеслојност, а с обзиром на то, метафора од које смо пошли и даље чува своје основно значење, које се, међутим, проширује у складу с семантичком контекстуализацијом. „Зид“ означава девојчину телесну чистоту, али не у смислу чистоте кроз њено супротстављање телесности као греху – о томе у *Песми над песмама* једноставно није реч – него у смислу чистоте као невиности. Првобитно индивидуалистички и физички усмерена на будућу заручницу као телесно чисту, метафора се, захваљујући интенционалности читаве песме изражене кроз узношење самих слика ка националној и религијској равни, семантички

---

<sup>526</sup> Ibid., 4, 4.

проширује управо духовно и чак теолошки. Објашњење наведене метафоре уз помоћ друге синтагме из исте песме не значи произвољност, утолико што именица „кула“ врло освешћено захтева пунозначност. Наглашавамо да се не ради о каузалном објашњењу једног помоћу другог, већ о достизању пунозначности тек уз увид у семантичке могућности осталих сегмената песме.<sup>527</sup> Схватити у сваком појединачном случају кулу у верском смислу, значило би спроводити алегоризацију. Параболичко тумачење је темељно другачије јер нема за циљ да арбитрарно реши „загонетку“, него да покаже да је тек стапање значењских слојева – физичких, душевних, духовних и метафизичких – у изнутра повезану целину једини начин да се постигне не вишезначност као постојање више осамостаљених могућности, већ баш пунозначност као јединство свих текстуално утемељених слојева. *Песма над песмама* наравно да не опева у алегоријском кључу „брак“ човечанства и Бога, али параболички усклађује ступњеве и тиме успоставља смисаону вертикалу као низ сагласја: неповређена телесност омогућава физичку и духовну љубав, праву и целовиту стога што је она хармонизована с призваним идеалом богочовечанске љубави. „Кула“ и „зид“ нису једнаке категорије, јер се „зид“ односи на девојчину релацију са светом, а „кула“ на јеврејски однос према трансценденцији, али, будући да се огледају једна у другој, те да је смисао зида већ и унутар исте реченице проширен свим текстуално заснованим семантичким потенцијама, обе фигуре, и то тек у јединству, творе и естетски обликују мушко – женску и богочовечанску хармонију, штавише хијерогамију. Уз то, кула се у песми, и то поводом описа женског врата, помиње и као „кула од слонове кости“.<sup>528</sup> Реч је, овог пута, не само о чистоти и невиности него и о чистој и невиној – лепоти. Сада не само да се индивидуална женска, телесна лепота сједињава с етичким категоријама – с тим што у *Старом завету* није посредни сократско-платонска етизација естетике, већ пуновредност и јединство лепог и доброг – него се хармонизује с давидовским контекстом, у том смислу што највиша сврха куле истовремено јесте и њена лепота.

---

<sup>527</sup> Сличну тезу заступа управо О. Фрејденберг, говорећи о грчкој митско-религијској поезији: њена метафоричност долази од антикаузалне симбиозе поетских и метафизичких равни представе и израза: О. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, str. 34, 63, 230.

<sup>528</sup> *Пјесма над пјесмама*, 7, 4. Објашњавајући смисао Евиног постанка од Адамовог ребра, дакле од кости, Лома указује на највиши хумани смисао оваквог Божјег стваралачког решења: кост не означава пуку материју, већ „хуману основицу“ која „има скривену нутрину, срж, те тако репрезентује душевнотелесно јединство“ (М. Лома, „Библијска прича о постању човека и раја“, *Библијска праисторија и Мојсијево Петокњижје*, стр. 431). Тварни део женског бића испољава њену људску целовитост, те аналогно томе – и женска лепота испољава лепоту телесно-душевно-духовног тоталитета бића.

На тај начин се образује мост и између белине и лепоте конкретне девојке и куле која чува материјално–метафизичко јединство космоса.

Конкретна метафора – а то *mutatis mutandis* важи и за друге поменуте фигуре засноване на корелацијама – која је употребљена у оквиру параболичког система нужно њиме бива модификована. Параболичка, као год и симболичка метафора, преображава се и семантички прилагођава естетској целини на тај начин што она више не означава било какву двостепеност мисли. Свака метафора у основи сједињава две најпре одвојене слике, доводећи их до јединствене мисли – она, према томе, прати синтетички пут симбола и параболе. Нагласак није на постојању две слике него на рикеровској предикацији, односно на шлегеловској прогресивности, што значи управо на њиховој хармонизацији, и то не као стању, већ као процесу, чину. Дијалектички ход њиховог усаглашавања тежи постизању више смисаоности, не наметнутог него природног, чак онтолошког јединства. Природна је могућност овакве динамизације не само да се прекорачи полазно семантичко сагласје него и да се прелије на погодни текстуални контекст. Дијалектички прогресиван, метафорички исказ не заостаје обавезно на сопственој лексици, већ се уланчава у виши текстуални низ на основу других семантичких потенција које призивају препознавање аналогije са самом метафором. Исказ се у потпуности обликује тек на основу уважавања интратекстуалних веза, наиме процеса семантичких огледања и проширивања који се врше у степенасто заснованој смисаоности како библијски параболичког, тако и гетеовски симболичког текста. Највиша смисаона могућност метафоричке вишеслојне мисли испоставља се као метафизичка. То, истичемо, не значи да исказ „ја сам зид“ одмах треба схватити метафизички, него да је његов основни смисао, који је естетски аутономан, али не у целости и самодовољан, пропустљив за крајњи слој, те да се најзад, обогаћен општим параболичким смислом, а својом естетском изванредношћу претходно и омогућивши да се општи принцип сликовито уметнички обликује, хармонизује с њим кроз узајамно поигравање. Друга страна мисли у параболичкој метафори јесте натчулна и надискуствена, и то зато што је обликована унутар текста чије опште естетско начело неизоставно има снагу погледа на свет. Уз уважавање специфичних разлика, исти закључак важи и за Гетеов симболички текст.

### 1. 8. 5. Гетеова романтична модификација параболе

Библијска парабола подразумева строг и утврђен теолошки и духовни контекст. Сакрална суштина параболичког израза једноставно је незаобилазна и без ње се он и не може правилно или чак било како разумети. У питању је недвосмислено естетски израз, али не чисто естетски у смислу уметничког формализма, него онај који, баш захваљујући својој естетичности, једини и омогућава продор до хиперестетске сфере. Та сфера и у параболичком и у симболичком случају последња је натчулна станица с које се обликује читав свет као универзална физичко-метафизичка целина. И симбол и парабола настоје да потврде истину о природи читавог универзума, као и о начину на који се он уопште може спознати, и стога обе категорије јесу погледи на свет. Разлика произлази одатле што Гете ствара из духовноисторијске позиције у којој је параболичка изражајна могућност већ одавно формирана и у којој је она спозната и подразумевана. Међутим, чак и ако је и даље доживљена аутентично – што за Хелдерлина и Новалиса очигледно важи у пуном смислу, док за Гетеа то није извесно, те је најбоље рећи да је он образовно, духовно свестан самог њеног смисла – парабола пролази кроз духовно-изражајну модификацију својствену романтичном добу. Гете, наиме, романтизује параболу. Он чува њену естетско-идејну суштину, али је ослобађа контекстуалног баласта. Већ и самом употребом речи „Gleichnis“ Гете не ослобађа свој текст самог контекста, напротив, он га врло свесно укључује, али у целину која је заснована на својим правилима, другачијим од оних која важе за сакрални спис. И парабола и симбол оцртавају оностраност као сугестију и потенцију оностраности и њене пуноће, и у том, суштинском смислу између њих нема разлика. Другачија је сама оностраност: у Библији је то естетски артикулисана религиозност, чији уметнички, повесни и духовни смисао и значај онда преузима и прерађује и сâм Гете, како би изразио метафизичку пуноћу унутар фикционалног космоса свог уметничког текста. Док је библијска апсолутност наговештена уметничким изразом, она је код Гетеа уметничка у целости, што значи да је подвргнута искључиво Гетеовој личној уметничкој вољи. У оба случаја је уметнички израз стопљен са самом највишом мишљу која настоји да пружи слику о целини света, али је та духовност у Библији сакрална, а код Гетеа романтично-естетска, што значи да је заснована на слободној естетској игри. Под игром, разуме се, не мислимо на травестију или негативну десакрализацију и

десупстанцијализацију него на слободу уметничког чина који преузима духовно наслеђе, чувајући у њему, непосредно или у виду реминисценције, оно есенцијално, а ипак га истовремено стапајући и комбинујући с другим садржајима (конкретно код Гетеа, рецимо с класичном митологијом). Таква, слободна игра наслеђа и уобразиље образује нову, романтичну духовност, чија симболичка суштина, премда употпуњена преко бројних упућивања на наслеђе, јесте ствар индивидуалног песничког духа, за разлику од параболе, која, уколико већ не потиче из библијског текста, онда реферише о њему и његовој религиозности. Романтизација параболе указује се као митологизација изворне, параболичке сакралности.\*

Филолошко истраживање смисла речи „Gleichnis“ у оквирима Гетеовог језичког и духовноисторијског контекста, унутар којег смо најпре размотрили идентитет између овог термина и библијске параболе, настављамо кроз проверу на које је све начине сâм Гете користио ову реч у различитим контекстима. Утврђивање историјске употребе језика потребно нам је како бисмо на том темељу обезбедили простор за што тачнију анализу начина на који ова реч утиче на

---

\* Помињемо, узгред, радикално двадесетовековно превредновање и реинтерпретацију мита, параболе, романтике (као и других, за Гетеа кардиналних категорија, повезаних с наведеним, а које ћемо посебно анализирати – мислимо на хумор и иронију) у делу Франца Кафке. Имамо у виду, наиме, његову кратку причу „О параболама“ („Von den Gleichnissen“). Цео текст разматра смисао параболе/симбола по себи, као и (не)могућност да људски дух до њега допре. Кафкин поступак, што смо раније показали („Увод у проучавање хумора код Кафке“, *Књижевна историја*, бр. 149, Београд, 2013, стр. 95–119), заснован је на задржавању или форме или једног дела феномена, потом убацивању таквог фрагмента у њему неодговарајући контекст, што најзад резултира потпуним первертовањем изворног смисла тог феномена. Свеуједињавајућа пуноћа параболе, њена суштинска снага да премости и измири, те органски повеже наизглед удаљене равни постојања – код Кафке се преображава у делимичну супротност. Парабола и даље трансцендира опажајни свет, продира до највиших духовних равни, али је цена тога – рушење било какве везе такве духовности с њеним оностраним полазиштем, на чему се, међутим, разградња параболичке синтетичности не завршава, већ исходи у потпуној немогућности људског духа да се уопште приближи тој највишој смисаоности. „Све ове параболе хоће заправо да кажу да је недокучиво – недокучиво“, полазиште је које Кафка у себи својственом маниру истеже до крајњих граница, што за последицу има апсурд који уздрмава и основну кафкијанску премису (која већ изокреће традиционалне темеље феномена), па тиме и целокупну логику самог кафкијанског света из које је овај и потекао. Тако, мудраци – творци параболола њима мисле „нешто тобож онострано“, што ни они сами не могу ближе да опишу. Насупрот традиционалној и романтичној параболола као изразу највишег људског оптимизма – да дух може да уједини чулни и непознатљиви свет, те да се кроз разумевање оностраности може уздићи и до надљудских инстанци и спознати их као остварење чулних потенција, Кафкина скепса израз је радикалног песимизма, губитка вере да постоји било какав мост или више јединство између двеју равни. Парабола и даље преживљава, али као обогаљена форма која успоставља корелације између сада непремостивих равни, услед чега је људски херменеутички нагон унапред осуђен на неуспех. Метафизичка сфера, можда, и постоји, али за себе, а не за нас. Негативно огледање равни преноси се и на однос између уметности и стварности: како симболичко-параболички подстицај води у ћорсокак, синтетичка снага света се губи, те остају само међусобно неповезиви фрагменти: човек губи или стварност или уметност, што, барем по романтичном схватању, значи да губи обоје. Franz Kafka, „Von den Gleichnissen“, *Sämtliche Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008, S. 1206.

формирање самосталног уметничког израза у целини Гетеовог *Фауста*. Како не претендујемо на свеисцрпност, ограничићемо се углавном на *Поезију и истину*, као спис који синтетизује чисто уметнички и свакодневни, прозни језички регистар. Употреба ове речи честа је у Гетеовом опусу, и јавља се у различитим регистрима и жанровима, па тако и у другим уметничким формама, а не само у *Фаусту*. Примера ради, у *Торквату Тасу*, поводом Ленориних молби у вези с увређеним песником, Антонио одговара: „Не желимо, Еленора, // Да се једном *фигуром* изнова играмо.“<sup>529</sup> С обзиром на обавезу да се уважи смисаони контекст целине овог дела, најприближније одређење немачког термина овде би било „фигура“, то јест песничко средство уопште, песничка слика. Антонио алудира на Таса, његов начин изражавања, али, преко тога, и на његов поглед на свет и разумевање света. Но, сâм исказ се односи и на конкретну Ленорину молбу Антонију да успостави примирје и сагласје с песником, која је и сама конструисана сликовито, унеколико песнички. Јасно је да, као светски човек одређен својим иступањем у свету, Антонио с извесним ниподаштавањем помиње „*Gleichnis*“ као тасовски модус неуспешног односа са светом и према свету. Овде појам није оптерећен значењем као што је то случај у *Фаусту*, где већ и сама текстуална позиција на којој се „*Gleichnis*“ налази указује на његову битност и неопходност да се он обухвати у својој интратекстуалној, а како би то било могуће – и у филолошкој пуноћи. У *Торквату Тасу* „*Gleichnis*“ је усклађен са смислом који драма образује, па онда, кроз појединост, додатно карактеризује и Антонија и Ленору и Таса, али семантички и композиционо није употребљен тако да постане једним од носилаца смисла. Због тога ни термин посебно не прекорачује своје основно филолошко значење, премда је и оно овде модификовано конкретним контекстом. Како бисмо потпуније продрли у све значењске могућности термина, а које би потом биле релевантне за анализу самог *Фауста*, застаћемо стога на *Поезији и истини*.

#### 1. 8. 6. „*Gleichnis*“ у *Поезији и истини*

У својој стилизованој аутобиографији, Гете употребљава „*Gleichnis*“ на различите начине и у разним контекстима, у оквиру којих и сама реч постаје носилац другачијих значења. Говорећи о протестантским застрањењима и

---

<sup>529</sup> J. W. v. Goethe, *Torquato Tasso* 3, 4, 126. Напомињемо да на овом месту и касније током разматрања Гетеове употребе термина – курзивом наглашавамо део навода који се односи на „*Gleichnis*“.

издвајањима из уобичајеног црквеног поретка, Гете описује њихове каткад будаласте радње и „суво моралисање“, те своју детињску упућеност на јеванђеоске списе, своје ондашње доживљаје о вери, и, најзад, као један од својих закључака истиче: „Природни производи требало би да свет представе у *параболи*“.<sup>530</sup> Премда је на овом месту исказ саодређен како чињеницом да приповедач заузима скептичан став према поменутом протестантском виду поучавања, тако и приповедачевом дистанцом према својој младој фигури, о којој и говори у 3. лицу, нема сумње да „*Gleichnis*“ овде испуњава двојаку смисаоност. Најпре као библијска парабола у смислу који смо претходно размотрили, али такође, када се има у виду цео садржај навода, и као симбол у Гетеовом, штавише фаустовском смислу. Не као било какав чулни приказ који трансцендира своју сликовност него као сама природа, чија се стваралачка снага понавља у песништву, а која је схваћена као складиште опазивих извора који воде ка натприродном. Гете у овом случају не излаже своју филозофију природе него препричава свој дечји доживљај проистекао из сумњивих педагошких наметања, те такав специфични статус навода не дозвољава даља поређења између зрелијих песникових схватања о повезаности поезије и природе и овог кратког записа о природи, премда, чак и у фокализованом виду, и овде природа има онакву снагу симболичког поретка каква постоји у симболичком средишту самог *Фауста*.

Касније Гете „*Gleichnis*“ употребљава у експлицитно библијском контексту. С обзиром на низ унутар којег се овај појам јавља, занимљив је исказ о значају *Библије* за Гетеово формирање: „јер скоро једино њој дугујем за своје морално образовање, и догађаји, поуке, симболи, *параболе*, све ми се дубоко утиснуло и деловало је на овај или онај начин“.<sup>531</sup> Овде је потпуно јасно да се мисли на конкретну, језички фиксирану појаву – библијску параболу, и то као на нешто подразумевајуће, што је ствар општег наслеђа, а Гетеовог образовања. „*Gleichnis*“ код Гетеа функционише, барем у основи, двојако: као образовно спозната категорија, чију смисаоност одређује синтеза изворног текста и вековног промишљања о њему, и као естетски и смисаоно прерађен и надограђен проблем самог Гетеовог уметничког текста. Да би, дакле, „*Gleichnis*“ из *Фауста* уопште био препознат као уметничка и духовна модификација, потребно је установити темељ у односу на који се она врши, а њега открива Гетеово хуманистичко и „делатно“

<sup>530</sup> *Dichtung und Wahrheit*, I, S. 42–43.

<sup>531</sup> *Ibid.*, VII, S. 273.

образовање, чији су стубови и *Библија* и библијска филологија и херменеутика. Не само да Гетеова доба у општем смислу под овим појмом мисли на читав спектар односа и значења библијске параболе о којима смо говорили него то недвосмислено важи и за Гетеа лично. Сугестивно је, при томе, што он баш симбол и параболу ставља једно до другог, не осећајући се дужним да објасни евентуалну разлику између њих. Да ли их је он, у библијском контексту, уопште разликовао или их је набројао као сличне, чак синонимне категорије, ми, наравно, не можемо знати. На основу онога што је Гете износио о симболу независно од *Библије*, могуће решење би било оно које смо већ предложили и у светлу чега „*Gleichnis*“ у *Фаусту* ипак називамо симболом, а то је да, премда обе категорије подразумевају чулно наговестиву метафизичку пуноћу, она је у параболу прецизно библијске провенијенције, док у симболу таква контекстуална тежина није обавезна. С обзиром пак на образовну традицију, библијска параболу може бити сужена на коначан корпус конкретних фигура, а то поготово важи за Христове параболу у јеванђељима. Појам симбола, с друге стране, није на овај начин фиксиран у образовној повести, те се његовим помињањем и не реферерише о утврђивим библијским сегментима. Библијски симбол, једноставно, може да означава било какво језичко-чулно успостављање јединства између материјалног и трансцендентног света.

На сличан начин, у повесном контексту, Гете употребљава „*Gleichnis*“ и током говора о Базедову, његовим учењима и укупном његовом понашању. За разлику од Лафатера, који је био привржен самом библијском тексту, Базедов је своје крајње теолошке ставове темељио на егзегетској традицији. Он је „заводио представама које не произлазе непосредно из *Библије*, него из њених тумачења, и оним изразима, филозофским изведеницама или чулним *параболама*, помоћу којих су црквени оци и концили настојали да расветле неизговорљиво или да оспоре невернике“.<sup>532</sup> Можемо да занемаримо Гетеову сумњичавост према Базедовљевом поступку, јер она не утиче на формирање смисла саме речи. Њу образују атрибут „чулно“ (*sinnlich*) и крајња сврха – наслутити неизговорљиво (*das Unaussprechliche*). У овом исказу је тако рећи *in nuce* дефинисано биће параболичког модуса: нераскидиво јединство између коначности естетске представе и бескрајности духовне суштине. Чулност је, уз то, двојачко подразумевана: као представљива слика

---

<sup>532</sup> Ibid., XIV, S. 25.



и као језички израз те представе. „Gleichnis“ се не завршава на самој слици као замисли у духу и опаженој појави, него се употпуњава тек кроз језичко обликовање, а њихова крајња – параболичка синтеза трансцендира сопствену ликовно-језичку ограниченост. „Gleichnis“ је, према томе, чулни израз чулног, односно језичка – естетска прерада изворне слике, што значи да је посреди строго уметнички феномен. Језички израз фиксира и осмишљава чулност, што се сада може чинити простим, сувишним и саморазумљивим увидом, међутим, овај синтетички пут, барем када је реч о Гетеу, фундаменталан је зато што нагласак није само на крајњој синтези слике и сликовитог израза него и на извору, карактеру и смислу првобитне слике, а онда, с обзиром на то, и на природи потоње уметничке обраде. Изворна слика, разуме се, потиче из природе, што отвара проблем који ћемо касније размотрити, будући да овде наведени исказ њега не дотиче. Друга потешкоћа везана је за неизговорљивост као крајње параболичко-симболичко исходиште. Овде формулисани парадокс готово у целости одговара формулацији мистичког хора с краја *Фауста* („Оно неописиво // Овде се збило“) и састоји се из описаности, *изражене* неописивости и неизразивости. „Gleichnis“ евоцира последње метафизичке слојеве – у Базедовљевој и уопште параболичком случају конкретизовано хришћанске – као подразумевану, искуствено непроверљиву, али, што је најважније, и преко искуства призвану истину. Параболичко-симболичко схватање света упориште и снагу црпе из неумољивости двојаче вере, или прецизније поверења: прво, у постојање надискуствености по себи, и друго, у искуство живота на земљи, у моћ оностраности да собом означи ту надискуственост и да се с њом – али делимично, „у огледалу“ – и додирне. *A priori* карактер првог становишта, које представља врхунски израз надразумског хуманитета, будући да се осваја без и изван упоришта у емпирији – *a posteriori* се оправдава људским поверењем у искуство земаљског живота. „Gleichnis“, утолико, није и не може да буде пука слика која крије некакав духовни смисао, нити може да се феноменолошки парцијализује: реч је увек о изразу који је смисаоно спознатљив само као конкретизација највиших духовних уверења која превазилазе разумско-појмовни регистар. Та уверења могу бити различитог карактера, на пример сакрална (онда је реч о библијској параболи) или поетска (Гетеова модификација), али, параболички–симболички изражена, она увек изискују да се уважи, тумачи и схвати најдубља људска духовност, која настоји да опише саму суштину космичког поретка. Уколико би се оваква темељна интенционалност пренебрегла, те се

знаковност тумачила у бартовском духу семиотичког плурализма, онда би се изневерила и сама духовност која покреће и језичком артикулацијом конкретизује своја надразумска, финална настојања.

С херменеутичког становишта је важно и то што наведени исечак о Базедову прецизно утврђује на који се духовносторијски начин семантика термина „Gleichnis“ формирала у Гетеовој и уопште филолошкој употреби 18. века. Гете не налази за сходно да освести своје разумевање термина, већ га подразумевајуће инкорпорира у говор о Базедову. Баш због тога што га у овом случају не коментарише по себи – исечак се и не тиче параболе него се односи на карактеризацију теолога – „Gleichnis“ се показује у релативно чистом и изворном виду као синтеза библијског текста и повести библијске херменеутике. То је темељно значење ове речи у Гетеовој употреби, у односу на које се врше евентуална смисаона допуњавања или измене, које су пак утврдљиве на основу текстуалне целине у којој се „Gleichnis“ јавља. Таква нијансирања, каква понајвише важе за *Фауста*, несумњиво и по логици ствари подразумевају ово прочишћено значење, које је, ипак, само по себи сложено и недвосмислено призива читаву европску хуманистичку традицију, чија је историјска доминанта филолошки, то јест егзегетски, теолошки и херменеутички однос према *Библији*.

Другде, описујући карактеристике горњонемачког дијалекта, приповедач каже да се он, „и то можда најизврсније онај који належе на Мајну и Рајну (јер велике реке, као и морске обале, имају нешто живописно) испољава у *фигурама* и алузијама“.<sup>533</sup> Сад Гете, по свему судећи, не мисли на параболу као чулни израз сакралног или теолошког, већ, пре свега, на слику која наговештава духовну суштину у општијем смислу. Подразумевано је стапање приказивог и неприказивог, те њихова органска истородност, која се језички испољава кроз сугестију, дакле кроз уверење да надјезичка раван изворно припада самој изговорљивој слици. При томе, упечатљиво је да се и овде – као и приликом раније поменутог Гетеовог говора о симболу, подстакнутог импресијом завичајним пределом – мисаоно богатство слике повезује с лепотом окружујуће природе, и то природе као познатог, домаћег тла, чије дејство на дух поспешује његову способност да естетски артикулише унутрашњи садржај.

---

<sup>533</sup> Ibid., VI, S. 250.

Гете уочава зависност или барем повезаност између тла и способности за језик слика, што се у синтези исказује као укупна изражајна природност. Није, међутим, сликовити језик по себи природан, штавише он може да делује подједнако извештачено као и француски језик у немачкој употреби, о чему Гете, током разматрања опште ситуације у немачкој књижевности, и проговара: „јер непосредна примена оних [латинско-француских] идиома и полупонемчења делује смешно исто као и светски и предузетнички стил. Осим тога се људи неумерено прихватају *параболичког* говора јужних језика и служе се тиме већма претерано“.<sup>534</sup> Наивни језик – а то не важи само за библијски него и за хомерски језик – у сентименталној употреби извештачен је, што значи лажан, исто колико и артифицијелна класицистичка традиција. Гете овде освешћује нужност дистанце према наивном наслеђу, јер како просто и непосредно преузимање може да звучи само смешно, онда је неопходна посредна прерада, или, када је реч о поезији – естетска модификација. Због тога и није било могуће да до краја изједначимо библијску параболанизацију и Гетеову симболизацију: иако су оне и лексички и естетски и смисаоно преплетене, та повезаност није ствар пресликавања и пуког премештања него нијансираног прилагођавања извора како „духу Гетеовог доба“, тако и специфичном склопу самог *Фауста*. „*Gleichnis*“ код Гетеа значи спознање параболе у најчистијем облику, који се, међутим, због саме те другостепености, спознатости не може више користити као да такве свести и нема, те је једина аутентичност могућа само уколико се спроведе естетска синтеза извора и накнадне свести о његовој духовној и изражајној удаљености. Чиста слика, параболола могућа је, сходно томе, не као наивна експресија него као естетска игра с том експресијом. Изношењем ових судова, ми не покушавамо да схватимо *Фауста* помоћу *Поезије и истине*, већ да проверимо Гетеове мисли о једном појму, као и његове ставове о њему, јер на основу става може се нешто извесније утврдити општија позиција Гетеовог духа према доживљајним и изражајним могућностима које сâм модификовано инкорпорира у своје уметничко дело.

Гетеова дистанца у *Поезији и истини* је, при томе, и формална и садржинска: укупној суперпонираности сазрелог приповедача у односу на лик младог Гетеа одговара честа суздржаност по питању конкретног садржаја важног за године учења овога. Таква је ситуација с теоријама Готшеда и његових швајцарских колега

---

<sup>534</sup> Ibid., VII, S. 258.

Бодмера и, поготово, Брајтингера. Описујући поетске ставове овог последњег, Гете каже да „колико год сада чудно такав извод може изгледати, он је имао одлучујући утицај на најбоље главе“,<sup>535</sup> између осталог и на Лесинга. Понет, наиме, општим местима поетика 18. века везаним за подражавање које изводе песник и сликар, Брајтингер је преко „сликовитих поређења“ доводио у везу саме предмете ликовности и поезије,<sup>536</sup> те су га онда такве идеје водиле – како се Гетеу чини – до чудних закључака. Скептичност Гетеовог става тим је значајнија што је Брајтингер инсистирао на природи као извору песничких слика: из тог природног складишта препуног безначајног и недостојанственог треба изабрати ново, а то најзад значи – чудесно, које ће вршити моралну и педагошку функцију.<sup>537</sup> И ако оставимо по страни ову мешавину импровизације и симплификације хорацијевског нормативизма, важно је то што Гете врло опрезно и, донекле, презриво приступа тезама о сликовно-чулној, односно чисто натуралистички заснованој сродности између природе и песништва. Није ствар у томе што Гете одбацује миметичке теорије швајцарских филолога, него што и начелно нема афирмативан однос према самом пледирању за овакав језик слика настао на основу приступања природи као пуком бунару појава.

У овом сегменту смисаоност речи „*Gleichnis*“ вишеструко је формирана: најпре као поређење између ликовности и поезије чији је пак заједнички именитељ управо слика. Прва поставља слике пред очи, а друга пред фантазију.<sup>538</sup> Слика је, дакле, схваћена као предмет обе уметности, а у поезији као објект „вишег“ чула, духа који себи фантазијски представља чулну манифестацију, чији је праизвор природа. Независно од свог сумњичавог става према целокупном сегменту, Гете користи „*Gleichnis*“ у контексту уметности и сродности између ње и природе. Гетеова скепса не поништава ова објективна значења речи, напротив, она – како се нама чини – указује на недовољност швајцарских теорија да обухвате реч у целини њеног смисла. Дистанца према осамнаестовековном изједначавању природе и уметности узрокована је формализмом, празном апстракцијом и произвољношћу концепција које превиђају оно супстанцијално у сродности две категорије, услед чега и појам „*Gleichnis*“ остаје испражњен од темељних својстава која би га иначе одредила и као начело уметности и као заједнички именитељ ње и природе.

---

<sup>535</sup> Ibid., S. 261.

<sup>536</sup> Ibid.

<sup>537</sup> Ibid., S. 261–262.

<sup>538</sup> Ibid., S. 261.

Посреди су, наиме – у дотадашњим класицистичким теоријама непрепознате – две за Гетеову и романтичну мисао и дело есенцијалне особине које и претварају овај појам у највишу духовну категорију: ентелехија и трансценденталност.

#### 1. 8. 7. Ентелехијско биће и трансцендентални карактер параболичке фигурације

Сама чулност потиче из природе и у њој се не опажа статично него делатно, као – у речима мистичког хора апострофирана категорија – „Ereignis“: догађај који се збива пред оком, визуелна представа процеса. Природа је медиј ка спознању бескрајног: кроз коначни облик она открива бесконачност процеса. Но, ни она сама није обухватљива у целини, уколико се под њом подразумева не пука сума појава, не спољашња природност, него њена суштина, оно због чега она и јесте „дуга“ између људског духа и надљудског поретка. Преокрет у гледању од створене последице ка стваралачком темељу и разлогу успоставља природу као принцип, као стваралачки процес који је за људски дух двојачко значајан: као потенција божанског стварања и као, људском чулу недосежно, само природно стварање. Срж спинозистички схваћене природе као стваралачке (*natura naturans*) јесте ентелехија, која се сама симболички прелама као суштинско, натчулно стваралаштво, а које се ипак упризорује и као чулни догађај. Људски опажај тог чина представља игру одјека: од метафизичког стварања преко његовог преламања кроз природну ентелехију до њеног испољавања у опазивим процесима природе. Људско стварање заснива нов низ који понавља (разуме се – не миметички) природни стваралачки процес као синтезу духа и његовог чулног испољења. Право биће, онтолошка срж и свеобухватни чинилац природног и људског акта налази се у узроку, у нагону за стварањем, а не у слици, крајњем производу. Гетеово нерасположење према Брајтингеру заправо значи отклон од вулгарног схватања природе које не продире до ентелехије, до покретача, на основу ког се тек може успостављати однос између природе и уметности. „*Gleichnis*“ је, осим тога, у рационалистичким концепцијама сведен на пасивну и готову слику која се састоји само из своје спољашње контуре, без нутрине која би је стваралачки оформила. За Гетеа слика има духовног смисла само уколико је реч о последици сложених огледања између метафизичког обиља, природе и људске делатности. „*Gleichnis*“, сходно томе, подразумева освешћени песников гест који језички изражава идеју, и то експлицитно метафизичку, натпојмовну, ону која синтетизује у себи онтолошку сродност између креативних

феномена. Песник преузима природну појаву свестан постојања иначе искуствено непојмљивог процеса који је до ње довео, како би самим својим стварањем окончао процес који је аналоган природном, али не и њему истоветан. Песник је, онтолошки, а не вредносно, другостепени стваралац у том смислу што поново ствара слику која је изван њега већ прошла читав ентелехијски пут, али то чини на основу своје непоновљиве замисли и индивидуалног духа, чији пак доживљајни и интуитивни продор ка изванљудском – природном и натприродном – стварању њега чини и моћнијим од природе.

Реч је, наравно, о свести и самоосвешћености стваралачког духа, чије дело, уколико је засновано на симболичком поретку, представља индивидуално-естетски израз читавог стваралачког низа. Трансценденталност песничког дела подразумева симболички изражену језичку и духовну модификацију процеса који му онтолошки претходе, а који и сами, кроз људску творевину, бивају изнова укључени у проширени стваралачки низ. „Поезија поезије“ не значи, у овом смислу, тематизовање само песничког процеса него јединственог стварања које се у симболичкој игри на један начин и најпре прелама у природи, а на други начин и потом у песничком делу. „*Gleichnis*“ је, код Гетеа, трансцендентална категорија *par excellence* због тога што у себи, као чулно-натчулном јединству, симболички обухвата све ступњеве креативног процеса, те симболички изражава саму ентелехију, и то као поетску срж самог песничког текста, трансцендентално загладаног у физички и метафизички ток. Однос према изванљудским делима је дијалектички, јер значи упућеност на њих, али такође и њихово накнадно свеуједињење управо у самом хуманом изразу. Природна религија<sup>539</sup> о којој Гете говори у *Поезији и истини* није ништа друго до пан(ен)теистички став преобликован у поетску веру у симболичко јединство уметничког, природног и натприродног дела. А „*Gleichnis*“ у песничком делу задржава пуноћу смисла само ако истовремено сликом указује и на „слику за себе“, своју естетску формираност, и на „слику слике“, естетско-метафизичку стваралачку свеобухватност ентелехије. Како, међутим, швајцарски филолози и поетичари, иако удружују природу и уметност кроз појам слике, ништа од овог не подразумевају, онда јасније постаје и Гетеово обесцењивање њихових ставова. Код њих, наиме, „*Gleichnis*“ остаје једноставно спољашња слика, а не уздиже се до свог суштинског – параболичког,

---

<sup>539</sup> Нпр. у I, 30, S. 128ff.

симболичког смисла, заснованог и на стваралачком принципу космоса, и на трансценденталном карактеру поезије, која, будући онтолошки последње стваралачко и створено дело –симболички и изражава универзални креативни принцип.

Смисаона сложеност разматраног појма изражена је управо у пуноћи у једној епизоди из *Поезије и истине*, у којој Гете говори о анегдоти везаној за Клајста. Често куђен због својих шетњи, Клајст је одговорио да „он тад није докон, већ иде у лов на слике“,<sup>540</sup> на шта приповедач додаје да „ова *парабола* добро пристаје племићу и војнику.“<sup>541</sup> Премда је у питању једноставна анегдота, њу усложњава како специфична основа која се односи на пишчеву потрагу за сликама, тако и накнадни коментар који припада такође писцу и који кроз „*Gleichnis*“ успоставља везу између два уметничка субјекта. Од значаја је то што Клајст врши стваралачку радњу, и то проживљавајући онај творбени пут који смо малопре установили: упија слике како би их касније, као нове слике, изразио у свом делу. „*Gleichnis*“ се, сходно томе, не односи на саму анегдоту, на довитљивост и духовитост Клајстовог сликовитог одговора него на духовног покретача који се иза њега крије, а у којем се открива чулно-ликовна аналогија између изванљудског, природног феномена и песниковог стваралаштва. Гетеу ова згода даје повода да се изјасни о властитим шетњама као продуктивним односима с природом. У истом пасусу Гете описује како се „кроз неуморан и обновљени труд усредредио на мали живот природе (хтео сам ову реч да употребим у аналогији према мртвој природи), и, како љупки догађаји, који се у овом окружењу опажају, мало тога приказују за себе и на себи, онда сам се навикао да у њима видим значење које је нагињало делом на симболичку, делом на алегоријску страну, у зависности од преваге опажаја, осећања или рефлексије.“<sup>542</sup> Док је у вези с Клајстом природа само контекстуално присутна, сада Гете инсистира на њој, и то као живој, делатној сили. Гетеовски активизам провејава кроз ове речи, и то као заједнички именитељ за човека и природу. Њихова је, међутим, делатност другачијих карактера: у природи се ради баш о ентелехији, о покретачком начелу, а код човека о свесном стваралаштву. Стваралачка природа је несвесна, што није у супротности према њеном делатном начелу нити према њеним крајњим производима, чија спољашњост сугерише читав творбени процес, те тек

---

<sup>540</sup> Ibid., VII, S. 277.

<sup>541</sup> Ibid.

<sup>542</sup> Ibid., S. 278.

људски дух, одређен сопственим стваралачком енергијом, освешћује симболички смисао окружујућег поретка, или пак уписује алегоријско значење у природу, што значи да је рационализује и саображава, њој инадекватној, ускости људске ситуације. Само човек препознаје симболичку форму природног процеса: делатно опажање актуализује оно што по себи већ постоји, али искључиво као потенција која није свесна себе нити има потребу да то буде. Највиша, стваралачка способност опажања продире у природно биће, откривајући га као „Ereignis”, како Гете и именује конкретну згоду у наредној реченици.<sup>543</sup> „Gleichnis“ се, према томе, указује као песничко, људско јемство органског сродства између људске и природне творевине, које собом, својом чулном спољашњошћу истовремено јесу и значе своје метафизичке квалитете. Симболичко средиште прелама сâм живот: живу слику, живу природу и живи космос.

Живот се указује као највиша симболичка амбиција да се кроз коначност, опажајну и језичку, представи животно обиље, бескрајност самог живота. Та бескрајност, међутим, не расплињава се у произвољну неодређеност, већ у целину, тоталитет, који никад није тоталитет појединачне егзистенције, него се односи на свепрепреженост, хармонију, с обзиром на коју се сваки фрагмент уједињава у највиши поредак свеобухватних узајамних веза. Симбол сугерише свеповезаност испрва недовољних, непотпуних фрагмената, чија стапања с другим фрагментима фундаментално мењају само схватање о појединачним манифестацијама. Симболика као естетски поглед на свет у крајњој инстанци подразумева начин на који се тај свет уопште разумева и тумачи. Наш отклон од семиотичких модела значи отклон од наглашавања плуралности означеног, будући да реч и није о тобожњој полисемичности симбола, већ о његовој једнозначној пунозначности. Вишезначност подразумева суму многобројних фрагмената, а пунозначност њихово космичко јединство, целину у којој су сви делови узајамно повезани, услед чега прерастају своју истргнуту и невезану фрагментарност и преображавају се у активне чиниоце тотализујућег поретка.

Најзад, као извесну потврду смисаоних карактеристика појма, те поготово као потврду синтетичке природе тих карактеристика, наводимо исказ из *Година лутања Вилхелма Мајстера*, и то из, поводом симбола, већ коришћеног поглавља „Размишљања у путничком духу“. Из исказа бр. 132, наиме, развија се и низ мисли

---

<sup>543</sup> Ibid.



које у потпуности одређују термин „Gleichnis“ као ланац веза размотрених и у овом и у поглављу о гетеовском симболу. Реч је о темељној преплетености свих кардиналних категорија симболичко-параболичке смисаоности: живота, јединства, целине и односа између посебног и универзалног. „Темељна одлика живог јединства [је да се] сва ова дејства збивају заједно, у истом тренутку [...]. Постање и пропадање, стварање и уништавање, рођење и смрт, радост и патња, све дејствује једно кроз друго, у истом смислу и у истој мери, и због тога онда и најпосебнији догађај увек иступа као слика и парабола [Gleichnis] најопштијег.“<sup>544</sup> Будући да нема потребе поново објашњавати специфичну гетеовску смисаоност кључних појмова и њихових односа, као ни напомињати врло очигледну преплетеност читаве Гетеове мисли, те исте поетске и духовне темеље и исходишта јединствене и свеобухватне духовности, поводом овог цитата настојимо да истакнемо смисао параболичке, то јест симболичке општости. Премда говори о општости, Гете не мисли на појмовну, логичку општост, него свакако на симболички (параболички) тоталитет, зато што овај произлази из – у цитату истакнутог – захтева за животном, дакле за развојном, делатном и стваралачком целином. Као духовна, хумана, она се сама испољава кроз формативну активност своје унутрашњости, те се најзад исказује као симболичка потенција целине коју назначавала људска смртност и коначност.

Уз то, напомињемо да један од најважнијих сегмената *Година лутања* – почетак друге књиге посвећен религији тројства, односно тројног страхопоштовања – обилује појмовима везаним за симбол и параболу. Премда анализа поменутог романа не спада у ову расправу, истичемо то да објашњења која у вези с педагошком провинцијом Вилхелм слуша почивају на тежњи за основном синтезом између чулности (зато Вилхелм обилази галерије посвећене тројној религији) и божанствености, која се изражава кроз тотализујуће страхопоштовање – према небесима (паганска религија), људима (филозофска) и земљи (хришћанска). Како је религијска сврха понајпре педагошка и васпитна, она се ликовно посредује – кроз параболу [Parabeln] и симболе, код којих су „смисао, увид, поимање – узвишеност, изузетност и недосежност“.<sup>545</sup> Параболички приказ [Gleichnis] тројног страхопоштовања за циљ има да сликовито поучи о јединству целине света,<sup>546</sup> а

---

<sup>544</sup> J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Phillip Reclam jun. Stuttgart 2012, S. 328.

<sup>545</sup> Ibid., S. 179.

<sup>546</sup> Ibid., S. 174.

ступњеви васпитања састоје се „прво из чулних знакова, потом из предања у симболичком сазвучју“.<sup>547</sup> Иако овде модификовани као васпитна мера, симбол и параболола нису сужени и функционализовани из разлога што је њихово исходиште заснивање тоталитета света. Термини „Parabel“ и „Gleichnis“ употребљени су као синоними који кроз слику поучавају о хармонији природног, људског и божанског, што значи да је њихов израз истоветан њиховој сврси, те да нема ни говора о евентуалном раздвајању слике као повода и метафизике као слици надређеног и страног циља. Симбол, с тим у вези, јесте јасно раздвојен од знака као управо она категорија која се темељи на односу између (чулног) повода и (духовног) телоса, те који, знаку насупрот, сâм изражава јединство равни света. Најзад, смисаоно исходиште ниједног од ових термина није упосебљено, него се у сваком случају односи на обликовање истине о апсолутној целини света.

1. 8. 8. Филолошко разматрање појма „Gleichnis“ као подразумеваног темеља у односу на који се врши естетска модификација у *Фаусту*

А. Поетска трансценденталност граматичког значења

С обзиром на нашу тему, досадашња филолошка анализа свакако је по себи недовољна, будући да тек конкретна анализа естетског склопа целине *Фауста* може да пружи потпун одговор на питање о смислу појма „Gleichnis“ унутар самог тог текста. Штавише, и да би се уопште установила сигурна и поуздана повезаност свих до сада спознатих семантичких импликација овог појма са смисаоношћу истог појма у *Фаусту*, такође је неопходна иманентна анализа трагедије. Тек естетска специфичност овог дела, која произлази искључиво из његовог унутрашњег склопа, може да укаже на фаустовску семантичку модификацију анализираног појма. Да би, међутим, разматрање *Фауста* с обзиром на његову симболичност, за шта као упоришну тачку узимамо завршне стихове мистичког хора, било употпуњавајуће, те да би могло да продре до претпостављене значењске модификације и надградње термина „Gleichnis“ условљене уметничком посебношћу саме драме – нужно је било спознање темеља у односу на који би се таква модификација уопште вршила. Та нужност је двојачке природе: најпре, преаналитичка нужност, која се односи на јасну истакнутост појма унутар *Фауста*. Композициона повлашћеност показатељ је семантичке битности, коју онда ваља утврдити у целости. Дакле, већ само место и

---

<sup>547</sup> Ibid.

начин на који је реч „Gleichnis“ употребљена захтевају да се посебна аналитичка пажња усредреди баш на њу. Друга, постаналитичка, то јест нужност која се намеће након спроведене филолошке анализе и спознања смисаоног опсега речи, односи се на *a posteriori* потврду претпоставке о истакнутом значењу појма. Како би се појам разматрао у естетској употреби, која је по природи ствари најзахтевнија, и то управо због тога што модификација значи надградњу подразумеваног, методолошки је неопходно спознати ту раван подразумеваног. Наглашавамо, при томе, да под анализом естетске модификације темељних значења недвосмислено мислимо на анализу аутономног текста, те да, сходно томе, ни у ком случају није прихватљиво каузално повезати до сада препознате равни значења с оним које се образује у самом *Фаусту*. Каузална пак вулгаризација драстично је удаљена од спознања филолошких темеља који су у *Фаусту* подразумевани и надограђени. Уколико се прихвати теза о тексту као естетској и смисаоној надградњи подразумеваног – а ми, при томе, не мислимо на текст уопште, него баш на *Фауста* као семантички комплексно дело – онда је логично претходно спознање тих подразумеваних регистара. Разуме се да се то односи на категорије које су саме оптерећене значењем, што је, када је реч о појму „Gleichnis“, потпуно очевидно, будући да сама та реч изискује барем свест о духовноповесном низу који Гете подразумева и који њему претходи. А претходна филолошка утемељеност је, уз то, неопходна и како накнадна анализа уметничког текста не би залутала, што је могуће уколико се не уваже ограничења која постављају традицијом утврђена значења одређене речи, те се симболу приступи у бартовском духу као обиљу значења, које онда, не дугујући ништа стварном, темељном и историјски изграђеном смислу – може да се потенцијално односи на било шта.

Наш постулат о потреби да се спозна подразумевано како би то спознање постало темељ у односу на који се разумева и оцењује конкретно естетско остварење у очигледној је вези с Бековим схватањем филологије као „спознања спознатог“.<sup>548</sup> Бек, уз ово, инсистира на томе да филологија није пука спознаја нечег

---

<sup>548</sup> August Bockh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, В. G. Teubner Verlag, Leipzig 1877, S. 10, 11. Овим поводом упућујемо на Ломин чланак „Филологија и њене дисциплине“, стр. 37–53, у: Едиција Филолошка истраживања данас, главна уредница Јулијана Вучо, том VI: *Култура, цивилизација, филологија*, уреднице Љиљана Марковић и Александра Вранеш, Филолошки факултет, Београд, 2014, као и на раније већ поменути његов рад: „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“, посебно 375–379, који разматра и основна начела Бекове филологије, о којима и ми говоримо. У оба текста Лома настоји да утврди духовну блискост између Хердера, Бека и Дилтаја, те да на том фону укаже на принципе универзалне филологије. У првом

што је други продуковао, већ је реч о умећу разумевања.<sup>549</sup> „Филологија – или, што каже исто – историја“<sup>550</sup> јесте „повесна конструкција читавог знања“,<sup>551</sup> те да би се нешто уопште схватило, мора се схватити у потпуности, а то значи управо у историјској потпуности. Исказ: „Туђе да се схвати као своје“<sup>552</sup> – подразумева уважавање целокупног повесног опсега феномена, насупротив чему би стајала фрагментаризујућа склоност ка деконтекстуализованом тумачењу предмета са становишта властитог тренутка. „Gleichnis“, другим речима, може да се схвати једино уколико се прими к знању, освести и разуме у повесном низу, и то као у радњи која би – и то је херменеутички од кључног значаја – претходила свакој појединачној анализи. Ми наглашавамо да је наша досадашња анализа далеко од свеобухватности, којој се, барем према Беку, ионако само стреми, а чија се бескрајност, „логос“ никада не досеже.<sup>553</sup> Ипак, она је претендовала на то да укаже на кључне тачке у разумевању појма током повести, у Гетеовом добу, те у његовој специфичној употреби.

Беково разликовање четири слоја значења, тачније четири слоја херменеутичке и критичке анализе користимо као полазиште за апстраховање равни знаћења појма „Gleichnis“. Бек говори о објективним значењима: граматичком и историјском, као и о субјективним: генеричком и индивидуалном.<sup>554</sup> Херменеутика се односи на апсолутно спознање појма по себи, а критика на релативно, то јест спознање појма у односу, у вези с другим појмовима. Сва се значења огледају једно у другом, међусобно се обликују и употпуњавају, те је њихово раздвајање превасходно ствар прегледности. Беково издвајање граматичког значења подразумева „откриће“ значења по себи, што је, додуше, проблематично утолико што свака реч постоји у конкретној, текстуалној употреби, па је и саодређена контекстом, те се и до њеног изворног, чистог значења продире најпре кроз увиђање константи, дакле темељних заједничких именитеља. Када је реч о појму „Gleichnis“, основном филолошком смислу се – како нам се чини – највише приближава Гетеова узгредна употреба ове речи, у оном контексту који посебно не наглашава ту реч

---

наведеном тексту Лома детаљно излаже и објашњава сâм Беков филолошки метод, те његову анализу узимамо у обзир приликом нашег говора о Беку.

<sup>549</sup> Ibid., S. 33.

<sup>550</sup> Ibid., S. 11.

<sup>551</sup> Ibid., S. 14.

<sup>552</sup> Ibid., S. 20.

<sup>553</sup> Ibid., S. 15.

<sup>554</sup> О томе детаљније у поменутом Ломином чланку о Беку: „Филологија и њене дисциплине“, посебно стр. 43–45.

саму, него је користи као помоћ за значењско образовање целог исказа. Наведени исказ из *Торквата Таса*, примера ради, није заснован на тој речи нити је интенционалност како исказа, тако и целине драме усмерена ка њој, премда – што не треба губити из вида – конкретна Антонијева употреба ипак доприноси обликовању целине дела. Чак и када је овако једноставније употребљен, овај појам је саодређен контекстом, прожет смислом који исијава из целине списа, те обogaћен, специфично допуњен низовима који су у вези с њим, а то је најпре лик песника – Таса, потом и ликови самих саговорника, Антонија и Леноре. И у овом чистијем облику који, по свему судећи, не призива експлицитно традицију и не заснива се на библијском контексту, смисао је трансцендентално отежан. Не ради се само о речи „Gleichnis“ као фигури, средству, већ и о везаности те фигуре за песничку личност, за, дилтајевски речено, читав песнички доживљај, па тако и за његов укупан став према унутрашњем и спољашњем свету, за његово тумачење света и поглед на њега. Нагласак, наиме, није само на објекту, на чину као песничком изразу, реализацији, већ најпре на песниковом духу чији је крајњи израз фигура. „Gleichnis“ је *differentia specifica* песничког бића, произлази из његове унутрашњости, а остварује се језички. „Gleichnis“ се, у том смислу, испоставља као двоструко синтетизујућа категорија: крајњем, поетски оствареном изражајном јединству између духовног обиља и његовог језичког уоквирења претходи првобитно јединство између песниковог појетичког духа и његовог исказа. Модерне тежње да се песник одвоји од свог текста, те да се делу приђе бартовски дехуманизовано као ствари самодоволној и органски неповезаној са духовним узроком – за ову тему не само да су ирелевантне него су и дубоко погрешне, будући да „Gleichnis“ подразумева тоталитет хуманости, комплетан дух који изриче фигуру, параболу, симбол. (А, говорећи о овом појму у негативном смислу, како би критиковао стил, манир или карикирао израз и намере, као што је учинио поводом експресивних могућности у немачком језику,<sup>555</sup> Гете посредно критикује управо одсуство овакве духовно-изражајне прожетости: њено одсуство уништава искреност као могућност изреченог, те речи претвара у пуку лаж).

Категорији која потиче од целине хуманости, изриче је, на њој се заснива и изискује је, једино је одговарајуће прићи с оног становишта које претендује на увид

---

<sup>555</sup> Видети: фуснота 34.

у читав људски дух, а то је филологија као наука чији је идеал синтеза хуманости.<sup>556</sup> Као сâм садржај у чистом стању, „Gleichnis“ је тако рећи неодредљив, зато што је по својој природи нераскидиво повезан с формом као остварењем индивидуалног и стваралачког духа. Као садржај који је условљен формом, „Gleichnis“ се у најсуженијем виду односи на исказ песничког духа који настоји да досегне хумани идеал, духовно обиље, а оно је изразиво песнички, и то преко слике. Као фигура уопште – дакле, без упосебљавања које би је одредило конкретно као симбол, параболу, метафору, поређење – „Gleichnis“ је сâм песнички израз слободне духовности. Конкретизација такве духовности у коначном се облику изриче као фигура која повезује, сједињава и срањује. Будући двојак, у „Уводу“ за ово разматрање поменути Пастернаков превод стихова мистичког хора – „Все быстротечное // Символ, сравнение“ – можда и најпотпуније продире до чистијег смисла појма по себи. „Сравнение“, наиме, више него наш еквивалент „поређење“ чува везу с етимологом речи „Gleichnis“ – равнање, довођење у исту раван. То значи: чинити, или прецизније, показати нешто једнородним, једнакородним, припадајућим истој равни, истом тлу. Поређење може да се односи на било које две појаве (или више њих), али „сравњивање“ само на оне које припадају истом роду, врсти, образу. Немачки етимон „gleich“ – бити једнак, исти, органски сродан – и подразумева и чува више јединство оних феномена који су заједничког порекла.

Како је и у случају из *Tasa* граматичко значање уткано у уметнички исказ, који својом естетском формом и смисаоним контекстом саодређује све, па и оне делове који немају повлашћени семантички статус – тако већ и сâм Антониов цинизам упућен и Ленори и Тасу индивидуализује значење по себи – наводимо и Гетеове исказе који функционишу самосталније, који су слободнији од уметничког контекста и у којима се онда речи указују у огољенијем издању.

Исказ који изворно потиче из *Година лутања Вилхелма Мајстера* накнадно је постао делом *Максима и рефлексива* (бр. 559) и гласи: „Аналогија треба да се чува двојаче залуталости: најпре, предавања вицу, услед чега би се распинула, и друго, обавијања тропима и песничким сликама [Gleichnissen], што је ипак мање штетно.“<sup>557</sup> Разуме се да дискусију отежава чињеница да ова мисао постоји најпре као део више уметничке целине, али њен карактер јесте гномски и универзалан,

---

<sup>556</sup> A. Boeckh, S. 256.

<sup>557</sup> J. W. v. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, S. 121.

поготово кад се има у виду да се налази у вероватно најсамосталнијем, сегменту испуњеном максимама – у „Разматрањима у путничком духу“ (бр. 120).

Сличан пример потиче из Гетеовог писма Шилеру у којем се, између осталог, коментарише спев *Херман и Доротеја*. Међу Гетеовим запажањима налази се и следеће: „Да су у њему [спеву] с правом избегнути сликовити прикази [Gleichnisse], јер би при моралнијем предмету наметаће слика из физичке природе било тежобније.“<sup>558</sup> У првом случају појам „Gleichnis“ уопште се не разрађује, а спецификује се једино као део низа у који су укључени и тропи. Ипак, реч је употребљена у негативном смислу: као нешто што у аналогијама треба избегавати, што значи да Гете устаје како против асоцијативне произвољности – не може свака аналогија да постане естетском сликом, тако и против пренатрпавања текста фигурама. „Креативно“ пак претеривање не значи ништа друго до уметничку слабост, а то, другим речима, подразумева лажност и неискреност. Неистинитост би проистекла из пуког повезивања, из аналогног експлицирања. Иако у мањој мери но што би то било с вицем, штетна употреба песничких слика значила би давање првенства самој асоцијацији, насупрот духовној истинитости коју „Gleichnis“ изискује, а која се односи управо на прерастање пуке асоцијације, те на увид у стварну сродност између предмета. И поводом *Хермана и Доротеје* Гете користи „Gleichnis“ на негативан начин, супротстављајући термин моралном приказу. „Gleichnis“ се представља као естетски феномен, но не у уском смислу као песничко средство или начин него баш као оно што се, насупрот моралној равни, односи на саму естетичност, што текст чини уметничким. Гете, при томе, и прецизира шта је основно начело уметничког: реч је о слици природе коју уметнички дух преобликује и изражава. Оваква исходишта у потпуности одговарају крајњим ступњевима значења овог појма, које смо истакли поводом *Поезије и истине* – његовом трансценденталном карактеру и ентелехијском бићу. Употреба самог термина тиче се експлицитно уметности, и то вишеструко: „Gleichnis“ је биће које уједињава песнички дух и израз; на основу аналогије, али не произвољне, с природом, „Gleichnis“ се обликује као чулно конкретна слика чија фигурација успоставља јединство између приказа и духовне натчулности; изриче се у уметничким текстовима или у вези с њима, што значи да и у чистом значењу изискује вишестепеност, трансценденталну поетску загледаност над самим текстом.

---

<sup>558</sup> An Schiller, Weimar am 23. Dec. 1797, *Goethes Briefe*, S. 383.

„Gleichnis“ је истовремено и биће и коментар, и постоји само као нераскидива двојакост огледања: као став према творевини која је и сачињена кроз фантазијску прераду природног резервоара, а који се и сâм састоји из истих подстицаја које путем огледања људски дух поетски актуализује.

#### Б. Параболички смисао историјске равни појма

Комплексна смисаоност трансцендира чисто граматичко значење појма „Gleichnis“, будући да и оно само упућује ка естетској творевини, те будући да, дакле, изискује вишестепени контекст како самог текста, тако и читавог процеса стварања. На овакво ширење значења изнутра надовезује се и спољашње ширење значења на повесну раван, која ионако изграђује значењску тежину појма (а ова се онда, у складу с логиком поетско-херменеутичког круга, актуализује, па и обogaђује у индивидуалној употреби). Историјско значење је ограничено и условљено граматичком основом и опсегом на који аутор упућује,<sup>559</sup> али оно истовремено указује и на ширину хоризонта, на све смисаоне могућности или, чак, нужности, услед чега се онда и појединачна употреба појма указује у адекватнијем виду. Већ смо размотрили и наводима поткрепили питање о томе шта Гете као појединац, чија је пак основа опште просветитељско образовање, подразумева под овом појмом. Историјски смисао је лакше одредљив као параболички, с тим што сама парабола, поготово с обзиром на специфичност како Гетеовог образовања, тако и његовог уметничког дела, изискује да буде схваћена или барем опажена у вишестепеном историјском хоризонту, а то значи и као интегрални део и један од принципа конкретног вишевековног и вишејезичног сакралног текста, и као духовни однос традиције према том тексту. Парабола је, према томе, укупност читавог духовноисторијског регистра везаног за библијски текст и његово спознање. Важно је, ипак, напоменути да историјски смисао, поготово у оваквој свеобухватности, није уткан у сваку појединачну Гетеову употребу појма „Gleichnis“, те да је утолико и потребније разликовање између његовог значења по себи као песничке слике која означава стваралачку духовност, и параболичког значења, које се јасно односи на сакралну духовност, која такође потиче од чулне слике. Гетеово коришћење појма које синтетизује историјско и граматичко значење већ по природи ствари надроста саму повесну раван, те изискује испитавање конкретније Гетеове модификације, а

---

<sup>559</sup> А. Воеckh, S. 112.



она је двојака и односи се и на карактер самог текста и на посебност Гетеовог израза.

### В. Генеричко значење: романтична драматизација

Док логички, филозофски, дискурзивно сачињен текст може да говори о тоталитету значења као последици и синтези прецизних увида у све равни појединачности, песничко дело, томе насупрот, ствара смисаону целину на основу могућег значењског тоталитета који потиче од самих појединости. Пуноћа смисла на равни појединачног обликује се и с обзиром на смисаони однос те према другој, такође пунозначној појединачности, што значи да херменеутичка пажња овде постаје естетским проблемом, те да разумевање смисла подразумева и разумевање форме и начина.

Примера ради, Јакобсоново истицање метафоричности (аналогичности, еквивалентности као одређујућег песничког поступка) текста одговара и Гетеовом исказу о односу између поетске слике и аналогије, као и значењу појма „*Gleichnis*“ уопште. Кључни Јакобсонов увид у природу песничког језика тиче се метафоричности као принципа целине, који произлази и заснива се на метафоричности сваке посебности.<sup>560</sup> Штавише, и конкретна метафора је само део система метафоричког модуса, као год што и парабола функционише тек унутар параболичког начела естетске целине. Јакобсонова пак лингвистичка пажња, која, према нашој процени, одиста продире у стваралачку посебност песничког израза, не увиђа употпуњавајуће највиши хумани смисао у посебној метафоричности. Естетска посебност, наиме, није само текстуална, него је такође и ауторска, и као таква се манифестује управо у тексту као изразу индивидуалног ауторског духа. Принцип аналогије двоструко је упосебљен и условљен: духовном индивидуализацијом и прерадом, услед чега он постаје симболички, параболички, хумористички, иронијски..., као и формално-стилским хоризонтом самог текста, од којег је ауторова духовност неодвојива. Према томе, фигурална природа поетског устројства и његових елемената (а такав је елемент „*Gleichnis*“) сада треба да буде

---

<sup>560</sup> Реч је, као што је познато, о поставкама изнетим у низу списа: „*Lingvistika i poetika*“ (*Lingvistika i poetika*, превод Ranko Bugarski, Nolit, Београд, 1966); „*Poezija gramatike i gramatika poezije*“, (*Ogledi iz poetike*, превод Leon Kojen, Prosveta, Београд, 1978); „*Dva aspekta jezika i dva tipa jezičkih smetnji*“ (*Metafora, figure i značenje: zbornik teorijskih radova*).

аналитички конкретизована с обзиром на личну духовност коју изражава и с обзиром на карактер уметничке форме којом се служи.

Усредсређивање на *Фауста* подразумева до сада установљене равни значења, које се, с обзиром на естетску изузетност конкретног дела, проширују у складу с иманентно заснованим формално-садржинским поретком карактеристичним искључиво за ову драму. Бек под генеричким тумачењем понајвише мисли на значењску специфичност коју одређују форма, род или врста дела, будући да се кроз њих спознаје сврха текста.<sup>561</sup> Родови и врсте изричу духовност доба,<sup>562</sup> а херменеутички циљ је да се разуме природа врсте<sup>563</sup>. Сама пак чињеница да је у питању драма недовољна је за извођење херменеутичких закључака, но значење посебних елемената *Фауста* образује се кроз специфичне генеричке квалитете ове драме који представљају врхунски израз Гетеовог позног стила, и који се огледају у слободном преобличењу тако рећи читаве хуманистичке и хришћанске традиције – од *Старог завета*, преко класичне митологије, нордијског средњовековља, италијанског новог века, Лутеровог доба, протестантског духа, просвећености, до преромантичних и романтичних импулса. Посреди нису само садржинске модификације него и версификационе и генеричке. Реч је о прерастању свих формално-садржинских стега кроз потпуно драмско остварење слободне романтике. Романтичност *Фауста* није сводљива на романтизам као правац или епоху, већ се може идентификовати као романтика, као слободна естетизација највише духовности, у којој обе кључне равни – уметничка слобода и духовни израз – имају епохално романтично тежиште (са становишта митског извора, трагичке битности теме, начина на који се ова поетизује), али се као нераскидива синтеза испољавају тек у конкретном тексту који долази и као крај и као врхунац читавог романтичног наслеђа.<sup>564</sup> Фаустовски романтизам је управо

---

<sup>561</sup> А. Воеckh, S. 143.

<sup>562</sup> Исто, S. 244.

<sup>563</sup> Исто, S. 143.

<sup>564</sup> Гетеов *Фауст* није једини овако схваћен врхунац романтичног духа и израза. Премда на другачији начин, унутар другачијег контекста и по другачијој уметничкој логици, сматрамо да на истом естетском ступњу стоји и Пушкинов *Евгениј Оњегин*. Основна разлика у поступку, која се онда протеже на разлику у рецепцији, тј. у тумачењу, односи се на то што је *Фауст* симболички отежан толико да се без продора у ову раван текст једноставно не разумева, насупротив чему Пушкинов роман у стиху задржава фабулативну и лексичку лакоћу предњег плана. Уколико се пак застане на њој, те се текст схвати као мелодрама, а не (и) као формално-садржински напрегнут спис о самој књижевности, као „поезија поезије“ у најзаостренијем виду, онда се такође превиђа сама суштина Пушкинове слободне естетизације духовног и изражајног наслеђа, поготово романтичног. Док је Гетеова драма по карактеру романтична симболизација, наиме симболички-романтично обликовање највиших домета хуманости, Пушкинов роман у стиху је иронијска симболизација романтизма самог.

начин на који је таква синтеза спроведена. Слободна синтеза естетског и духовног образује романтизам као игру највишег духа. Нагласак, при томе, није на самој духовности – јер то не може да буде упосебљавајућа одлика било ког текста – него је на естетском обликовању метафизичке смисаоности, што значи на спрези између космичког смисла и његовог уметничког приказа. А космички смисао није ствар било какве, већ искључиво оне духовности која хоће да опише целину метафизичког поретка и да продре до ње. Параболички исказ на крају трагедије врло јасно – о томе и сведочи повесни смисао појма – успоставља однос са сакралном духовношћу *Библије*, дакле са специфичним начином на који је највиша духовност сакрално обликована у конкретном тексту, али романтични принцип целине *Фауста* саображава себи све појединости текста, те онда и целокупно, па и сакрално наслеђе које је у њему присутно. Бескрајна духовност као садржај, домет и циљ у идејном је сродству с библијском духовношћу, али не сасвим и у естетском, будући да романтизација ослобађа духовно-уметнички поредак сакралне интенционалности, те се она сада слодобно преобликује у бескрајну естетску игру. Романтични хоризонт Гетеове трагедије, једноставније речено, значи то да се сакрална параболичност преображава у романтичну симболичност. Није реч ни о каквој вулгарној десакрализацији, нити о премештању тежишта с духовног садржаја на естетски израз, будући да и библијски текст успоставља сакрални смисао тек и само на основу форме и уметничког склопа, што значи да је он неодвојив од естетског решења. Гете такође не спроводи чист ларпурлартизам, нити је његова поетизација у служби смисла, него је текстура таква – а то *mutatis mutandis* важи и за *Библију* – да форма и смисао имају подједнако и пуновредно право важења, те и постају функционални тек у синтези. Разлика између сакралне, библијске параболичности и романтичне, драмске симболичности не тиче се самог односа између чулног, сликовитог изрази и апсолутног смисла – тај однос управо је својствен обама поетским модусима – него унутрашњег текстуалног значења саме апсолутности тог смисла. Романтика, као год и библијска сакралност, јесу највише чулно-духовне синтезе, од којих последња открива крајњу и потпуну метафизичку извесност која се не тиче само текста, а прва такву, већ установљену извесност поетизује прерађујући је и укључујући је у свет који и не претендује да се – осим, разуме се, својом естетском изузетношћу и смисаоном битношћу – заснује изван текста. „Вера“ сакралног списа је надуметничка и тражи реализацију у људској пракси, а

„вера“ Гетеовог текста остаје искључиво поетска и без икаквих захтева за остваривањем у материјалној стварности.

При томе, наглашавамо да, с обзиром на то да је романтична симболичност принцип текста, она се не огледа само у односу на сакрално, већ на свако у *Фаусту* призвано наслеђе, па тако и на класично. Преображај параболе у романтични симбол збива се на позадини симболизације читаве у *Фаусту* призване духовне традиције. „*Gleichnis*“ је именовање које призива библијску традицију, но као сама посебно смисаоно сачињена песничка слика, симболички романтизована парабола стоји у сржи целине текста, те је њом као категоријом чије име стоји над читавом драмом прожет цео фаустовски свет. „*Gleichnis*“ се не односи само на, у последњој сцени експлицирани, библијски и хришћански свет него на све „мале“ и „велике“ светове и – што је најважније – на њихова међусобна огледања. Библијски свет у *Фаусту* не постоји за себе, као самодовољна и повесно утврђена сфера, већ искључиво као духовноповесна раван која је саображена свим микрокосмосима драме, који пак тек као јединство и синтеза чине литерарни симболички космос у пуном смислу.

Слободну романтичну духовност *Фауста* уметнички омогућава иманентна аутономност ове драме, с обзиром на коју се познато и препознато наслеђе у њој – саображава законима које је она сама генерисала, те се најзад преображава сходно доминантном фигуралном принципу који је за њу карактеристичан. Реч је о романтичној симболичности, која задржава форму параболичке фигурације: чулном сликом се досеже натчулни смисао, и задржава опсег параболичког значења: чулношћу се наговештава апсолутна духовност. Но, док хијератска параболичност естетски осваја светост, романтична симболичност – саму естетску моћ истиче као апсолутно исходиште људског духа. Романтично-симболичка апсолутност не затвара се, наиме, у ускост саме естетичности, већ уметност заснива као апсолутну вредност.

#### Г. Гетеова индивидуализација мита о Фаусту као фаустовског мита

Романтични фон значења, који је везан за општу духовну ситуацију, али је сâм одлучујуће генерички и стилски модификован Гетеовом духовном посебношћу, додатно се и у коначном смислу конкретизује у споју с четвртом – индивидуалном равни значења. Бек под тим понајвише има у виду индивидуални стил као језички

израз непоновљивог духа,<sup>565</sup> што ми оцењујемо са становишта до сада непоменуте, но за било какво разматрање саме драме прве и фундаменталне равни, а то је Гетеова јединствена прерада наслеђеног мита о Фаусту. Она је изведена с обзиром на повесне и текстуалне темеље значења, а сама представља последњи и кључни темељ разумевања који показује Гетеову уметност, његову индивидуалност у најизоштренијем виду. Ситуацију наизглед усложњава чињеница да и мит о Фаусту јесте духовноисторијски и књижевноисторијски феномен, али баш захваљујући томе Гетеова индивидуализација постаје уочљивија и, штавише, тек његов *Фауст* образује саму „фаустовску“ идеју. Фаустовска смисаоност рађа се најпре из симболичке прераде библијске параболе, која, у овом контексту, уместо сликовитог спознања сакралног, подразумева симболички ступњевито спознање фаустовске целине света, а ово, премда првостепено усмерено ка освајању земаљског света, најзад исходи у обухватању читавог космоса кроз историју Фаустовог спасења. Потом, фаустовски смисао извире и из симболичке романтизације, која читаво у текст уткано наслеђе саображава себи својственој уметничкој логици слободне игре међусобних огледања и преобликовања, чије органско јединство најзад обезбеђује фаустовска фигура протагонисте, чија перспектива прелама ступњеве света и открива их у складу са својим бићем. Симболичко откривење света није начелно, него је строго фаустовско и условљено је смислом фаустовског мита, па онда и Фаустовог лика, какви постоје само унутар целине Гетеове драме. Романтични смисао појма „*Gleichnis*“ до краја је упосебљен фаустовским смислом текста, који се онда формира на основу фаустовских елемената, као год што се и на њих саме излива универзални митски смисао предања о појединцу који прекорачује људске границе, те изазива одговор надљудског поретка. „*Gleichnis*“ постаје фаустовски симбол због тога што се сва претходна, а и даље постојећа, неукинула, а прилагођена значења појма – песничка слика, фигура, парабола, романтични симбол – саображавају и коначно модификују према елементима и целини кључно одређеним фаустовским смислом. Симболички смисао и фаустовски смисао, наине, чине јединствен комплекс у Гетеовој драми, а он се односи на начин прогресивног спознавања света.

Како би се, међутим, утврдио такав начин на који се формира смисао, неопходна је свеобухватна анализа целине *Фауста*, а на првом месту анализа

---

<sup>565</sup> А. Воеckh, S. 126 ff.

Гетеове *симболичке* обраде фаустовског мита, и то кроз поређење дводелне драме с праверзијом као оном која показује симболички потенцијал, те која – будући да није досегнула симболичко заокружење – може јасније да истакне логику потоњег досезања симболичке потпуности.

## 2. ПРАФАУСТ КАО СПОЈ СИМБОЛИЧКЕ ПОТЕНТНОСТИ И АНТИСИМБОЛИЧКЕ МИМЕТИЧНОСТИ. ФАУСТ КАО СИМБОЛИЧКА ФИГУРАЦИЈА ПРАВЕРЗИЈЕ

### I – Увод

#### 2. 1. Форма и граница као извори метафизичке слободе. Форма као мера бескрајности

*Прафауст* је фрагмент који врло јасно показује разлику између суштинске и спољашње целине текста. Целина овог фрагмента на негативан начин потврђује то да само употпуњена формално-садржинска спрега може створити крајњу узајамност између поетичности и смисаоности, те да тек на основу ње и сâм текст постаје песничка потпуност. *Прафауст* није нецеловит напросто зато што су поједине сцене остављене као младалачки нацрти или уопште због мањкавости и недовршености на равни појединости, него искључиво зато што у њему остварено формално-садржинско садејство – а оно по себи постоји – не ствара и потпуност самог поетског света. Недостатак овакве потпуности уједно онемогућава образовање симболичког поретка.

Сасвим начелно узев, симболичка потпуност остварује се као физичко-метафизички тоталитет, што значи као поетски свет који постоји и траје с обзиром на крајњу извесност апсолутног, метафизичког залеђа. Но, док је врло могуће да, барем као позадина, метафизичка сфера постоји и у свету који није симболички поетизован, сâм симболички свет изискује посебну узајамност између чулног и натчулног тока. Метафизичка апсолутност није *differentia specifica*, али јесте нужан предуслов сваке симболике, коју пак до краја твори тек процес обликовања, односно образовања. Симболика се, наиме, не остварује као физичко-метафизички свет, већ као физичко-метафизички поредак, те као устројство чију узајамност равни јемчи њихова, барем условна, уметничка равноправност. Однос између две сфере постаје поетски тоталитет тек кроз парадокс слободних утицаја: иманенција и трансценденција узајамно се огледају и одређују, али само као аутономне равни. Земаљски свет је одређен, али нипошто не и предодређен метафизичком сфером. Пропусна моћ оностраности за натчулна дејства произлази из слободе њене пуноправности, а ова се уметнички конкретизује кроз потпуну одговорност људског делања у људском свету. Парадокс потекао из овакве ситуације јесте тај да слободу оностраности потврђује, проширује, па евентуално и до максималне екстензије

доводи баш оностраномотач који тој слободи једини и може да постави границе. Таквог омотача у *Прафаусту* нема.

Логика границе као извора слободе фундаментална је за симболичку целину и изражава се и на садржински, и на формалан начин. У формално-садржинској синтези – да кренемо од испуњења – симболика се испољава као заокружено, „победничко“ освајање апсолута. Овај се односи на крајња питања постојања, а превасходно на људску позицију у надљудском космосу. Таква питања уједно су коначна и бесконачна, управо: гранична, при чему и раван избора речи указује на нераскидиву везу између границе и слободе. Поетски исказана тема романтичног симболичког текста *увек* је последњи смисао људског бића кроз које се потврђује људско-небеско јединство. Симболика опредмеђује бескрај, но не као апстракцију по себи, већ као последњу тачку људске коначности. Под тиме се, и то наглашавамо, не мисли на субјективна, солипсистичка, релативистичка свођења целине света на људску перспективу: реч је о двосмерности, с чије је једне стране људска коначност, а с друге метафизичка бескрајност. Само једнакоправност њихових прожимања може да открије коначност као потенцију или извориште бескрајности, а бескрај да уопште установи као апсолут у односу на који се свет потенција тумачи и осваја. Смисаона преплетеност физичког и метафизичког поетски се реализује као дијалектичко ткање, чије је исходиште потврда физичко-метафизичког јединства. Поетски смисао – враћамо се на почетак пасуса – само је пак употпуњено исходиште формално-садржинске преплетености, дакле текстуалног устројства с обзиром на које се формални и садржински планови указују као сједињавајуће јемство читавог симболичког поретка.

Специфична симболичка смисаоност изискује такође специфичну формално-садржинску спрегу, а уметничка симболичка целина – стопљеност укупног смисла и са формом и са материјом. Смисаона једнаковредност космичких равни које творе јединствену људско-небеску целину света – доследно се пресликава на формалну једнаковредност целине и сегмената текста. При томе, логика једнаковредности увек се начелно остварује као дијалектички процес узајамног огледања равни које обликују тоталитет. Симболичка дијалектика односи се на садржину и форму понаособ, као и на текстуалну целину као плод њихове синтезе, односно њиховог дијалектичког прожимања. То значи да целина није суперпонирана сопственим равнима: не претходи им и не одређује их једносмерно, већ се сама ствара, а најзад и заокружује у процесу ткања појединачних равни, што је пак условљено и обрнутим,



но овоме комплементарним процесом – употпуњења појединачности с обзиром на целину. Реч је, сходно томе, о процесима перманентних саодређивања (али никако не и чистих одређивања). Процес ткања као увек истовремено саодређивање целине деловима и обратно супстанцијалан је за сâм симболички смисао. Овај се ствара као дијалектички тоталитет текста, а само као стваралачки и, тачније, као самостварајући, он може бити смисао слободе.

Обликовање је средиште симболичког процеса. Форма треба не само да подржи него и да створи симболички смисао, а она то чини логиком своје заокружености као смисаодавним начелом читавог текста. Форма саодређује смисао на тај начин што се спољашња целовитост самог облика најпре претвара у обликотворност, а ова онда кореспондира са садржином као бесконачношћу откривеном у коначности. Како симболички смисао, а то је од кардиналне важности, није бескрајан, већ јесте бескрај, онда он нужно мора бити посредован изразом који само целином своје нужне ограничености означава себе као извориште бескраја. Једноставније речено, форма треба да обави дводелни посао: најпре да својом целином одиста уоквири поетски космос и то не као прозвољну суму, већ искључиво као самостварајућу законитост, а онда и да својим склопом сама изрази тај космос као физичко-метафизичко јединство. Симболичка форма не подражава, него сама јесте симболички смисао, а то конкретно подразумева осликавање и узајамно огледање дводелности људско-божанског света као јединства и тоталитета. Насупрот томе, *Прафауст* остаје само на половичности и земаљској једностраности, чија формално-садржинска целина никако не може бити и симболичка.

Дискрепанција између форме праверзије и форме коначне верзије прелива се и на значењски јаз, који је везан не само за проширења у односу на праверзију, већ и за обема верзијама заједничке комплексе. Разлика у формама верзија ствар је устројства њихових поетских целина, и врло је експлицитно тематизована у „Посвети“, која је написана 1797. године. Враћајући се, након две деценије, миту о Фаусту, Гете се суочава с проблемом облика. „Посвета“ претходи сужејној конкретизацији мита, те му је, барем у том контексту, и поетски суперпонирана: она, у ствари, представља трансцендентално-романтични коментар двојачке усмерености: уназад, ка праверзији, која се тек „сада“, 1797. године, из перспективе која тежи формално-садржинском употпуњењу, доживљава као фрагмент, и унапред, ка тоталном поетском циљу контрастно рођеном кроз Гетеов зрели естетски однос

према раном фрагменту. Тај однос је превасходно формалне природе: фрагмент је схваћен као проблем одсуства форме. Неформираност *Прафауста* или, што је за ову тему исто, фрагмента из 1790. године<sup>566</sup> – супротстављена је жељи за целином, чије је остваривање изједначено с обликовањем. Тежња за формом је и јемство и нужни услов превођења фрагмента у симболику: као устројство, симболика постаје тек кроз целовито обликотворно заокружење. Гетеови стихови, при томе, контекстуално су условљени класичношћу његове фазе из деведесетих (што је јасно и из форме станце, у којој је „Посвета“ написана). Класика реинтерпретира раноромантична достигнућа, но не тако што их обезвређује, већ тако што јасније увиђа штурмундранговске мањкавости, и то са становишта повезаности смисаоног и естетског склопа. Целовит смисао рађа се у „открићу“ форме као самосвојне, аутономне а смисаодавне равни. Таква симбиоза мишљеног и опеваног, дата кроз целину израза – изостаје из једностраних младалачких нацрта.

Следећи стихови из „Посвете“ од значаја су за проблем форме: „Приближавате се поново, климави ликови, // Што сте се рано помућеном погледу показали. // Да покушам сада чврсто да вас задржим? [...] И обузима ме чежња од које се давно одвикнух // За оним мирним, озбиљним царством духова“ (1–3, 25–26).

Лелујавост, климавост, неодређеност, колебаљивост супротстављене су чврстини, мирноћи и озбиљности. Уколико за сада оставимо по страни двадесетогодишњи прекид у раду као разлог да се ондашња, рана творевина доживи као помућена, јасно је да је кључни заједнички именитељ свих набројаних атрибуција облик, односно лик као песничко уобличење. Ово је дефинисано најпре кроз жељу, односно кроз појетичко настојање које треба да избистри мутност праверзије. Та жеља је исказана винкелмановски, кроз призму која обликотворност сагледава као извор највишег смисла.<sup>567</sup> Чврстина и мирна озбиљност свакако су квалитети форме као спољашње манифестације читавог склопа: ове су поетски експресивне особине и везују се, у крајњој линији, за изглед. Но, сâм склоп нипошто се не тиче спољашњости као равни творевине, већ увек подразумева спољашњост као испољење целовите форме која изражава само уметничко биће. Пуки

---

<sup>566</sup> С обзиром на тренутак у којем, као и на перспективу из које Гете пише „Посвету“ – и праверзија писана почетком 70-их, и фрагмент објављен 1790. године једнако подсећају аутора на проблем уметничке незаокружености давно започетог посла.

<sup>567</sup> Напомињемо да Трунц прецизно објашњава значење кључних појмова из „Посвете“, позивајући се на контекст Гетеових истраживачких радова у којима су они употребљавани. Према томе, не улазећи у херменеутичке спекулације, Трунц истиче морфолошко значење „лелујавог лика“ као оног који „још увек није изнашао чврсту форму“ (E. Trunz, S. 505).

формализам се не превазилази самим увидом у везу између форме и смисла, већ продором у карактер те везе. Само потпуна веза, она која је управо специфичношћу склопа постала идентитет мисли и облика, изражава онај смисао који Винкелман назива племенитом једноставношћу и мирном величином, а који Гете, и то поводом властитог текста, допуњава синтагмом „дарство духова“. Винкелман и Гете имају иста формална полазишта и из њих израсла смисаона исходишта. Смисао је апсолутан или божански, што значи да је, с обзиром на то да је формално заснован – симболички.

Винкелман на памети има античку људску боголикоост као савршенство лепе форме из које исијава највиша идеја као савршенство: индивидуалног стапања слободне људскости са божанственошћу. У последњем наведеном стиху Гете пак, највероватније, мисли на сфере које космички проширују малограђанску скученост и просторно-временску ограниченост „малог света“ из праверзије. Када се има у виду специфичност тог проширења, најпрецизније би било рећи да се тек њиме текст уопште заснива као космос, односно као могућност симболичког поретка. Уколико се тај искорак непосредно повеже са слободно естетизованим фантазијско-митопоијетичким карактером „великог света“ утемељеног у класичној митологији, онда Гете и Винкелман мисле не само типолошки сродно, но и на иста подручја духовности.

Формализам није превазиђен херменеутички, већ поетски. Њега се, дакле, не тиче накнадно тумачево промишљање, него устројство уметничког текста. Како је највиша смисаоност у уметности по природи ствари естетска, она настаје искључиво као апсолутна синтеза свих уметничких дејстава – као целина остварена кроз потпуну прожетост садржине и форме. Апсолутни смисао естетизује се као симбол који изражава целину унутрашњих формално-садржинских узајамности. А, будући симболички, он је изражен, осликан, очулотворен или, другим речима: обликотворен. Као родно место смисла, форма је уметнички одговор на највишу духовну амбицију да се прикаже слобода боголике људскости у свету као космосу.

Коначна форма омогућава упризорење апсолутног смисла: као огледало, она не само да га рефлектује на начелан начин, него се тек у односу на њену ограниченост – што је парадоксално – опажа и разумева (апсолутна) амплитуда тог смисла. Овај парадокс обухвата само уметничко биће симболичког поретка и протеже се на све његове токове. Општи парадокс естетски изражене духовности остварује се кроз симбол као слику бескраја. Овај се смисаоно и формално остварује

кроз границу и меру потпуне слободе, те кроз метафизички квалитет физички омеђеног света. На свим равнима постиже се физичко-метафизичка потпуност, односно синтеза коначне довршености и бескраја. Класична строгост облика код Гетеа је призвана управо као гарант земаљске довршености, потпуности и заокружености. Првостепена уметничка потреба везана је за формално-садржинско употпуњење саме оностраности. Целовитост њене садржине (нпр. кроз премреженост малог и великог света) праћена је смисаодавношћу тој садржини иманентне форме која успоставља максималне координате обају светова (нпр. у првом случају просторно-временске међе као слике реалности, а у другом поетско-фантазијске контуре као слике имагинативне вероватности). Наредна и поетски кључна потреба односи се на процес образовања симболичког поретка, који пак једино и може да настане на основама сигурно обликоване оностраности. На тај начин, форма се испоставља као нужни и пресудни стожер, као кључни разлог стабилизације предњег – позитивног плана поетског света, његове заокружености као предуслова за потоњу симболичку синтезу с космичким, метафизичким планом.

С обзиром на изречено, постаје јаснија замућеност праверзије. Ту није реч о пукој формално-структуралној небрижљивости која би се касније поправила и усавршила, дакле не ради се о естетској мањкавости приказа по себи. Мутност је, и то наглашавамо, последица одсуства симболичке двострукости којом је целина обликована као космичка и у односу на коју свака предњепланска, приказана посебност добија и своју потпуност и – коначност. Потпуношћу се устоличава граница и обрнуто, зато што прва категорија постаје онострана симболичка слика метафизичке целине, а друга – слика јасне позиције људскости унутар ње. Поредак метафизичке потпуности предуслов је за људско досезање највише смисаоности, зато што једино небески завичај обликује људскост као слику божанствености. То, међутим, не значи да је људски свет *a priori* детерминисан „одозго“, трансцендентним устројством: таква ситуација створила би поетску загонетку, а ова је сасвим туђа симболичком свету. Штавише, са становишта симболичке фигурације нема превелике разлике између метафизичког одсуства и метафизичке предодређености света: у оба случаја сâм људски свет формално је мутан, а смисаоно нејасан. Први случај важи и за *Прафауста*, а други за алегоријске списе у гетеовском значењу тог термина.

Како је на равни уметничке конкретизације хумани јунак увек епицентар смисла, то значи да он сâм прелама смисаоне амплитуде целине текста. Ове могу

бити од њега шире, и то често и јесу, али се композиционо и структурално или сасвим откривају или барем преламају кроз људску перспективу. И читава оностраност која у симболичком поретку ступа у сагласје с космосом – естетски треба да буде усредсређена на јунака. Но, херменеутички проблем се не односи на центре који изражавају смисао, већ на његове изворе. И као епицентар, јунак није нужно и извор свеколике смисаоности: он увек рађа сопствени смисао, а евентуално може да прелама смисао који је од њега шири. Протежност укупног смисла текста ступа у однос са смисаоношћу самог лика, надограђује га и преосмишљава, што је праћено јунаковим утицањем на смисаони квалитет света, чиме се превазилазе једнострана алегоријска предодређења. Као значењска узајамност између јунака и света, двосмерност је смисаони одговор на формалну двопланост која организује поредак унутрашњих физичко-метафизичких веза. Симболичка потпуност настаје као синтеза оваквих формално-садржинских протежности, а осигурана је управо природом јунака као епицентра смисла.

Јунак треба да буде поетско остварење индивидуалне слободе: тек она прекида логику једностраних предодређености, те, уместо тога, заснива личност као квалитет који одиста може утицати на свет и примати утицаје од њега. Целина овако устројеног света онда се сасвим извесно заокружује као иманентно утемељено прогресивно ткање. Другим речима, унутрашња бескрајност јунака,<sup>568</sup> која је једнака слободи, даје се као естетско решење, а не као чиста идеја: слобода се у тексту може остварити и употпунити само на уметнички и нипошто не на апстрактан начин. То значи – барем што се естетске сврховитости тиче – да слобода није и не функционише као ствар екстратекстуалне арбитрарности која би онда дискурзивно била наметнута тексту, већ као поетски приказ. Лична унутрашња бескрајност јунака остварује се на равни уметничког поступка, и то оног који уоквирује целину текста. Квалитет јунакове смисаоности одређује се кроз динамику његовог узајмног односа са светом, под чиме пак не подразумевамо само сижејни ток списа, већ најпре ток унутрашњег ширења и довршавања естетске целине чије границе утемељује форма. Те границе нису само материјалне, већ су превасходно смисаоне, и то је кључна тачка естетског употпуњења свих текстуалних дејстава. Количину јунакове

---

<sup>568</sup> Напомињемо да се, говорећи о односу између форме текста, границе поетског света и мере, односно амплитуде јунаковог смисаоног дејства у њему – принципијелно ослањамо на Бахтинова размишљања посвећена узајамности између објективних координата поетског света и субјективних моћи јунакове духовности. В. нпр. у: М. Бахтин, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, превод Александар Бадњаревић, Братство-jedinstvo, Нови Сад, 1991.

бескрајности одређује количина бескрајности читавог поетског света, али, опет, не тако што би свет једнозначно ограничио пасивног јунака, него само тако што самосвојна активност јунака осликава степен његове слободе који је проистекао искључиво из његовог односа са светом.

Слобода се, дакле, актуализује као прогресивност у динамичком односу између јунакове активности и света, на основу чега се уједно утврђује и идејни домет читавог поетског комплекса. Изнутра и самобитно устројена поетска целина обезбеђује поетски објективитет без којег симболички поредак једноставно не би био могућ. Поетски објективитет је целина датости као квалитативна моћ текста да логиком сопственог склопа сједини све посебности тако што ће их показати као слободне, а комплементарне сегменте више целине у којима се ова огледа. Он је тачка која открива то да све текстуалне снаге имају јединствени завичај, те да потичу из језгра које се естетски конкретизује кроз заједништво „мере“. Реч је, поново, о формално-семантичкој синтези која објективизује посебне, субјективне амплитуде јунака, те која – постављајући субјекту границе проистекле из јединственог објективитета стварности – одређује и опште значење субјективне слободе. Естетска објективност преводи субјектову слободу која је само „за њега“ – у слободу која је и даље његова, но која истовремено одражава граничну форму читавог света: слободоносна посебност постаје конкретна слика општости, а сама слобода постаје слобода у односу на специфичност поетског језгра. Посебност се „самерава“ природи језгра, а уколико је њена општост космичка или метафизичка, онда се кроз слободу обликована текстура света може најзад заокружити као симболичка.

Будући створена у узајамном односу између јунакове и слободе читавог света, симболика не значи метафизичко стање света, већ објективно уметничко устројство с обзиром на које се метафизички тоталитет и јунакова ограниченост дају као сродна огледала. У том контексту, у „Посвети“ зазвана јасноћа класичне форме не само да се не односи на прорачунату симетричност спољашњости него се показује као херменеутички кључ за јасноћу значења, и то ону која проистиче из довршеног процеса унутрашњег обликовања. Прозирна форма омогућава објективитет зато што повезује јунакову суженост с крајњим принципима поетског света. Формом зајемчени објективитет постаје, у ствари, поетски принцип космоса утолико што јунакова суженост представља одговор космичке бескрајности на јунакову субјективну бескрајност. Као логика космичке мере, форма показује да је

посебна, људска бескрајност истовремено и ограниченост у односу на метафизичку сферу, али такође, баш као омеђена – она представља индивидуалном хуманошћу преломљену слику метафизичке бескрајности. Протагониста коначне, дводелне верзије управо је таква индивидуа зато што је органски уткан у космос заснован на формално-значањској игри између бескрајности и границе. Протагониста праверзије суштински је пак једини источник – а не само епицентар! – поетске мере, која се онда, самим тим, показује као мера субјективности, али никако не и поретка.

## 2. 2. Одсуство уметничке обликованости света у *Прафаусту*. Аморфност субјективног обиља и субјективно-објективна форма коначне бесконачности

У наредном поглављу рада, усмереном ка поетском оквиру дводелне драме, објаснићемо на позитиван начин како се обликује и поетизује симболички објективитет коначне верзије. Ово поглавље, посвећено *Прафаусту*, може да покаже на негативан начин – кроз одсуство – уметничке и смисаоне разлоге за саму потребу да се фаустовски свет касније симболички објективизује, односно космизује. Поетска ситуација у *Прафаусту*, као тексту који нипошто не досеже симболичко устројство, по себи мотивише каснију специфичну надградњу, а она се врши с обзиром на све оно што у праверзије незостаје.

*Прафауст* је експлозија субјективног идеализма: Фаустов лик је творац *поетског* света. То, ипак, не значи да је протагониста праверзије онтолошки, егзистенцијално и идејно моћнији, већи и шири од протагонисте коначне верзије, напротив. Реч је о томе да фрагмент не успоставља поетски поредак по себи у односу на који би се делатна снага јунака уопште оцењивала, већ да само одсуство целовитог надличног објективитета готово по нужности поставља јунака као стваралачку снагу света.<sup>569</sup> Недовршеност космоса се надокнађује унутрашњим богатством изузетне индивидуе. Оно се, међутим, по себи смисаоно употпуњава и довршава тек у коначној верзији, која изузетност јунака афирмише кроз откривање објективног тоталитета света као космоса, односно – универзалног поретка.

---

<sup>569</sup> Током рада прецизираћемо темељне разлике између два главна комплекса у праверзији: Фаустовог усамљеништва и Гретине трагедије. Ти комплекси представљају посебне објективитете: први и буквално настаје снагом Фаустове изузетности, док је други већ створен, али као чисто натуралистичко сужење, те утолико и гуши саму снагу јунаковог или јунакових бића. За сада је, ипак, најважније то да спој ова два комплекса, а они нису комплементарни, уопште не твори уметничку целину текста, те утолико – независно од разлика између двају комплекса – сâм текст не образује форму поретка, а управо на њега мислимо кад говоримо о надличној инстанци песничког света.

У *Прафаусту* не постоји космос: под тиме не мислимо само на композициону збрку која у суседне низове поставља још увек неповезане сегменте о Фаустовој трагичкој ситуацији и о Гретиној трагедији. У ствари, мотивацијска слабост овог споја који твори фрагментарну целину само је логична последица недостатка поетског космоса. Он је текстуална снага која даје идејно и формално јединство сегментима и која сједињава разнородности у истородност највишег реда. Уколико таквог јединства нема, онда се сваки сегмент показује као метафизички обескућен, а општа слика стварности као хаотична дезоријентисаност у свету чији се метафизички принципи не познају. Јунак таквог света природно је одређен несрећом недовршиве жудње. Она је, наиме, недовршива по себи зато што не постоје објективне координате света у односу на које би се уопште процењивао степен њене (не)испуњености. Несрећа не долази само од немогућности да појединац доврши своје трагање на земљи<sup>570</sup> него најпре од непознанице која је то сфера постојања с обзиром на коју је људскост ускраћена. У коначној верзији, насупротив томе, јунак неокончиво трага на земљи, али је зато начелна недовршивост земаљског посла мотивисана симболичким приказом земље као делимичне слике свеиспуњавајуће тоталности.

Јунак праверзије сâм не зна у односу на шта жуди, а читалац не спознаје начело које поставља човеку границе. Ситуација је, при томе, знатно сложенија у односу на постромантичне прозне светове у којима су тумарања ликова оправдана обезбоженошћу поетског света. Прафаустовски свет нипошто није обезбожен, али метафизичка сфера још увек није објективизована, управо – није формално употпуњена, већ је, уместо тога, дата као потенција саме јунакове моћи. Метафизичка апсолутност не постаје чињеница света, и из такве околности проистичу две последице. Такав свет, најпре, по дефиницији није космички, а то значи да није космос као целовито устројство, те да изнутра није „космизован“, обликован у сагласју с тим устројством. Одсуство космоса је, у случају *Прафасута*, проблем одсуства форме као принципа који успоставља хоризонте дејстава свих текстуалних моћи. Друга последица нераскидиво је повезана с изостајањем тих хоризоната: како, својим обликом, они откривају тип идејне везе између

---

<sup>570</sup> Напомињемо да се током читавог рада опредељујемо за заједничку именицу „земља“, а не за властиту – како зато што начелно настојимо да истакнемо иманенцију као тварни поредак (а не као астрономски феномен), тако и зато што ћемо посебно у поглављу „Смрт“, које је посвећено Фаустовом земаљском послању – образлагати управо симболички смисао земље као материјалне сфере у којој јунак трага за испуњењем.



субјективитета лика и објективитета света, онда њихов недостатак оставља нерешеним кардинално питање смисла самог јунаковог делања. Сâм проблем је до краја заоштрен баш због јунаковог метафизичког квалитета.

Природа јунакове нутрине по себи је трансцендирајућа: она се прелива на општу слику света, али га ипак не обликује. Преливање је драстично супротстављено узајамном преламању какво би важило за симболички поредак. Фауст екстериоризује своје унутрашње богатство на план који није за себе, објективно, самостално, пунозначно и пуновредно довршен, који није изнутра јединствен, те који управо стога поприма одлике које јунак испољава, што је, међутим, проблематично већ и утолико што је посредни једностран утицај номинално уже и мање категорије на ону вишу. Јунаково изливање сопства на свет не значи и обликовање света, зато што ни сâм јунак нема јасан и довршен облик. Док симболички поредак постоји као узајамно обликовање оностране посебности и оностране општости, дакле као крајња афирмативност састварања, у *Прафаусту* долази до једностраног изливања. Реч је о томе да је јунак „аморфан“ баш зато што свет није постао устројство које својим обликотворним квалитетима поставља начела сваке индивидуалне делатности, те се „аморфност“ света нужно преноси на све његове сегменте, а изузетност хуманих сегмената онда се даје као изливање обиља у спољашњост. Симболичка узајамност подразумева то да је слободна и непоновљива индивидуа истовремено вид одговора на тип космоса, а из *Прафауста* изостаје такав одговор.

Како се обликом симболичког света изриче заједничко језгро људских и надљудских сфера, одсуство таквог облика значи заправо да не постоји заједнички именоватељ света, што за крајње исходиште има то да јунакова посебност постаје, барем у извесном смислу, упосебљеност, те да његова изузетност остаје на равни чисте субјективности коју не подржава нити одражава целина света. Фаустово стремљење у праверзији не само да не представља изузетан и састваралачки вредносни одговор на опште могућности света него се његовим стремљењем и не исказује ништа осим квалитета самог јунака. Насупрот томе, симболика коначне верзије кроз стремљење изражава јунака, а осликава логику самог космоса. Елиотовски речено, у праверзији Фаустово биће нема објективни корелатив, те се и његово обиље указује као ствар индивидуалности, а не и индивидуално преломљеног објективитета света.

Аморфност Фаустовог лика консеквентно се конкретизује као обиље. Огромна разлика постоји између типа богатстава двају Фауста: обиље првог касније се симболички обликује као коначна бесконачност. Док је обиље квалитет проистекао из унутрашње и космичке неспутаности, јер не постоји поредак који би духовну нутрину контекстуализовао, бесконачност је једнозначни и једини могући максимум људскости која пак сама симболички представља коначну слику бесконачног космоса. Обиље је субјективно, а ограничени бескрај и субјективан и објективан, или, другачије речено: обиље изражава сопство, а коначна форма бескрајности и сопство и свет. Бескрај је једнозначна категорија (бескрај као једини смисао, а не бескрај као бескрајни смисао) и стога формом уоквирена: он је зајемчен границом која га једина и посредује, а коју он трансцендира. С друге стране, обиље представља отворену неодређеност чије амплитуде нису одређене контекстом, па тако ни начелним моћима људскости. Из тог разлога се упосебљеност Фауста у праверзији односи и на то да он осликава само самог себе као индивидуу, а симболичност Фауста коначне верзије на то да овај својом индивидуалношћу изражава и људскост као такву. Ствар је, даље, усложњена и због тога што, својим егзистенцијама, обојица означавају људску изузетност. Но, изузетност првог је субјективна уздигнутост као изузетност, као духовно усамљеништво које није истакнуто и потврђено и светом као оним „у односу на шта“ се појединац изузима, док – парадоксално – баш изузетност другог поставља непоновљиву индивидуу за парадигму човечности у свету.

Обиље се излива из сопства, што значи да је условљено искључиво квантитативношћу текста, односно његовом отвореношћу за апсорпцију конкретних садржаја. Семантички потенцијал текста не потиче од изнутра изатканог устројства целине поетског света, већ је једнак посебним јунаковим капацитетима који нису условљени логиком света (у ствари, условљени су негативно, кроз обема сферама заједничку аморфну отвореност). Идејна валентност *Прафауста*, наиме, није уоквирена: одсуство форме показује се најпре кроз одсуство заокружености и довршености. Ни ту не мислимо на недостатке сегмената или на сужејне слабости, већ на непостојање потпуности као формално-садржинске категорије. Заокруженост и потпуност поетизују се превасходно кроз целину уметничког света: да ли ће овај бити натуралистички, реалистички, фантазијски или метафизички тек је накнадно питање на које одговара управо смисаоност његове граничности. Тип формалне а смисаодавне заокружености даје одговор на питање семантичке моћи текста: овај је

идејно ограничен сопственим поетским светом, а он устројством које мотивише, допушта и омеђава „количину“ могуће духовности. Уколико пак текст није формално и поетски заокружен – а такав је случај с *Прафаустом* – онда се његова аморфност испоставља као формална, али и семантичка отвореност. Њу омогућава одсуство целине као организацијског принципа смисла, што се надокнађује, а заправо и замењује – јунаком као потенцијално бескрајним извором значења.

Ту је реч о бескрајности као аморфности, а не бескрају као апсолуту рођеном у коначној форми. Таква бескрајност, понављамо, омеђена је спољашњом протежношћу текста, а не – или барем не у кључној мери – његовом унутрашњом логиком. Фаустов лик се показује као резервоар смисла, као бесконачна потенцијалност која, међутим, а то је од пресудне важности, ни у једном тренутку у *Прафаусту* неће моћи да досегне актуализацију. Рођена у аморфности читавог света, отвореност јунака увек остаје на равни потенције, и то зато што њена поетска актуализација иначе долази искључиво од светског или космичког одговарања на конкретно дејство.

Када је реч о остварењу смисла, симболичка смисаоност увек се заокружује у релацији између потенције и њеног употпуњења: однос између делимичности и истине представља конкретизацију дијалектике између поетске посебности и целине. Делимичност, која се тиче људског посла на земљи, јесте таква само с обзиром на пуноћу истине која исијава из целине поетског устројства. Делимичност је исход поетских огледања између субјекта и света. С друге стране, чиста потенцијалност је бескрајна, односно формално и значењски отворена, зато што сама текстура не омогућава њено довршење и заокружење: склоп текста уопште не поседује јединствену значењску норму у односу на коју би се просуђивао степен удаљености могућности од остварења. Уместо симболичке игре двеју моћи (субјектове и космичке), *Прафауст* приказује начелно недвршиву прогресивност само једне моћи, чији је источник Фауст. Она је недвршива, а говоримо о недвршивости као немогућности укупног семантичког употпуњења, зато што се њена граница не прелама кроз тотализујућу сферу која би и иначе једина могла да јој покаже меру оскудности. При томе, наглашавамо да се употпуњење никад не врши на равни земаљске конкретности, те и потенцијалност и делимичност увек остају по себи недвршене. Ствар је само у томе што се незадовољење раног Фауста схвата само с обзиром на себе, а коначног Фауста с обзиром на постојање космичког тоталитета као крајњег задовољења у вечности. Оба лика су спутана на земљи, али

делатност првог Фауста уједно је и последња реч света, а делатност другог само део поретка који превазилази јунака, но који га, баш зато, обогаћује са становишта више целине.

Симболика је идејно заокружење, и то не било чега, већ метафизичке апсолутности, а обиље означава само могућности никад употпуњеног смисла. У симболици метафизичко дејство представља формом зајемчени *објективни* оквир физичког света, а у *Прафаусту* она је израз унутрашње и *субјективне* неспутаности јунака. Симболички текст метафизичком снагом успоставља поетску целину која најзад довршава по себи делимичну смисаоност свих земаљских конкретности. Метафизички квалитет *Прафауста* знатно је суженији: он није чињеница света, те не представља формално и идејно залеђе целине која би саодредила све сегменте текста. Уместо да буде објективна сфера света – а такав свет би био космос, као што је случај с коначном верзијом – метафизичко је у *Прафаусту* везано за субјективну моћ јунака. Први случај – објективитет – изражава метафизичку сферу као моћ света, а други – субјективитет – као моћ јунака, а могућност света. При томе, и ова могућност сама увек остаје таква, никада се не објективизује и не актуализује целином поетског света. Таква ситуација је од кардиналне важности за схватање смисаоне и естетске природе *Прафауста*: реч је о тексту који, због специфичног односа између укупног устројства, форме и посебности јунака, представља симболичку потенцијалност какву уметнички довршава и употпуњава тек склоп коначне верзије.

Потенцијалност је везана за лик, а употпуњење за сагласје између лика и света. Духовне снаге Фауста у праверзији остају у усамљеништву, за себе, изван немог, пасивног света и изузете од њега: утолико Фауст доминира над светом чији се самостални објективни духовни капацитет не открива. У коначној верзији пак Фаустова индивидуална моћ ужа је и слабија од света, али зато активност света одговара својом на његову духовност, чиме се најзад успоставља симболичка хармонија између сфера космоса. Фаустова моћ – која се у праверзији даје сирово и огољено, а у коначној управо као моћ обликована целином поетског света – по себи је толико екстензивна да изискује симболичку естетизацију као одговор на духовну материју. Јунакова духовна снага, која, уз Гретину пропаст, представља епицентар *Прафауста*, сама је најплодније тле за симболичко уоквирење. Без тог оквира, Фаустова нутрина која се излива ка свету показује се, парадоксално речено, као максимум симболичке потенцијалности. Под тим подразумевамо укупност духовних

капацитета које тек симболички поредак преводи из посебне сировости обиља у објективну чињеницу света.

Фаустова духовност уједно је и сирова и максимално потентна. Сирова је са уметничког становишта, а плодна с обзиром на метафизички квалитет. Уметнички проблем је и начелан и конкретан: начелно узев, зато што Фаустову духовност не подржава квалитет света, а она сама ни по чему њега не осликава. Конкретно гледано, зато што она ни сижејно, ни композиционо, ни формално није усклађена с Гретином драмом, или уопште са збивањем проистеклим из Фаустовог изласка у свет. Сходно томе, метафизичка снага Фаустове духовности естетски је проблематична, јер се тиче садржине, а не укупног уметничког, семантичко-формалног склопа текста. Штавише, уметничку плаузибилност хумане метафизичности подржава тек личност, а не духовност: личност је поетска последица уметничког садејства између укупности лика и укупности света. Само целина личности буди целину света, те се метафизичка сфера као уметничко, а не филозофско питање и може драматизовати тек кроз интеракцију која ће непосредно потврдити апсолутност не као случајност, него као објективну моћ свих, и то узајамно повезаних инстанци света. Будући упосебљен у односу на свет, протагониста *Прафауста*, у складу с изреченим, упосебљен је и у односу на себе, тачније у односу на своју могућу уметничку заокруженост какву остварује коначна верзија. То значи да духовност јунака у *Прафаусту* остаје за себе, а у *Фаусту* постаје уметнички потврђена у јунаковом делању и судбини и с тиме вредносно усклађена. Фаустово онтолошко усамљеништво у праверзији показује се и као метафизичко усамљеништво: на метафизички квалитет јунака иначе природно одговара метафизичка снага света, дакле космос. Потпуност космичких односа треба да произађе из узајамности, из одговарања. Космички одговор на јунакову моћ значењски се заокружује и до краја доводи тек чињеницом да индивидуална моћ јунака по себи представља и јунаков одговор на „позив“ космоса за афирмацију максимума људскости. Са уметничког становишта, таква двосмерна афирмација и јесте симболичко употпуњење. Управо томе насупротив стоји у праверзији једносмерност Фаустове метафизичке духовности: остајући активност за себе, она је значењски потенцијал који уметнички афирмише и синтетизује тек космос коначне верзије.

Метафизичка пуноћа Фаустовог лика везана је за његову преплетеност са светом. Та пуноћа једина и јесте „фаустовска“. Фаустовски принцип је израз

уметничког начела у којем се сустичу све снаге поетског света: он се не остварује само с обзиром на јунака и његове особине по себи, него најпре с обзиром на смисаоно употпуњење које произлази из јунаковог освајања космоса и космичког открочења наспрам јунака. То напомињемо зато што је фаустовски принцип по својој смисаоности метафизички, али она захтева обликовање, односно уметничко уоквирење. Једноставно речено, нити је сâм Фауст довољан за заокружење тог принципа, нити је то било који мотив његове судбине, попут опкладе с ђаволом. Метафизичка вредност фаустовског принципа везује се за динамику оног приказа који својом целином омогућава да Фаустово стремљење постане симболичка слика космоса. Ради се о ланчању феномена: стремљење преноси чист духовни материјал јунака на поље драматизације, односно непосредне динамизације Фаустовог обиља. У самом стремљењу сустичу се јунаково обиље и космичка потпуност, те управо кроз њега Фаустова снага духа прераста у срж симболике коначне верзије – у фаустовску делатност која прелама метафизички поредак света. Како тога нема у праверзији, онда се и лик Фауста показује тек као метафизичка могућност за чије је, међутим, остварење потребно и да се стремљење као језгро фаустовске снаге изведе из пуке субјективне воље, на којој истрајава *Прафауст*, у космичку актуализацију те воље, као у коначној верзији.

### 2. 3. Мит о Фаусту као симболички израз фаустовског мита

Будући естетизација метафизичког света, те слика људскости на земљи као специфичног огледала божанствене космичности, фаустовски принцип је средиште симболичности. Нераскидиви преплет фаустовског и симболичког за своје прајезгро и свеуједињавајући принцип има – мит. И то онај који представља уметничку реализацију теорије о романтичном миту Ф. Шлегела. Већ у поглављу о њему указали смо на то да естетизација идеала изискује стваралачку спрегу свих кардиналних уметничких категорија, равни и начела, а најпре мита, симбола и ироније. Мит је оно уметничко средиште, односно онај свему заједнички завичај поетског света који по себи, својим очулотворењем тоталитета – изражава лепоту као истину апсолута. Ако естетско устројство мита преображава хаос посебности у космос, у хармонију тоталитета, онда његова конкретна срж јесте преображавање временитости у вечност. А како тај преображај подразумева и инкорпорацију чулног позитивитета текста у поредак највишег смисла и његово семантичко богаћење с

обзиром на космичку вечност као активно залеђе, тако сâм уметнички принцип који изражава то специфично огледање оностраног и ононостраног јесте и симболички и иронијски. Овакву теоријску поставку само додатно учвршћује Шелинг инсистирајући на јединству између универзалности и темпоралне прогресивности мита. Имајући најпре његову мисао на памети, Касирер истиче да је главни нагон мита жеља за оживљавањем и конкретним опажајним обухватањем свих елемената постојања.<sup>571</sup> Митска прогресивност обухвата космос, што значи да се овај открива чулношћу која целином свог постојања спознаје своју моћ као слику апсолута. Та слика је симболичка (и у Шлегеловом и у Шелинговом смислу) зато што потврђује стварни идентитет земаљске делимичности и небеске апсолутности, а иронијска је (превасходно у Шлегеловом и Золгеровом смислу) зато што делимичност естетизује као игру с чије једне стране стоји усуд недовршивости земаљског посла, а с друге – дар који баш ту недовршивост преображава у остварење божанске потенције на земљи. Мит о Фаусту је мит само и искључиво зато што симболички остварује овакву апсолутну смисаоност. Сходно томе, мита у *Прафаусту* још увек нема.

Фауст је у *Прафаусту* лик који је преузет из митског наслеђа, но којег на плану текста не подржава готово никаква, а по себи неопходна, митска снага поетског света. С обзиром на свој смисао, мит захтева уметничку целину као поредак који сједињава чулност и апсолутност. Тек унутар њега сама конкретност – то је митски јунак – може постати самостални, слободни и посебни носилац снаге која ће својом индивидуалношћу симболички преламати смисаоност митске целине. *Прафауст* ни формално ни смисаоно не успоставља координате неопходне за заснивање такве – митске целине, те и у овом случају, у вези са митом, протагониста остаје потенција чију симболичку пуноћу може остварити тек довршени митски поредак коначне верзије.

То су дубински уметнички узроци свих конкретних разлика између праверзије и коначног текста. Сва разматрања разлога због којих у *Прафаусту* недостају кардиналне сцене и мотивацијске тачке, попут опкладе с Мефистом, спадају у домен посебних расправа чији је темељ проблем односа текста, а поготово његове форме, према симболу, миту и укупном устројству сопственог света. Поетска целина *Прафауста* још увек није досегла склоп који би изнутра уопште могао да издржи и подржи сцену опкладе: ова у основи тематизује само симболичко језгро, а

---

<sup>571</sup> E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo – Mitsko mišljenje*, str. 36.

то је могућност људског испуњења као довршења стремљења на земљи. За такво језгро неопходан је прави метафизички оквир какав и почетком и крајем поставља тек коначна верзија и унутар којег митски ликови једино могу да добију симболичку смисаоност. Као и Фауст, и Мефисто у праверзији егзистира као јунаков сапутник, који је редукован у односу на себи својствену митску фигуралност, те чијој целини бића (као ни Фаустовој) главнина збивања у *Прафаусту* једноставно не одговара, барем не до краја.

Формално-материјална природа *Прафауста* почива на подељености, с чије је једне стране чињеница да целина праверзије спутава симболички објективитет који би дозволио не само мотивацију Мефистове појаве и опкладе него и сцене „Вештичја кухиња“, „Валпургина ноћ“ или кључне исказе које доноси тек коначна верзија, попут есхатонског „гласа одозго“ на самом крају првог дела трагедије. С друге стране те неуметничке пукотине је једносмерно, субјективно, само из себе подржано и необуздано бујање Фаустове метафизичке снаге, која тражи одсутни комплекс објективитета. Стога се може рећи и да *Прафауст* твори провалију између готово до натурализма суженог реалитета света и њему несразмерног идеалитета јунака. Та несразмерност није ствар само смисаоности на општој равни, него постоји и као веома очита конкретизација: целокупан сиже праверзије израз је аморфности као немогућности да се заокруженим обликом обједине два главна, а поприлично самостална и одвојена сегмента. Начелно узев, Фаустова почетна трагика духа тиче се субјективне жеђи за идеалом, а Гретина трагедија – пропасти њеног идеала у скученом свету малограђанштине, с чиме, међутим, Фаустово биће нема много додирних тачака. Наиме, нема их у *Прафаусту*, а добиће их у објективитету коначне верзије.

Темељни и начелни слој *Прафауста* јесте необликована митско-симболичка потенцијалност изражена као субјективна смисаона отвореност Фаустовог бића. На овом темељу могуће је извршити испитивање типова симболичких потенција два конкретна сегмента, као и њихових посебних квалитета, граница и координата.

#### 2. 4. Немитска утамниченост свет(ов)а праверзије

Нужно је да разрешимо контрадикорност коју рађа досадашње излагање: теза о аморфности и отворености у очигледном је нескладу са сижеом, посебно са сижејном строгоћом на којој почива заокруженост и довршеност Гретине трагедије.



Штавише, други сегмент изаткан је као чврсто јединство с почетком, средином и крајем, које пропаст представља као потпуну, те су утолико наши полазни ставови, барем на први поглед, примеренији првом сегменту, који само отвара проблем јунакове духовности, али га сижејно не реализује. Ипак, ствар је у следећем низу преплетених поетских решења и њихових последица: првостепену естетску величину текста чини целина. Она је у праверзији по себи супротна или барем недорасла захтевима које песник зазива у „Посвети“: сама целина је необликована баш зато што не досеже до склопа који би формално и идејно ујединио сегменте. Одсуство целовитог облика као снаге која заснива укупна правила јединственог поетског света – његове границе, протежност, сфере постојања и духовне капацитете – исходи у неповезаности главних сегмената. Будући да нису повезани смисаодавним обликом, који ће их у коначној верзији ујединити у симболички поредак, сегменти су у истакнутој мери самостални, те стога и обрађују одвојене тематске комплексе. Њихова повезаност је само спољашња и тиче се обама заједничке фигуре јунака, која сама, међутим, нема потпуно уметничко јединство. Фаустово делање у Гретином свету не представља јасан наставак, посебно не уметничку реализацију његовог почетног – духовног проблема. Проистекла из одсуства целовитог облика, независност сегмената потом се испоставља као посебност двају поетских целина као малих светова са сопственим правилима.<sup>572</sup> Реч је о узајамној условљености отворене, недовршене целине и двеју затворених њених малих целина. Отвореност *Прафауста* односи се на недовршеност јунакове судбине на равни сижеа и на незаокруженост његове митске смисаоности на поетској равни уопште. Ова незаокруженост проистиче из уметничке слабости, сходно којој, услед одсуства заједничког језгра, сегменти не творе органске везе, нису отворени једни за друге, већ се, уместо тога, затварају у границе своје фрагментарности.

Затвореност сегмената везана је за њихове узајамне односе, као и за њихове појединачне односе према целини. Они почивају на сопственим правилима, постоје у посебним границама и успостављају залеђе за делање јунака. Најзад, координате почетног Фаустовог и Гретиног малограђанског света значајне су за оцену смисаоности самих јунака, то јест за утврђивање степена њихове семантичке плодности. Крајње херменутичко исходиште јесте разумевање ланца сачињеног од

---

<sup>572</sup> Будући да поглавље у битноме заснивамо на анализи квалитета поетских светова, упућујемо и на Лотманово промишљање простора као уметничке категорије која одређује значењске домете текста. Видети: J. Lotman, „Problem umetničkog prostora“, *Struktura umetničkog teksta*, prevod Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976, 277–364.

јунака, његовог света и целине праверзије, на основу чега се може употпуњено сагледати тип везе између јунакове смисаоности и смисаоне отворености текста. Тек ова веза открива природу симболичке потенцијалности *Прафауста*.

Већ митом призвана, симболичка плодност праверзије у основи функционише као борба између објективне ограничености двају доминантних светова и изворне потребе мита и јунака за својим важењем. Овде није реч о јазу између границе и бескрајности какав је темељан за симболички поредак: у симболици он произлази из склопа и форме целине која посредује укупан однос између земаљске омеђености и метафизичке пуноће. Границе у *Прафаусту* и саме су упосебљене и фрагментарне и, као такве, оне не представљају извор аналогije између целине сопственог склопа и целине космоса, већ, напротив, спутавају јунаково симболичко употпуњење. Оне ни у једном моменту не прерастају у смисаодавни објективитет целокупног света који би могао симболички да заокружи јунакову митску снагу и да његово субјективно обиље преобрази у хумано преламање космичког тоталитета.

Не само да не објективизују јунакове потенције – стога ће Гетеу и бити потребна форма „великог света“ – него ове границе постају и синоним ускости и ограничености које гуше настојања јунака да оваплоти своју слободу. Не долази до потребне узајамности између унутрашње слободе бескрајне људскости и форме коначног света, из чега би могла да проистекне крајња симболичка синтеза коначне бесконачности: форма у том случају не значи непријатељску супротност слободи, већ управо меру која унутрашњем хуманом обиљу додељује космички смисао. Таква форма је плодотворна и обогаћује почетну снагу субјекта. Границе прафаустовских светова пак не само да не представљају прозор за космичку објективизацију јунакових моћи, већ их и врло дословно спутавају затварајући их у круг сопствених, а споља неостварених и непотврђених потенција. Према томе, у *Прафаусту* јунак је шири и моћнији од света, а свет није симболички корелат јунаковог стремљења. Свет је негативна противтежа јунаку зато што сâм није симболички валентан, већ представља дословност реалистичке сужености која у крајњем исходишту и јунакову моћ затвара у границе натуралистичке стварности. Јунак нужно остаје симболичка потенција, јер је омеђен натурализмом малог света, који је супротстављен симболици.

Како својом коначношћу не симболизују тоталну вертикалу света чије је средиште човек, а исходиште сâм космос, границе у *Прафаусту* не означавају ништа шире и више од себе, те утолико функционишу дословно. У симболици граница је

парадоксална категорија која саму земаљскост води ка безграничности, а у *Прафаусту* је она једносмерна тескоба за земаљски свет: човеку се поручује да је физичка граница уједно и крај света. Стога оба света у праверзији представљају и, штавише, дословно и јесу тамнице. Као лајтмотив, тамница је одређујућа за ускогруду атмосферу свег збивања, те су и Фаустова и Гретина соба тако назване (45; 546), читав „мали свет“ формиран је као тамница слободног духа, а покушај стварног освајања слободе за дословно исходиште и има тамницу у којој Грета завршава. Овај лајтмотив зато прераста у негативни принцип обају токова.

Тамновање је принцип земље, и то не као суме свих постојећих датости које укључују и јунаке, већ земље као највише инстанце поетског света. Тај принцип је по себи натуралистички зато што, једноставно речено, у њему не живе богови: метафизичка сфера је онтолошка немогућност утамниченог света и из тог разлога из праверзије нужно изостаје и Гретино спасење за вечност и унутрашња логичност Мефистове појаве. Наиме, метафизичке појаве постоје у *Прафаусту* – Дух Земље и Мефисто су таква бића, али не произлазе из светског устројства, већ представљају случајност за сâм свет, а призвана су захваљујући метафизичким квалитетима изузетног јунака. То значи да, насупрот симболичком поретку који почива на космичкој, вертикалној хијерархији као систему огледања величина које имају јединствену родну меру, свет *Прафауста* постоји само као непрестана напетост између *разнородних* и *узајамно неускладљивих* сфера. Кључна је она између позитивне и бескрајно отворене метафизичке потенције јунака и негативне, изнутра ограничене а према спољашњости ускраћујуће натуралистичке моћи света. Свет је непријатељски расположен, а онтолошки туђ и јунаку и метафизичкој пуноћи и одатле настаје значајан поетско-мотивацијски и херменеутички проблем. Метафизичке моћи у *Прафаусту* има, али она не припада објективитету света, не постоји као највиша сфера космоса, што би по природи ствари требало да буде, већ је саображена јунаку као најпосебнијој тачки света која је пак моћнија од света, јер сâм тај свет није метафизички отворен и транспарентан.

## II – Први монолог у *Прафаусту*: Фаустова духовна трагика

### 2. 5. Штурмундранговско обиље читавог бића

Текстуалну грађу *Прафауста* разматрамо с обзиром на то какве семантичке домете она има унутар посебног склопа праверзије. Наш кључни херменеутички

став јесте да то што текст праверзије, готово неизмењен, постаје део коначне верзије – не значи и да је у дводелну целину само инкорпориран већ утврђен смисао. Један те исти текст – сачињен из Фаустове трагике и Гретине трагедије – има сасвим различиту смисаоност с обзиром на специфичности целина које га обликују и одређују. Циљ нам је да покажемо да устројство целине у праверзији само најављује, но и то само својим првим сегментом, дакле почетном Фаустовом трагиком бића, а у коначној верзији потпуно довршава симболичку смисаоност као јединство свих сегмената, које космичку апсолутност открива кроз боголикоост коначне људске индивидуалности.

Први Фаустов монолог, укључујући тумачење знака Макрокосмоса и зазивање Духа Земље, један је од најзначајнијих сегмената драме. У *Прафаусту* њиме се досеже врхунац штурмундранговског субјективног обиља којим се трансцендира чисти емотивни и афективни ирационализам: унутрашња необузданост јунакове воље и нагона претвара се у метафизичку бескрајност жудње. Ако оставимо засад по страни дијалог с Вагнером, наредни сегменти праверзије – сцена у Ауербаховом подруму, која уводи лик ђавола, и Гретина трагедија – органски не продужавају почетну проблематику, већ успостављају нове тематске токове, што значи да између почетне Фаустове трагике и остатка праверзије постоји лакуна која ствара оштар рез, а овај пак од самог почетног сегмента твори релативно самосталан комплекс. С друге стране, исти сегмент је у коначној верзији саодређен конкретним и начелним низовима. Конкретно: мотивисаном појавом Мефиста и опкладом с њим, чиме субјективна трагика прераста у објективно збивање кроз које јунак проверава метафизичке капацитете земаљског тока. Начелно: ткањем свих сегмената у преплетене ланце јединствене симболичке целине, с обзиром на коју сваки од сегмената добија сигурно семантичко залеђе које га једино укључује у систем космичких веза. Тако сегмент престаје, као што је случај у праверзији, да буде осамостаљен, већ постаје пунозначни смисаони део чија је и даље постојећа поетска аутономија обогаћена семантичким комплексом који га претвара у карикатурну ланца – у фазу Фаустовог прогресивног спознања објективитета света.

*Прафауст* је и парадигматски и изузетни штурмундранговски текст (мада ова тврдња не мора нужно да важи само за Гетеову младалачку драму). У праверзији се сустичу тако рећи сви позитивни и негативни квалитети овог преромантичног уметничког и духовног струјања. Управо оваква двострукоост квалитета условљава и парадоксални семантички склоп текста. Штурмундранговска незрелост везана је за

још увек недосегнути идентитет мисли и израза, тачније за одсуство форме која би садржинску бујицу учврстила као сâм уметнички разлог и израз. Но, оваква уметничка недораслост и непотпуност, може се и обрнуто рећи, испоставља се као негативни, али у својој негативности и као истинити идентитет: необликованост се односи и на садржину и на израз, што значи да баш она постаје доминантни *уметнички* квалитет. Овај је, с једне стране, сирово материјалан, формално необрађен и неублажен, натуралистички. С друге стране, сама натуралистичка непосредност указује се као најпогоднији израз за апсолутну, необуздану и необуздиву жељу и вољу. Захваљујући томе што форма још увек није позитивни естетски фактор сједињавања читавог поетског света, жеља и воља остају необјективисане слике чистих, али зато и неспутаних субјективности. Нераскидиво стопљен с метафизичким, а објективно нипошто потврђеним моћима субјекта, натурализам приказа стога може да постане основ за симболичко трансцендирање предњег слоја значења – што се и збива у раним Гетеовим и Шилеровим драмама, и евентуално у Клингеровим *Близанцима*. Наиме, устројство самог натурализма, најоштрије осликаног у огољеном изражавању и испољавању јунаковог унутрашњег обиља, по себи је резервоар потенција које се, међутим, могу остварити тек у обликотворном стапању јунаковог обиља с објективним квалитетима света, каквих у штурмундранговским поетизацијама још увек нема.

То обиље Корф назива раноромантичним открочењем доживљајне личности као сржи самог живота.<sup>573</sup> Јунак није пуки типски лик, а није ни носилац једне идејно уско одређене сфере постојања. Штурмундранговско обиље сасвим природно се самоисказује и самоиспољава: нутрина личности је аутоекспресивна, шири се и излива из себе зато што изражава сопствену целину, тоталитет хуманог бића. Први део *Прафауста* сижејно је оскудан, али то не значи да је целокупна драма тог сегмента интериоризована и пренета на раван осећајно-душевно-духовног склопа. Сиже се, заправо, састоји из динамике самооткривања јунаковог унутрашњег обиља, сходно чему оно добија израз необуздане експлозије укупних људских моћи и тежњи. Настао као последица испољавања и изливања целине бића, а поетизован као екстериоризација прогресивне индивидуе, управо такав израз представља штурмундранговску трагику бића које своју узвишеност не дели с околним прозним светом, али значи и најаву плодотворног открочења људског бића као оног чија

---

<sup>573</sup> Н. А. Korff, *Humanismus und Romantik*, S. 37ff.

унутрашња метафизичка снага може да подведе физичку ограниченост и света и сопства под поредак вишег значења. Фауст из првог дела праверзије тако је фигурисана двојакост која својом метафизичком потенцијом настоји да превазиђе натуралистичке границе сопствене стварности.

## 2. 6. Митско биће предања о Фаусту. Мит као извор симболичке потенцијалности

Гете успева штурмундранговско стремљење ка слободи оностраности – света, личности и личности у свету – да надогради универзалном и симболички потентном супстанцом помоћу мита. Фаустовски мит у праверзији још увек је необликован и семантички непотпун, и то с обзиром и на начелност мита као таквог и на конкретност мита о Фаусту. Кључни елементи приче о Фаусту попут погодбе с ђаволом изостају баш зато што поетски склоп праверзије не успева да подржи космички објективитет какав биће мита изискује. Но, то не значи да мита у *Прафаусту* уопште нема: као уметнички израз који целином своје физичке и чулне стварности симболизује по себи необухватљиву потпуност космичког постојања, мит у праверзији није формално-смисаоно остварен, али ипак јесте потенцијално назначен. Фауст није фаустовско биће, његова судбина још увек не изражава природу космоса, али – иако непотпуна – и делимична митска моћ омогућава семантички искорак из пуке проблематике ускраћујуће оностраности, те ствара темељ за симболичку текстуру коначне верзије.

Као предмет почетног сегмента, Фаустова духовност својом индивидуалношћу не успоставља однос с општошћу поетског света, будући да овај уметнички једноставно није целовито формиран. Но, драма духа не остаје на равни упосебљене приватности, зато што само митско залеђе – које у праверзији све време остаје смисаоно неостварено залеђе – јесте носилац индивидуализованог универзалног квалитета. Пометеност Фаустовог духа не односи се само на посебан случај интелектуално и уопште хумано ослобођеног научника у скучености малограђанског света – то је штурмундранговска раван драме – него баш својом посебношћу изражава универзални и духовноповесни проблем трагичности човека – то је раван митског поимања света. И у свом најизворнијем, дидактичко-теолошком смислу, који и не претендује на уметничко употпуњење, мит о Фаусту и јесте мит зато што органски обједињава проблем изузетног људског духа и општег устројства света. Реч је о премрежености кардиналних духовних равни: индивидуалне потребе

за слободом и смене епохалних идејних, етичких и аксиолошких парадигми. Митска универзалност произлази како из начелне повезаности Фаустове судбине с историјским прелазом из средњег у нови век, тако и из духовних квалитета сваке од ове две равни понаособ. Фауст постаје пуноправна митска фигура тек захваљујући тоталности својих настојања: жеља за слободом изједначена је са судбином и целином живота не само зато што он живот и дословно хоће да жртвује ради њеног испуњења, него још пре зато што се сама слобода односи на космичку целину постојања, дакле и на физичку оностраност и на метафизичку вечност. Тек обухватношћу својих настојања која, изражена кроз слободу као хумано право на укупност постојања, повезују целину сопственог живота и целину света у јединство – Фауст постаје личност чија посебна судбина има парадигматски смисао. Универзалноисторијска раван мита органски је повезана с овим смислом управо кроз проблем слободе. Смена доба пунозначно је митологизована тако што је материјалноисторијска реалија уздигнута на ступањ религијског тумачења света. Смена је, у ствари, дата као криза, а ова као метафизички проблем смене католичког поимања стварности оним лутеранским. У сржи оба духовна струјања стоји слобода,<sup>574</sup> и то као метафизички проблем, тачније као питање човековог односа према трансценденцији.

Превасходно ослобађајући човека католичке институције на историјском и католичке херменеутичке традиције на духовном, чак и филолошком плану, лутеранство се ипак до краја теолошки може афирмисати тек уколико за овим следи друго и најважније – ослобођење човека „за“. У поговору Лутеровог списка „О слободи хришћанина“, Г. Линде јасно и прецизно указује најпре на познату везу између Павлове, Августинове и Лутерове мисли, а онда и на то да сама та веза проистиче из њима заједничког схватања слободе кроз призму дужности.<sup>575</sup> Опште

---

<sup>574</sup> О слободи као суштинској тачки сједињавања протестантског мита и конкретне Гетеове поезије: Hans Böhm, *Goethe*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1950, S. 7ff (Бем посебно указује на важност пијетизма као специфично немачког ослобађања од цркве, те ослобађања за лични развој); Veit Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, Verlag von L. Ehlermann, Leipzig, Dresden, Berlin 1890, S. 6–16 (Валентин анализира поглед на свет у доба реформације, по коме је човек средиште борбе космичких сила, но Бог се за њега бори допуштајући слободу људског делања; „Пролог на небу“ био био експликација оваквог доживљаја света). Расправљајући о значењу и начину на који се формирала протестантска догматика, К. Данц наглашава да је сâм протестантизам – протест против католичке догме као фиксиране и прописане норме (Christian Danz, *Einführung in die evangelische Dogmatik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010, S. 28–29).

<sup>575</sup> Gesche Linde, „Nachwort“, S. 70ff, in: Martin Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, Phillip Reclam jun. Stuttgart 2011.

узив, проблем је веома сличан оном којим смо започели поглавље, само тада с обзиром на уметничку форму као јемство слободе поетског света: слобода је остварена само ако је обликована мером или, у теолошком случају, само ако је остварена и потврђена границама које метафизичка инстанца поставља човеку. Човек је слободан, али не на апсолутан метафизички начин, већ на онај који је њему иманентан и који одговара његовој коначности која је пак усмерена и на метафизичку целину: слободан је с обзиром на *форме* метафизичких самооткривења у оностраности. Апсолут као такав није предвиђен за човека и не може да припада свету коначности и пропадљивости, али човек, иако је смртан и физички одређен, остаје једино биће које својим моћима сједињава и у себи прелама и физичку и метафизичку стварност. Само пак преламање метафизичког подразумева придавање апсолуту оне форме коју човек може да поднесе, и њу можемо у Касиреровом духу назвати симболичком. По овим принципима се и слобода саображава људским могућностима и ограничењима.

И код Павла, и код Августина, и код Лутера слобода је метафизичка категорија, не само зато што потиче из апсолута божанске стваралачке слободе него и зато што исходи у најважнијој идеји хришћанске теологије, али и Гетеовог *Фауста* – у идеји спасења. Теолошки концепт слободе је по свом начину поимања симболички, јер се сваки вид божанске апсолутности тумачи с обзиром на људску распоућеност између греха, зла, пропадљивости, чулности, с једне стране, и унутрашњег људског наликовања божанствености, с друге. Људска слобода обухвата човека као целину бића у којем се огледа и целина физичко-метафизичког света, дакле целина космоса. Кључно питање није питање самог тоталитета, већ природе узајамних односа равни које га образују, а у чијем се средишту налази распоућени човек. Наиме, какав је карактер божанских потенција у бићу које је, упркос својој метафизичкој усмерености, у битноме одређено небесима супротним снагама, злом и грехом?

Поменути теолошка линија даје суштински парадоксалан, а само делимично песимистички одговор. Он заправо и сâм задобија облик и карактер симболичке мисли, те по себи представља плодно тле за симболичку естетизацију (која сама, што важи и за Гетеа, дозвољава и темељну прераду изворне теолошке мисли). Симболика се овде тиче хумано преломљене узајамности између оностраности и вечности, при чему она нипошто није једнобојна, већ је управо парадоксално „шаренолика“, што значи да узајамно осветљавање равни подразумева и њихову



онтолошку реинтерпретацију. Конкретно, само полазиште је песимистичко: човек је биће греха. Као такав, он сâм не може бити искључиви носилац снаге која ће оваплотити и даље њему својствену метафизичку потенцију. Тежином свог притиска, подземна страна човекове двојакости ускраћује му ексклузивно право да актуализује метафизичке форме. Оне, међутим, не престају да буду обећане човеку: слобода и спасење остају последње и највише тачке постојања у греху, само, и то баш због тог греха, њихов кључни носилац може бити једино њихов изворник, а то је сама метафизичка сфера.

Ипак, набројани теолози, и то је средишња тачка парадоксалних укрштања могућности у хуманом постојању, не осуђују и не сужавају човека једноставно на немоћну пасивност, на супрот којој би стајала активна свемоћ апсолута. Реч је о шареноликом карактеру саме моћи. Човек је метафизички немоћан, али се зато оваква деградација хуманог дигнитета надокнађује двојачко. Најпре, сама метафизичка раван је моћна и она плодотворно одговара вечношћу на људску немоћ на земљи. Друго, човек је немоћан метафизички, али зато јесте моћан у самој оностраности, која не престаје да буде бојно поље између подземног зла и небеске доброте и у којој се и даље полаже на људску активност. Са становишта спасења, човек је пасивни објект: он само може бити спасен.<sup>576</sup> Што се тиче слободе, човек је неслободан метафизички, но зато има потпуну онострану слободу, а она је сама – и то је од највише важности – једини могући животни простор метафизичких форми. Оне, у ствари, представљају тачке пресецања самог апсолута и његових потенција на земљи, а највреднија од свих јесте љубав.<sup>577</sup>

Како је човеково биће удаљено од божанске изворности, те људска активност на земљи нужно укључује и земаљско и људско зло, тако човек не може сâм да оствари максимум својих потенцијала, али зато може да призове искључиву божанску иницијативу. Човек бива спасен, али на тај коначни чин саме вечности он може вредносно да одговори кроз форму која сједињава људски и божански свет, а то је форма слободе за веру и за љубав. Апсолутно дело увек припада трансценденцији, оно није каузално у смислу људских заслуга на земљи које су потом награђене вечношћу, али ипак јесте или може бити стопљено с начином на који форме те апсолутности постоје у коначној, оностраној сфери. Ако су форме апсолутности везане за слободу људске воље, онда људска боголика егзистенција

---

<sup>576</sup> Ibid., S. 75.

<sup>577</sup> Ibid., S. 76.

има дужност да афирмише своју слободу – спознајом о граници људске (не)моћи и безграничности божанске свемоћи.

Фаустова фигура у миту не досеже до ове спознаје, штавише потпуно је травестира заблудом да је људска слобода апсолутна, те да се манифестује кроз однос према метафизичком. Фауст чини трансгресију зато што не успева да схвати космичко устројство нити космички статус људског бића: он греши поистовећујући људску и божанску слободу, као и зато што – уверен да може и да има права да открије надљудску целину света – није у стању да појми суштину парадоксалног места човека у космосу. Људска слобода јесте слобода да се спозна људска неслобода пред апсолутношћу. Теолошка концепција осуђује човека на метафизичку немоћ, но само како би га спасила кроз моћ саме метафизичке сфере. Људска ситуација је, дакле, поражавајућа, али само по себи, а не и с обзиром на релацију, то јест на контекст космичке целине која омогућава спасење.

Начелност овог односа између релативности и апсолутности људске судбине задржана је и у миту, али с различитим распоредом нагласака. Мит преноси пажњу с метафизичке спасоносности на негативан случај појединца који се о њу огрешује, те који својим земаљским делањем призива небеску казну. Мит преноси у предњи план људску ситуацију која је код теолога имплицирана, али која не представља проблем за себе: теолошко решење се и састоји из тог што се на потенцијални проблем иманенције одговара метафизичким покровитељством. С друге стране, мит имплицира метафизичко залеђе, а усредсређује се на конкретност саме иманенције: управо је посебна људска егзистенција та која прелама метафизичко залеђе као кажњавалачко. Митски фокус је, према томе, двојако хуманизован: у начелном и у посебном смислу. Из Фаустове посебности исијава општа људска ситуација, а из ове космичко устројство. Овакав ланац, који полази од човека, али исходи у афирмацији трансценденције с обзиром на људску судбину, у свом средишту има кардинални проблем односа између „коначних“ питања: људске жудње за оностраном и оностраном потпуношћу и граница које поручују да је апсолутност људске жудње по себи трансгресивна и blasphemична.

Наглашена хуманизација теолошке метафизичке концепције кључни је разлог из којег мит постаје поетски плодан. Међутим, тек трећа тачка духовне проблематике, она која долази након теолошке и митолошке актуализује потенције самог мита, а то је права уметничка конкретизација. Главна митска потенција јесте трагика људског постојања. Наиме, мит још увек по себи не приказује људску

судбину као трагичку, нити му је то кључни циљ, али специфичношћу свог универзалног устројства, чије је језгро Фаустова фигура, он представља темељ за потпуну уметничку „трагедизацију“. У општем смислу, трагедија настаје онда када се до пароксизма доведу нагласци самог мита, када се људска жеђ за апсолутном слободом прикаже као потпуно и неотуђиво право, те када се легитимитет метафизичке казне укрсти с пуноправношћу људских настојања. Мит се налази између теолошке тенденције и себи својствене уметничке представе, а сама поетска обрада може бити реализована када носећу идеју замени целина драмског приказа који чува пуноправност важења свакој инстанци која учествује у обликовању поетског космоса.

Гетеова обрада – и то важи и за рану и за коначну верзију – утемељена је у овом укрштању хуманих и метафизичких равни, а своју трагичку снагу црпе превасходно из тога што се сâм однос равни драматизује кроз питање каква је позиција изузетног појединца у космичком поретку. Мит о Фаусту је тематски одређен теолошким проблемима, а Гетеова обрада своје начелне могућности, капацитете и духовни карактер дугује управо изворној митологизацији кардиналних питања о општем стању света. Уметничко биће не настаје пак самом чињеницом да је митска грађа некако обрађена, већ проистиче из индивидуализације Фаустове митске фигуре. Она више није само пример који потврђује надљудске законе света, није више ни само појединац чија судбина осведочава духовну целину света, већ постаје биће потпуног достојанства, а то значи личност која, са становишта драмских нагласака, преузима примат од опште слике света. Судбина личности постаје трагедија зато што пуноправношћу своје изузетности, која изазива патњу и пропасти, дакле зато што афирмацијом своје индивидуе и дигнитета – сама потврђује и божанске принципе постојања.

На почетку *Прафауста*, ипак, реч је о трагици Фаустовог бића, односно о изградњи темеља за евентуалну будућу трагедију. Та трагика је митског карактера зато што Фаустов посебан и, штавише, упосебљен случај има и општедуховну и универзалноисторијску снагу. Трагички склоп Фаустове самоисказујуће нутрине одиста сâм постаје и израз општеповесне промене метафизичке парадигме. Прелаз из средњег века у модерно доба доводи до кризе, зато што се превасходно тиче овоземљаске перцепције метафизичких форми космоса. Реч је о људском поимању космичког облика, и то не само као границе коју метафизичка инстанца поставља човеку него и као метафизичке осигураности саме земље. Средњовековно доба које

претходи Фаусту представља максимум метафизичке чврстине у оностраности. Строга, прецизна и зајемчена хијерархија космоса додељује сигурно и стабилно место свим видовима постојања, па тако и човеку, који, живећи под метафизичким покровитељством, нема унутрашњу потребу за освајањем апсолутне слободе. Смена доба отвара огромну пукотину у погледу на космичко устројство, те метафизичка апсолутност више није потпуна извесност ни по себи, као вечност, ни као залеђе за стабилност живота у оностраности. Та пукотина, којом се олабављује раније тесна спрега између временитости и вечности, удаљава човека од трансценденције као апсолутног одговора на поредак и смисао саме земље, али га истовремено и ослобађа за делатност чије се границе више не спознају јасно, које, тачније, више нису космичка ствар по себи, већ су огледало људских могућности. Лутеранство, о чему сведоче и мит о Фаусту и Гетеова обрада, на ту пукотину одговара двојачко: тако што задржава у хуманизму освојено право човека на слободу земаљске делатности, али и тако што тој слободи границе поставља чврстина новог трансцендентног устројства.

## 2. 7. Субјективни идеализам као израз једносмерне симболичке потенцијалности

Оваква двострукоост лутеранског схватања људске слободе поетски је реализована у симболичком поретку коначне верзије, док *Прафауст* застаје на само земаљском исходишту хуманог ослобађања: одсуство чврстих метафизичких форми које би изнова реинтерпретирале кључне егзистенцијалне категорије попут слободе доводи до митски половичног и незаокруженог, али зато и перманентно прогресивног смисла самог земаљског делања. Земља је ослобођена, и то баш у метафизичком смислу, али сама метафизичка сфера и њене хумане форме још увек нису постале објективитет поетског света. *Прафауст* трансцендира вулгарни натурализам зато што оностраност изражава као делимичност метафизичке пуноће, али не остварује симболичку форму која би успоставила целовит однос између овостраних потенције и метафизичке актуализације. Целокупна трагика Фаустовог духа слика је такве једностраности и делимичности: људско биће ослобађа се за бескрајност, али потенције апсолутног у човеку нису смисаоно заокружене, објективизоване границама поетског света, будући да његове форме не само да не одражавају тоталитет космоса у оностраности, него саме представљају натуралистичку противтежу јунаковим могућностима.

Космичност, митологизованост и симболички потенцијал припадају само Фаустовом лику, а не и целини поетског света, те се стога ове универзално-прогресивне категорије не могу до краја остварити, већ остају на равни наговештаја и изражене као својеврсни субјективни идеализам јунака. Како је Фаустова личност носилац вредности које се односе на надљудско опште устројство тварно-духовног света, те како се сфере објективног тоталитета приказују са становишта субјективних моћи, онда оне нужно и по природи логике задобијају особину непрестаног ширења и изливања из из себи непримереног хуманог извора, али никада не досежу себи својствени објективни завичај. С обзиром на поетски облик, Фаустов први монолог задобија израз једносмерне и стога недовршиве потребе космичности да пронађе целину своје завичајности. Та потреба је неокончива зато што своје задовољење може добити само у синтези субјективних настојања и објективног поретка, а овај последњи изостаје из склопа праверзије. Фаустови искази у бити почивају на несразмерности између самих моћи индивидуалне духовности и објективних прерогатива који су њој инадекватни, али који су, услед формалне незаокружености праверзије, присутни управо и искључиво у њој. Наиме, митско-симболичке потенције текста произлазе из Фаустове субјективности, а не и из објективитета поетског света нити из њихове синтезе, премда би једино ова била поетски употпуњавајућа. Утолико читав монолог постаје експресија субјективне жудње за космичношћу какву сâм поетски свет не одражава. Та жудња јесте, у ствари, жудња за симболичким устројством оствареним у коначној верзији.

Фауст је шири од света. То значи да су у његов дух уграђене све одлике стварности, објективисане понајвише у другом сегменту праверзије: целина јунаковог духа квалитативно надограђује и превазилази те одлике, а сама стварност нема или барем не показује сличну моћ за сопственим надрастањем Фаустових квалитета. Према томе, ширина Фаустове личности показује уске границе објективне стварности, али сама стварност не указује на сужену једностраност или недовољност Фаустовог бића. Заправо је оно једина граница и себи самоме. Све егзистенцијалне и онтолошке потенције оностраности удружене су у Фаустовој нутрини, те стога ова прераста у субјективни тоталитет, и то као једини могући тоталитет света *Прафауста*.

Фаустова трагика изражава и прелама координате стварности првог сегмента праверзије. Ова операција је двојака, што значи да се не исцрпљује у самој чињеници да Фаустов лик на драмски начин проговара о одликама света, већ и да тај

свет прераста из чисто материјалне у суштинску раван духовности баш захваљујући херменеутичким моћима Фаустове субјективности. Први сегмент монолога (ст. 1–31) твори субјективну синтезу духовних и повесних особина стварности. Фаустова личност је та која стварност доживљава као духовнопвесни проблем, а то је и могуће само с обзиром на нужну спрегу између ангажмана тоталитета тумача – читаве личности, и његове способности да се уосећа у трансматеријалну срж постојања. Као целина, стварност се једино и отвара за људскост која је кадра да је обухвати, а то је људскост чије је средиште доживљај, и то у дилтајевском смислу.<sup>578</sup> Фаустов монолог је доживљај као крајњи резултат сложене узајамности између посебно неодвојивог људског самоизражавања од изражавања стварности. Трагика је карактер овог доживљајног моста између субјективне и објективне целине, зато што се недовољност и суженост последње инстанце схватају као непријатељске у односу на осећајно-душевно-духовна настојања слободне личности.

Прва раван трагичког доживљајног обухватања стварности је временска, и односи се на стапање личне повести јунака и опште повести света. Фаустова лична драма само је једна равна проблема, а, при томе, ни она сама није везана искључиво за дух, већ управо за целину бића, и то и у синхронијском и у дијахронијском смислу: Фауст проживљава кризу бића зато што целина његове повести није довела до остварења целине његових онтолошких могућности. Ипак, и овако дубоки продор у сопство тек је предуслов за трагички доживљај, а овај настаје уздизањем личне кризе на равну граничне ситуације. Реч је о продору у онтолошки објективитет иначе субјективног проблема: реинтерпретацијом сопственог живота Фауст успева да досегне до суштинског, последњег проблема саме хуманости. А то је могуће с обзиром на његово доживљајно испуњење услова за граничну ситуацију: остварење додиром између кризе индивидуе и кризе света који се у синтези исказује као трагика. Неиспуњеност свог бића Фауст, наиме, доживљава као проблем метафизичког испуњења света, чиме се тек активира и митска потенција монолога. Индивидуално време Фаустовог бића стапа се с повесним временом света у синтези универзалног

---

<sup>578</sup> Ослањајући се на Дилтајеву мисао, превасходно изражену у *Изградњи историјског света у духовним наукама*, коју и интегрише у своју историјскоестетичку студију, Корф читаво штурмундранговско песништво, с Гетеом као врхунцем, схвата и анализира управо као „доживљајно песништво“ (Erlebnisdichtung, в. у: Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, I: Sturm und Drang). Но, у *Доживљају и поезији* и сâм Дилтај на више места, и то веома експлицитно, Гетеово дело одређује као највиши израз доживљаја (Wilhelm Dilthey, „Goethe und die dichterische Phantasie“, *Das Erlebnis und die Dichtung – Lessing, Goethe, Hölderlin, Novalis*, В. G. Teubner Verlagsgesellschaft Stuttgart 1957, S. 113–149).

митског времена, а оно осведочава метафизичко устројство космоса као утеху прошлости на чије је место сада ступила њој још увек инадекватна слобода метафизичких потенција људског бића које, међутим, само не може да замени ондашњу космичност. Мислимо најпре на Фаустов ламент над знањем које не доноси потпуно задовољење. Ипак, такви стихови, посебно ст. 1–6, не исцрпљују се у својој научничкој и образовној смисаоности која би се односила на туговање znalца над промашеношћу свеколиког свог животног труда. Фаустова научна криза испуњава се као трагика целине бића, јер је усмерена на однос између слободе човека и апсолутности космоса. Фаустова окренутост ка властитој прошлости подразумева увид у то да метафизичка устројеност света с пасивним човеком као његовим чулно-духовним средиштем припада светској историји. Према томе, лична јунакова криза настаје као делатни одговор на схваћену промену космичке парадигме: својом несрећом Фауст активно реагује не само на чињеницу да традиционално знање више не одговара устројству света него – и то је најважније – и на изазов света да буде протумачен на сада примерен начин. То што је урушена средњовековна хијерархизованост света као космоса не значи, поготово не *a priori*, да је садашњи свет утонуо у метафизичку оскудицу, већ напротив – да кардинална вредност, а то је људска слобода, постаје снага која кроз дело треба да спозна форму суштине. Читав почетни сегмент драме чини заправо сложени процес, којим се доминантност почетне трагике негативне спознаје о недовољности сопства и света најзад преобликује у труд да се властитом слободом делатно освоји биће космоса, које је скривено знању.

Друга раван Фаустовог доживљајног тумачења света је, условно речено, просторна. Мислимо на објективне карактеристике и протежност стварности, коју, као што је случај и с временитошћу света, Фаустова субјективност реинтерпретира, али и надограђује у складу са ширином свог бића. Фаустов доживљај метафизички је потентан и изражава се као једнострана јунакова потреба да открије по себи још увек недовршени и незаокружени симболички поредак света. Као синтеза општељудске физичке и временске ограничености и унутрашње духовне жеђи за бесконачношћу, само Фаустово биће се из себе излива жудећи да своје потенције и квалитете препозна и у објективитету космоса. Трагика у праверзији и произлази из поетске немогућности да дође до таквог субјективно-објективног сагласја, а комичко разрешење трагичког полазишта у коначној верзији долази управо од утемељености субјективитета у космичности света. Као што сâм надраста и материјалност светске

повести и приватну афектираност своје прошлости тако што укупно време света сагледава кроз однос између људске потребе за спознајом суштине света и стања космоса по себи, на сличан начин Фауст превазилази и чисти натурализам „хоризонталног“ пресека стварности. У Фаустово биће уграђен је позитивитет света, па тако и његова груба материјалност, но само како би тотализујућом снагом индивидуалне хуманости била надограђена, те се, најзад, потврдила непремостивост јаза између сужене објективности света и над њом надмоћне, али и даље веома једностране и такође ограничене субјективности јунака.

Очигледно је да се естетика натуралистичке сировости испољава најпре у Фаустовом језику (ст. 10–23). Ипак, овде штурмундранговска експресивност не означава само онострану слободу од наметнутих форми и слободу за и право на индивидуалну изузетност и изузетост, већ се употпуњава специфичном смисаоношћу Фаустовог и уопште самоизражавања као таквог. Фаустово биће – стога и инсистирамо на његовој трагичности као оној целине доживљаја – остварује потпун идентитет са својим изразом: оно се заокружује тек кроз акт аутоекспресије, а његов израз увек је испољавање целине сопства. У том смислу, грубост Фаустових речи није само ствар јунакове емотивно неконтролисана набујалости и афеката, већ осведочава аморфност света као темељни разлог јунакове трагичности. Стилски недорађени вокабулар и необрађени језик, наиме, јесу једини могући и нужни израз јунаковог односа према целини света, који је одређен и самом јунаковом жудњом за спознајом форме космоса и његовим почетним увидом у то да свет још увек није носилац космичке обликотворности. У Фаустовом случају, штурмундранговска изражајна вулгарност настаје као последица очаја због неопозиве уздрманости светског устројства и јаза који, услед тога, настаје између космичке потенције која у човеку и даље живи и космичког ћутања на ту потенцију. Вулгаран израз потиче и из необуздане жудње да се бескрајношћу унутрашњих људских снага надокнади негативитет поменуте спознаје, те да се делатном самопотврдом људске слободе пронађе и потврди и смисаоност света за каквом Фауст трага. Специфични Фаустов језик изражава жудњу за симболичким објективитетом какав потенцијално већ постоји у његовом бићу и доживљају.

Фаустови искази смисаоно повезују опште карактеристике мита са посебношћу поетског света праверзије. Реч је о преплетености натурализма света и физичког нагона јунака, при чему управо Фаустов трагички доживљај митским квалитетом надограђује иначе сасвим просто значење обе сфере понаособ. Сходно



својој негативној спознаји о животу у свету као одсуству смисла и немогућности целовитог испуњења, Фауст претпоставља свет као обездуховљену материјалност; наглашавамо да се та претпоставка објективизује тек у сегменту посвећеном Гретиној трагедији. Таквој – за људску жеђ за апсолутношћу затвореној – испразности стварности може да одговара једино ослобођење материјалног нагона у самом човеку. Истакнута Фаустова сујета, његова потреба за оностраним признањем, ужитком и славом условљена је његовом трагичком спознајом о стању у људском свету. Фаустова хтења су апсолутна, али баш стога не само патетична и узвишена, већ усмерена на све равни постојања које његов доживљај обухвата, па према томе и на сфере на које полаже право његова таштина. Логика његове жеље сама пројектује тоталитет стварности: амплитуда јунаковог доживљаја је та која настоји да успостави хијерархијски и вредносни поредак света. Нискост нагона одговара таштој природи света слепог и глувог за Фаустова достигнућа, али је такође и сама предступањ, и то по себи нужни, за субјективно превазилажење таште ограничености оностраности. Митски смисао Фаустових жудњи остварује се као симболички потентно трансцендирање штурмундранговских ограничења, утолико што натурализам јунакових нагона и света постаје фон за јунаково уздигнуће и изузеће, те за обескрајење његових настојања.

Фауст је ограничен, али не објективном формом симболичке целине као у коначној верзији: тамо је јунакова спутаност уједно и онтолошка и начелна и зато се и преобликује у парадоксални разлог метафизичког спасења. Чврстина потпуног поретка, од испразности подрумског света до пуноће божанске вечности, између којих се налази човек са задатком да у нискости оностраности спозна симболе бескраја – обликује меру људског постојања. Та организациона чврстина је двојака и односи се како на људску немоћ по себи, тако и на виши смисао те немоћи унутар космоса. Одсуство оваквог поетског устројства у *Прафаусту* оставља протагонисту као субјективног и зато сазнајно проблематичног источника апсолутних могућности постојања, а свет као систем спутавајућих координата над којима се активним очајем уздиже тоталитет Фаустових чежњи.

## 2. 8. Фаустов монолог као процес ослобађања бића

Читава уводна сцена представља процес, односно динамички приказ Фаустовог ослобађања за сопствени тоталитет: реч је о драматизацији спознавања. У

првом монологу Фауст спознаје непомирљиву противречност између својих жеља и целине своје прошлости која га није приближила остварењу тих жеља. Противречност потиче из увида да научничко знање по себи категоријално не одговара жељама јунака: за њихово испуњење потребан је њиховој величини примерени људски гест. А, како су те жеље апсолутне и везане за целину и доживљаја и постојања, онда њима адекватна може да буде само целина људскости какву, будући да је усмерен само на чист дух, научнички живот не активира. Фауст каже: „И видим да ништа не можемо знати // [...] Не уображавам да штогод знам, // Не уображавам да бих могао поучавати, // И људе побољшати и преобратити“ (11, 18–20). Ови искази нису искључиви проглас људске немоћи у начелном смислу. Чак и ако њихов смисао јесте начелан, те ако се односи на општу људску ситуацију, а не само на конкретан Фаустов случај, онда је он превасходно епистемолошки. Човек је немоћан, али не као делатна целина, већ као пасивни сазнајни дух, и то само зато што овоме, као делу људских моћи, није намењена целина знања. Да би уопште дошао у ситуацију да испуни своје амбиције, да би, дакле, испунио нужне предуслове за сâм покушај да их оствари а да не буде – као до сада – унапред осуђен на неуспех, Фауст мора проћи кроз двојачко ослобођење: од својих досадашњих сужавања на књишку пасивност и од унесрећавајуће таштине света. Тек тако Фауст може досегнути целину своје личности и кроз њу се ослободити за освајање света.

На овако поступној путањи инсистирамо зато што кључна тачка Фаустових настојања изискује осећајно-душевно-духовну укупност личности, а то значи потпуни идентитет између бића и жеља. Ради се о стиховима: „Да спознам шта свет // У најдубљој сржи садржи, // Да увидим све делатне снаге и клице, // И да више речима не ситничарим“ (29–32). Ове речи, и касније вариране на више места, посебно током сусрета са Духом Земље и у другом дијалогу с Мефистом (у коначној верзији),<sup>579</sup> представљају проглас Фаустовог бића – њима започиње формирање фаустовске смисаоности. Пролазећи кроз спознавање понора између ондашње ауторедукције бића и жеља које траже укупност бића, Фауст уједно и сазрева. Логика сазревања је, уз то, у праверзији и психолошки убедљивија у односу на коначну верзију, већ и зато што тек последња наглашава Фаустову старост коју ваља

---

<sup>579</sup> Сцену с Духом Земље касније ћемо посебно анализирати, а у вези с дијалогом с Мефистом, мислимо на следеће Фаустове речи: „Моје груди, излечене од нагона за науком // Не треба убудуће себи да ускрате никакав бол, // И оно што је додељено читавом човечанству, // Ја желим дубином сопства да уживам, // Својим духом највеће висине и дубине да дохватим, // Тај бол и срећу на својим грудима да згомилам“ (1768–1773).

магијом поништити;<sup>580</sup> Фауст је у праверзији млађи, па тако и животно отворенији за стицање искуства кроз прилагођавање титанских<sup>581</sup> нагона људским моћима. Знак зрења је јунаков аутоиронијски отклон од некадашњег сопства као бића заблуда и ограничења. Прошле грешке се тичу целовитог егзистенцијалног става према постојању као сфери којој се може приступити академски – на „вагнеровски“ начин, која се може разумски изучити и савладати. Иронија је, парадоксално, *conditio sine qua non* за јунаково садашње и будуће патетично приступање свету, јер једино патос слободе исказује унутрашњи титанизам бића и његово титанско хтење, а ово је и потенцијално остварљиво тек кроз дистанцирано иронијско надрастање и надилажење претходних грешака и промашаја. Патос титанских настојања која субјективност доводе до крајњих граница везан је за њихов фаустовски карактер. Под њим подразумевамо не саму Фаустову жељу да продре у суштину света, већ његово етиолошко поимање те суштине. Штавише, реч је о органолошком тумачењу стварности какво, посебно под Хердеровим утицајем, и сâм Гете спроводи у својим истраживањима и које је у својој сржи симболичко, будући да почива на труду да се кроз коначне форме чулности спозна метафизички узрок света и живота. Читава немачка романтика, у ствари, свету приступа као тоталитету који се открива кроз почела и узроке свог постанка, и то на начин који је најефектније изразио Ф. Шлегел, говорећи о нужном идентитету физичара и метафизичара. Фаустово хтење је управо такво: јунак не жели апстрактну метафизичку спознају – њену јаловост, уосталом, већ је увидео – него жели метафизичко биће у физичкој стварности. Ово страни свет, а не изопштени свет идеја, Фаустов је циљ, но не као пука, у себи ограничена и у себе затворена натуралност, већ као извориште свеколиког смисла.

Предмет Фаустових мисли је природа: јунаково полазиште је потпуно овострано. Природа овде, међутим, има шире значење од пуког позитивитета физичких феномена. Реч је о природи као животодавности и начелу читавог света. Спинозистичко поимање природе као принципа стварања у Фаустовом доживљају се обликује као сазнајни ход од натуралистичког позитивитета до у њему и искључиво

---

<sup>580</sup> E. Trunz, S. 748.

<sup>581</sup> Титанизам као одредница Фаустовог натчовечанског бића представља готово опште добро литературе посвећене Гетеовом јунаку. В. нпр: W. Dilthey, „Goethe und die dichterische Phantasie“, *Das Erlebnis und die Dichtung*; H. A. Korff, *Geist der Goethezeit; Humanismus und Romantik*; K. Viëtor, *Goethe*, S. 367ff; F. Gundolf, *Goethe*, S. 170ff. Роберт Печ *Прафауста* назива штурмундранговском трагедијом натчовека (Robert Petsch, *Faustsage und Faustdichtung*, Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1966, S. 91). Напомињемо да ћемо током анализе сцене с Духом земље посебно застати на титанском смислу Фаустовог лика.

у њему садржане суштине постојања. Фауст хоће да спозна идентитет процеса и тоталитета. Претпоставља се садржаност читавог света у једној тачки или, друкчије, заједничко језгро свег постојања. Дубина тог језгра (дословно: „најдубља дубина“ [das Innerste]) евентуално је докучива као разумевање животодавног процеса – као стваралачка делатност коначног света природе.

Наведени Фаустови искази представљају објаву симболичке спознаје. Потешкоћа произлази отуд што се њима не објављује симболички поредак по себи, већ само Фаустова жеђ за њиме. Фауст заправо жуди да објективизује свој доживљај, тачније да спознањем света потврди своје субјективне жеље и идеје, али таквог објективног упоришта у праверзији још увек нема. Фаустово призивање прајезгра света које би открило метафизички принцип у окружујућој оностраности изискује да буде органски повезано с текстуалном формом која би и сама сваки свој елемент објединила у покровитељску целину. Фаустова инвокација божанског устројства стварности, те његова вера у постојање животодавног стваралачког принципа који одржава појединачности у космичком јединству – остаје поетички обескућена субјективност све док се форма самог списа не претвори у органско ткање елемената до јединствене „свесадржаности“. Разлика у смислу истих исказа у два верзијама није у томе што јунак коначне верзије добија покриће за своје жеље какво јунак праверзије нема. Ни један ни други Фауст немају никакво стварно и сигурно знање о свету *a priori*, те се обојица упуштају у свет само снагом својих уверења. Кључна разлика је гносеолошка и уопште се не односи на јунака, већ на читаоца: њему се у коначној верзији самооткрива метафизичко језгро и покровитељство над земаљским светом, које Фаусту остаје до краја непознато, а које га, међутим, не спречава да својим трудом и лутањем одиста и спозна земљу као одсјај божанствености. Последњи Фауст нема у самом полазишту никакву предност по себи над протагонистом праверзије, али су зато сами њихови светови кардинално другачији, те коначна верзија одиста и објективизује Фаустово поверење у свет за које ни овај није унапред имао упориште, док праверзија то не чини. Из праверзије изостаје органско стапање исказа јунака, драмског збивања и форме поетског света, док се оно остварује у дводелној целини, и то управо симболички.

Фауст жуди за оним што је у коначној верзији досегнуто, а то је потпуна онтолошка прожетост субјективних квалитета и начела света. Пројектујући сопствено ослобођење за делатно спознавање на свет, Фауст оживотворава стварност. То значи да, претпостављајући да у свету постоје исти принципи који

њега самог метафизички уздижу над пуком прозом овострани спутаности, Фауст очекује да се у његовом сусрету са светом понови исти процес кроз који је прошао он сâм: ход од створене пасивности и замрзнутости физичке спољашњости до дубинске стваралачке делатности клица, семења (die Samen) исте те стварности.

## 2. 9. Трагика модерности као помућеност трагања

С обзиром на изречено, суштина Фаустове трагичности је у истовремености и једнаковредности његовог бескрајног поверења у симболички поредак света, дословно: поверења у свет као космос, и сламајућег очаја услед непознанице пред – до сада – ћутећим објективитетом света. Јаз између поверења у метафизички поредак и метафизичког мука твори у Фаусту доживљајни понор, с чије се једне стране налази оптимистички титански нагон за делањем, а с друге песимистичко оклевање које обавија јунака таштином. Такав егзистенцијални пакао исходи у изражајној експлозији стихова 33–64, који осведочавају модернитет Фаустове фигуре изаткане од неслободе незнања и слободе за сазнавањем. Фаустова темељна неслобода везана је за конкретну његову и принципијелну модерну људску спутаност целине бића, која је пак сама узрокована одрођењем човека од целине света и, прецизније, од целине природе.

Код Шилера начелно обрађена као проблем људских духовних моћи, а код браће Шлегел, Шелинга и Золгера и као поетски и поијетички проблем постантичке духовности, отуђеност човека од природе у *Прафаусту* се експлицира као трагика безграничне жудње ограничене личности. Човек није ограничен само принципијелно својим онтолошким устројством, те немогућношћу да спозна надљудску укупност, нити својом физичком коначношћу, већ је спутан и својим самовољним изузећем из целине космичког поретка и самоосуђен на изгнанство из хармоније с природом која се сада призива, али не више као стварност, него као идеал. Духовно-песничка игра огледања неслободе и слободе, ограничености и бескрајности, оскудице и жудње настаје услед одсуства људске хармоније са светом као чињенице људског постојања, али и кроз потоње преосмишљавање негације. Стварност одсуства, ускраћености, оскудице, губитка, упосебљености, спутаности – надокнађује се снагом која доминанту премешта с реалног негативитета на пројектовани идеалитет, на жудњу за ишчезлим предметом. У афектираном апострофирању Месеца (33–44) Фауст исказује склад с природом као своју недосегнуту срећу. Потенцијалност

исказа („Ach könnt ich doch“, 39) истиче снагу бића као снагу воље и жеље – за потпуном прожетошћу с природом као *здрављем*. У том смислу подсећамо и на врло познате наводне Гетеове речи упућене Екерману о класици као здрављу, а романтици као болести.<sup>582</sup> Насупрот идеалу хармоничног здравља стоји болест усамљеничке стварности, обележене јазом између сопства и спољашњости, услед којег обе сфере постају редуковане, конкретно: *помућене*.

Помућеност је један од важнијих лајтмотива и коначне верзије и почетног Фаустовог монолога, а смисаоне разлике се поново тичу субјективно засноване аморфности праверзије и симболичког склопа коначне верзије. У монологу Фауст назива Месец жалосним, злосрећним пријатељем (*trübseelger Freund*, 38), што за лексички основ у атрибуцији има управо реч *trüb* – мутно, помућено. Десет стихова касније мутним се назива продор Сунчеве, тачније „небеске светлости“ у Фаустову собу (48). Мутност је, дакле, последица сложеног процеса поовострањења космичке изворности: реч је о начину на који се небески источник обзнањује људском свету. При томе, како се ради конкретно о светлости, онда читав процес њеног преобликовања као прилагођавања људским моћима постаје херменеутички проблем унутар самог поетског света. Успоставља се однос између јасноће и нејасноће, и то експлицитно као сазнајних категорија, од којих прва не само да евентуално подарује пуноћу смисаоности него најпре по себи јесте чисти смисао, а друга постаје оностраном делимичношћу те чистоте. Средиште проблема је, наравно, човек, и то не у уском сазнајном, већ у општем онтолошком смислу: људска немогућност да спозна пуноћу сјаја испоставља се као начелна људска неједнакост и неподобност пунозначним извориштима. А будући да је човек епицентар оностраности, целокупан проблем се модификује и као начин на који се надљудско извориште уопште нуди људском свету и као начин на који оно може да се самооткрива земаљском тлу и да на тој равни постоји.

Помућеност је земаљско стање у двојаком виду: као трагика људске ограничености која је ипак загледана у небо, али и као небеско самопреобликовање за земљу. Оба вида помућености понаособ носиоци су и поражавајуће слике земље (укључујући и човека) као сфере која није кадра да прими и поднесе јачину сјаја, али и потенцијално спасоносне смисаоности којом се поручује да човеку нипошто није ускраћена земљи адекватна форма сјаја, те да на људску љубав за небеским

---

<sup>582</sup> Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1981, 2. April 1829, Kap. 120.

изворима сâм сјај одговара самооткривањем подобним за земаљске моћи. Немоћ човека и земље није напросто ублажена кроз откривање моћи, већ се сама немоћ, а то значи укупно и онострано и људско устројство – указује и као родно место моћи.

Пуни смисао помућености у самом монологу формира се с обзиром на притисак контекста који саодређује Фаустову мисао. Мислимо на јунаково експлицирање сопствене егзистенције као ропства: Фауст назива своју собу „тамницом“ (45), а о себи говори као о бићу спутаном, ограниченем хрпом књига (49). Ширење из досад већ установљеног смисла врши се кроз непосредно, суседним стиховима дато спајање мутне Сунчеве светлости и суморности конкретног Фаустовог амбијента. Фаустова дословна и фугуративна учауреност – у заблудама протеклог књишког живота, у досадашњој пасивности, у недовољном знању, потом у самотњаштву као одговору на прозну испразност света, те најзад у општим људским ограничењима – сада се суочава како с јунаковом жудњом за призиваним идеалом, тако и с односом између пуноће надљудског смисла и људског настојања да до њега допре. Сложени ланац значења за циљ има не само да изрази сложеност Фаустовог бића него и да мотивише његово трагичко ослобађање за досезање идеала. Тешкоћа *Прафауста* састоји се из тога што сâм идеал није формиран, те што са становишта целине поетског света није успостављен јасан однос између људских могућности и објективитета надљудских изворишта. Једноставније речено, праверзија тек наслућује и кроз појединачне исказе оцртава процесе који ће постати носећи смисаони токови коначне верзије. Праверзија установљава помућеност као суморно, но потенцијално ипак плодотворно стање земаљског света. Како, међутим, размотрени искази припадају једностраном субјекту који проживљава граничну ситуацију, онда они по себи не могу да се узму као одређујући за општу слику света, већ превасходно као ствар посебног, мада и изузетног и психолошки убедљиво мотивисаног доживљаја. Надлични и евентуално општи смисао исказа – говоримо о њиховим значењским донетима у праверзији – остварљив је само онолико колико субјективност која их износи сама има значењску снагу да својом изузетношћу универзално трансцендира своју посебност. С друге стране, у коначној верзији општа слика света не формира се – као у праверзији – на основу субјектове генијалности, већ кроз синтезу те субјективности и објективности света који је окружује, а који је и сâм носилац значења. Када је реч о значењу мутности, она у праверзији сасвим извесно функционише као симболичка потенција: као субјективни Фаустов проглас ступњевитог (само)откривања свих равни света, од

чулних до оних непосредно неиздржљивих. Та ступњевитост у коначној верзији се пак са нивоа људског доживљаја уздиже на свеколики принцип космоса, који сâм актуализује по себи још увек недовољне, те стога и симболички само потентне значењске подстицаје искључиво једне равни (људске субјективности). Уобличење и значењско употпуњење по себи естетски незаокружених исказа у почетном Фаустовом монологу не врши се одлучујуће кроз њихову допуну, већ управо кроз кључ симболичке естетизације: целина јунаковог живота, а то значи његова судбина, до краја ће актуализовати његове претходне исказе, те им накнадно – из перспективе склопа уметничке целине – подарити пунозначну истинитост какву, узети за себе, они једноставно немају. Узрокован несрећом и сломом целе његове личности, Фаустов увид у делимичност постојања пунозначне надљудскости у људском свету симболички се довршава Гретиним есхатонским речима које читав Фаустов овоземаљски живот одређују као помућеност која ипак води сјају трансцендентног изворишта.<sup>583</sup> Смисао посебног исказа у коначној верзији, напомињемо, не уоквирује се само контекстуалним притиском целине на тај исказ, већ садејством између смисаоног проширења које целина свакако врши и аутономне смисаоности исказа који је овог пута отворен за таква ширења. Праверзија своју естетску једностраност и дугује томе што смисао посебности проистиче тако рећи само из ње саме, те је он у сталном процесу формирања, али тако никада не досеже до завршене форме заокруженог симболичког космоса.

## 2. 10. Доживљај и живот отварају тоталитет бића за магију

Фаустова растрзаност између вишеструке неслободе, спутаности и жудње за апсолутном слободом драматизује се као процес ослобађања који изискује и обухвата целину личности. Његова жудња представљена је као нагон за изливањем натчулне унутрашње бескрајности на објективитет света. Ослобађање за саму могућност да се спозна дубина света јесте уједно и ослобађање за актуализацију тоталитета личности, те за њену стварну делатност. Фаустово окретање магији сегмент је тог процеса у којем се сустичу и сударају стварне животне границе и осећање за безграничност. Магија је сазнајна фаза која треба да премости понор између досадашње јаловости чисто духовних једностраности и – делатности која би јунаку допустила увид у „све делатне снаге и клице“ постојања. И сама магија

---

<sup>583</sup> „Рано вољени, // Не више помућени, // Враћа се“ (12073–12075).



осликава сложену трагику јунака чија се парадоксалност састоји из немоћи која, међутим, у себи садржи спасоносну могућност самопреобликовања у моћ. Наиме, магија је уједно и последња тачка Фаустовог очаја проистеклог из немоћи да се умним трудом остваре жеље, али такође и тачка која пресеца очај и наду, те се из максимума доживљајног очаја претвара у први ступањ јунакове нове делатности. Реч је о заснивању претпоставки за жељену метафизичку спознају. Да би се она уопште остварила, те да би јунак могао да установи однос са тварно-духовном целином света, њој нужно мора да претходи активизација тоталитета моћи самог субјекта. Њу осведочавају стихови 57–64, за којима следи за ову анализу кључни – сусрет са знаком Макрокосмоса и са Духом Земље.

Ти стихови већ и лексички, самим избором речи, изражавају стапање доживљаја као унутрашње целине која се самоизлива на спољашњост – с њему одговарајућом категоријом која најзад једина и синтетизује целину сопства с могућом целином света, а то је живот. Кроз појам живота, Фауст по први пут успоставља идентитет између свог стања и својих жеља, односно између себе и света. Спознаја света какву Фауст прижељкује – увид у језгро свесadržаности света – могућа је само уколико се пре тога препозна принцип једнородног постојања свих посебности света. Претходно исказана жеља за спознањем делатног начела света сагледава јединство света кроз раст, дакле аутономно засновани развој, живот сваке посебности као самониклог организма. Та жеља сада се изражајно конкретизује кроз успешно Фаустово прочишћавање мисли, те његов продор у сâм животодавни и живототворни епицентар света:

И питаш ли се још зашто се твоје срце // Гуши у дубини твојих груди? // Зашто необјашњиви бол // Спутава све твоје животне пориве. // Уместо све живе природе // Унутар које је Бог створио људе, // Окружују те у диму и трулежи // Само лешине и кости. (57–64)

Ове стихове смисаоно организује оштра јукстапозиција јунаковог ропског стања и његовог нагона за освајањем живота. Заједнички именитељ опречних расположења и увида јесте целина Фаустове емоције: целовито сагледани, ови искази представљају непосредно Фаустово буђење за слободу живљења. У наведених осам стихова остварује се штурмундранговски поетски идеал изражајног обухватања тоталитета личности. Емоција није исходиште ових исказа: њима се не остварује пуко огољавање Фаустових разноврсних осећања. Уместо тога, она је, и то управо као сложена мрежа истовремених и равноправних афеката, медиј за *испољавање* укупног бића, односно његовог и душевног и духовног склопа, и отуд

проистиче јединство израза и значења. Осећање је начин на који се биће самоизражава, те на који се мотивише истинитост његовог садржаја. А она, у Фаустовом случају, досегнута као аутоекспресија с обзиром на порив као њен доминантни карактер. Под поривом или нагоном не мислимо на јунакову иррационалност, већ на његову трансрационалност – на покретачки мотив свег његовог бића. Јунаково буђење може се схватити и као буђење ентелехије: начела које преводи у активност хуману суштину субјекта. Фаустов порив описан је синтагмом „необјашњиви бол“, која у исту раван доводи спутаност (ради се о глаголима „klemmen“: „стискати“, „стезати“, „кљештити“, „притискати“, „гњечити“; и „hemmen“: „спречавати“, „кочити“, „заустављати“, „задржавати“; у оба случаја осведочава се баријера за и притисак на виталност уопште) и необуздани елан („сав животни порив“, односно покрет [alle Lebensregung] и „сва жива природа“ [all die lebende Natur]).

Бол је необјашњив („unerklärt“) због тога што није конкретно опредмећен ни посебно усмерен, већ га рађа потреба за остварењем сопственог хуманог максимума, а то значи: актуализација сопства као целовитог склопа заснованог на прожетости и стваралачком садејству чулних и натчулних људских својстава. Необјашњивост овде значи и неизразивост, а то је поетолошки проблем симболизације као покушаја да се естетизује метафизички квалитет – у овом случају Фаустове индивидуе. Како је реч о конкретној индивидуи с посебним чулно-духовним особинама, могућностима и моћима, онда се и језгро или извориште њеног трагичког физичко-метафизичког сукоба доследно и логично манифестује као „надтелесно“ узрокована патња тела, и прецизно се ситуира – у срцу. Као епицентар бића из којег исијавају највиша хумана настојања, но који непрестану прогресивност, а неутаживост чежње онда враћа бићу као неподношљиви бол, срце је покретачка животна сила и она снага која јунаку открива смисао претходно наслућене свеповезаности света. Будући принципом виталности по себи, срце је средиште личности које покушава да препороди духовно заробљеништво у осами, те да успостави постојећу, али чистим духом неопажену везу између индивидуе и окружујуће природе. Та веза је виталистичка, али не у натуралистичком, већ у смислу целини света заједничке суштине која се физички испољава.

Сходно изреченом, слобода се може остварити као слобода срца, а то значи као слобода за живот. Овај је пак сложена категорија зато што активира све снаге личности, те изискује тоталитет њеног бића, но не као самодовољност, већ

искључиво тоталитет као укључење сопства у делатни систем света. Према томе, целина хуманости јесте достигнуће појединачне самобитности, али нипошто не као изопштене самодовољности. Самобитност произлази из егзистенцијалне изузетности, која подразумева увид у свеповезаност насупрот самоизузетости. Због тога је исходште Фаустовог трагичког солилоквија оптимистичко и састоји се из спремности за делање и жеље за изласком у свет као почетком остварења бића. Делатни сусрет са светом треба да потврди кардинални смисао за којим јунак жуди: утврди симболички поредак света, односно чулно-натчулно јединство као принцип који важи како за посебност саму (за Фауста), тако и за целину постојања која се огледа у њој. Фаустово ступање у свет за циљ има спознање начела животодавног огледања јединке и целине, а темељи се на Фаустовој свести о сопственом квалитету и на моћима његовог порива. Како је сврха делања стапање знања и жеље, дакле поседовања и могућности, те како само то стапање подразумева стваралачко свејединство живота, онда Фаустово уплитање у магију несумњиво постаје прва тачка у јунаковом покушају да се спасоносно разреши почетна онтолошка и егзистенцијална криза.

То напомињемо најпре зато што, дословно узев, Фаустов контакт с магијом не значи никакво стварно иступање у свет, већ врло јасно остајање у тамници која помућује људски ум. Потом, приступање магији, чак и кад би се фигуративно разумело као акција, у битноме наликује јунаковим заблудама које су га и довеле у граничну ситуацију. Фаустов очај настао је на темељу јунакове неспособности да помири жеље и праксу, да увиди ограниченост свог научничког труда, те да схвати да апсолутна спознаја захтева трансрационални гест читавог бића. Но, овакав став би био умесан уколико би се за смисаону доминанту узео резултат Фаустовог загледања у знак Макрокосмоса и призивања Духа Земље: чињенички неуспеси у конкретним резултатима одиста на крају Фауста остављају у ситуацији безнадежнијој од оне са самог почетка драме. Међутим, ми на памети имамо смисаони однос између по себи несумњивог пораза првог Фаустовог труда и самосталне важности самог тог труда.

Квалитет труда уноси разлику у односу на претходни Фаустов став према свету и његова смисаона уздигнутост није ни у каквој колизији с непосредним последицама. Негативни резултат претвара се у плодотворност негативне спознаје која не само да не спутава јунака и не враћа га у претходно стање него га и сасвим очито опрема за наставак делатног пута. Најважнија претпостављена замерка

оваквом сагледавању смисла односила би се на то што је оно одлучујуће формирано с обзиром на дводелну целину, која укупношћу Фаустовог животног пута значењски обогаћује и употпуњава сваку његову појединачну и по себи незадовољавајућу фазу, те да тек коначна верзија уопште и показује „фазни“ карактер и смисао посебних збивања, а да фрагментарни склоп целине праверзије такву смисаону надоградњу не допушта. Тачно је, наиме, да Фаустов сусрет са знаком Макрокосмоса и с Духом Земље нема и не може да има исте смисаоне амплитуде унутар различитих целина двеју верзија, те да само она верзија која опева читаву јунакову судбину има могућност да подари потпун смисао елементима те судбине. Но, то не значи да *Фауст* има моћ „фазног“ слојевања посебног значења, а да *Прафауст* нема: у питању су, заправо, два различита обликовања „фазне“ надградње. Оно из коначне верзије јесте у пуном смислу обликотворно, па тако и симболички употпуњено. Ипак, и праверзија остварује комплексни смисао, и то с обзиром на своју целину. „Фазност“ овде не значи загледање у проживљену Фаустову будућност из коначне верзије, па чак ни узимање у обзир Гретине трагедије, али значи уважавање пунозначне комплексности саме епизоде какву можда дводелна сужејна мрежа ублажава на рачун своје целине (у том смислу сужејна оскудност праверзије надомешћена је језгровитом емфазом готово сваког стиха понаособ).

## 2. 11. Прогресивна трагичност као резултат симболичке потенцијалности

Фаустово приступање магији по себи је временски комплексно, јер обавезује на разумевање јунакове прошлости, која снажно утиче на свако збивање драмске садашњице. Потом, свака „садашња“ сцена и једне и друге верзије опет је по себи носилац будуће смисаоности, тачније остварује властити и самодовољни смисао као онај који је загледан у будућност и релевантан за њу. Како ће се и да ли ће се уопште она конкретизовати – потпуно је друго питање и неважно је за смисаону логику тренутка који је самостално темпорално прогресиван. Конкретизација будућности мења карактер прогресивног тренутка, али не и његово биће: остварена будућност у *Фаусту* успоставља симболичку смисаоност, док недостатак таквог остварења у *Прафаусту* оставља значење на равни симболичке потенције. Једноставније речено: прогресивност трена у праверзији је симболички само плодна зато што је искључиво самообликујућа, то јест није – поред тога – саодређена и објективизацијом стварног животног пута јунака, а коначна верзија симболички је довршена зато што логику

будућности, коју твори сâм садашњи трен, прати и потпуна реализација јунакове судбине.

Модерна фаустовска смисаоност изграђена је на парадоксу трагике окренуте будућности. Тај парадокс за свој кључ нема пуку чињеницу да протагониста трагичког текста бива спасен, те да се трагедија претвара у комедију, већ има само прогресивно усмерење, а оно јесте у целини поентирано исходиштем драме, али није њиме до краја условљено. Ствар је у томе што је сама фаустовска суштина – стремљење – двојачко утемељује парадокс прогресивне трагике. Узрок и сврха чежње, жеље, жудње, труда, нагона, настојања, стремљења итд. представљају преплетене, штавише органски повезане супротности, од којих прва – узрок – установљава човека као трагичко биће бола, немоћи и неслободе, а друга – сврха – открива људску бескрајност као снагу која не поништава слабост, која је каткад само појачава и увећано испољава, али и која, баш на темељу слабости, довршава слику потпуне хуманости. Тек ова метафизички заокружује физичку форму. Најзад, то значи да Гетеов текст почива на нераскидивој спони два своја квалитета, која су заснована на стремљењу као свом стубу: прогресивности и метафизичком квалитету. Та спона опредмећена је у најважнијој сцени у праверзији – јунаковом контакту с магијом.

Управо због целовитог смисла самог труда и стремљења, негативни резултат тог контакта уступа место самој спознаји, а она је метафизичка и представља радикалну другост у односу на раније Фаустове промашаје.

### III – Симболички парадокси плодотворних пораза: магијске сцене

#### 2. 12. Знак Макрокосмоса

Најпре, сâм Фауст тумачи магијски посао као излазак у свет: „Бежи! Напоље у широки свет! // И ова тајновита књига, // Нострадамусовог пера дело, // Није ли ти путоказ довољан?“ (65–68). „Тајновита књига“ треба да припреми јунака за освајање света. Но, како оно изискује продор у апсолутне принципе постојања, онда специфични карактер сазнајног извора није ствар пуке припреме, већ је у пуном сагласју с крајњим јунаковим циљем. Фаустова настојања усмерена су на „звездану путању“, као и на то да „природа подучи“ његову властиту „душевну снагу“ (69–72), а пут за њихова остварења јесу „свети знаци“ (74).

Фауст успева да доведе у склад карактер, начин и сврху спознаје, те магијски приступ с продором у „најдубље дубине“ света. Већ и овај Фаустов поступак представља одлучан искорак из претходног рада, који је рађао таштину и очај. Фаустов учењачки наступ водио је поразима, зато што је јунак сегментом личности покушавао да открије целину света. Одатле проистичу две равни проблема, од којих је прва везана за погрешност полазне јунакове претпоставке, а друга за општи склоп света који Фауст тек треба себи да приближи. Прва подразумева уверење да се чистим духом може спознати комплекс животодавних снага света, што је, међутим, последица контемплативне заблуде и сујетног слепила за активистички карактер тоталитета човека и природе. Друга равна је имплицирана првом – делатну целину света онда може спознати њој примерена делатна снага личности. Ипак, посредно „магијска“ епизода показује брзоплетост оваквог закључка, погрешно произашлог из неоправданог изједначавања примерености и припремљености за спознавање и саме спознаје.

Проблем је везан за логику симболичког откривања света. Он се – то изражава почетни монолог, а потврђује смисаоност коначне верзије – отвара искључиво потпуној личности, али се човеку принципијелно никада сâм не открива у својој пуноћи, већ њу „помућено“ испољава и наговештава, и то зато што је баш помућеност једини примерен начин да човек уопште приступи натчовечанским сферама. Другим речима, човек може да спозна форму светске целине – то да космос уопште постоји, али не и свеколику његову садржину, будући да је ова људском онтолошком и епистемолошком склопу непосредно неодговарајућа, па стога и неиздржљива.

Приступајући магији, Фауст коначно раскида с прошлим ауторедукционизмом који није увиђао нужност одговарајуће везе између човека који спознаје и равни постојања која се спознаје. Тек тај раскид отвара простор за ослобођење читаве људскости, што је предуслов за успостављање било какве узајамности између појединца и природног света. Но, ослобођена личност није никакав циљ по себи, већ само нужни темељ за крајње дело – спознавање космичке форме света. Да би Фаустов живот уистину и постао синонимом судбине која својом земаљском коначношћу завређује метафизичку апсолутност, јунак – сасвим природно – мора да прође читав пут симболичког откривања света. Сâм тај пут – и то наглашавамо – у основи је двојак у том смислу што се не састоји само од

увећавања конкретног искуства него и од поступног откривања саме логике спознаје!

Започевши, наиме, своје ослобађање за спознају, Фауст не зна ни каква ће она бити, ни на који начин ће се вршити. Фауст на почетку можда тек наслућује, али још увек не зна то да свака спознаја којој он тежи може бити само симболичка. То пак значи да њена битност није ни у каквој појединости, нити у конкретном откривењу, већ управо у поступности животног искуства, које, евентуално, тек са становишта своје заокружености може подарити некакав стварни смисао. Свако појединачно искуство – а знак Макрокосмоса и Дух Земље јесу прва таква искуства – значајно је као фаза или ступањ, али не нужно у смислу накнадног херменеутичког богаћења с обзиром на даљи ток драме, већ превасходно у том смислу да, без обзира на конкретан учинак, делимично искуство само опрема јунака за наставак делатног труда. Из тих разлога сусрет са магијом, премда поразан за Фауста, у кључном постаје први плодотворни степен за коначни увид у то да било каква људска спознаја о суштини постојања може бити само симболичка.

Како Фауст то још увек не зна, онда је и врло веродостојно да се искуство испостави у двојакном виду: као плодотворна заблуда која сама рађа знање, те која, заправо, поспешује јунаково животно зрење. Читава епизода је приказ Фаустовог спознавања и сазревања, с чије се једне стране налази почетно незнање, те заблуда која води јунака, а са друге спознаја о заблуди, која, међутим, не само да није штетна него и врло јасно богати Фаустово знање о сопственој мери и месту човека у свету који укључује и надљудска бића. Сама конкретизација овакве двострукости исказана је двострукошћу укупног Фаустовог наступа: он је уједно и спреман за делатност и неспреман за нужну поступност специфичног делатног труда. Фауст показује освешћену способност за симболички – знаком посредовани – пробој до метафизичког, али само делимично, због тога што показује такође и неспособност за стрпљење које је пак нужно за посредовано сједињавање чулних и натчулних сфера.

Са становишта логике самог текста, знак Макрокосмоса није пуки семиотички проблем. Важно је то што сâм Фауст овом знаку приступа као *par excellence* симболичком феномену. Средишња синтагма, а она припада Фаусту и осведочава квалитет његовог тумачења – „свети знаци“ – ступа у потпуни органски склад с конкретношћу тумаченог знака. Сакралност знака проистиче из његовог макрокосмичког значења, а симболички карактер из специфичности везе између из знака и значења. „Светост“ у Фаустовој употреби нема конвенционално значење

конфесионалног, догматског или верског типа, али има религијску смисаоност у ширем контексту те речи. Ради се заправо о хијератичности знака какву промишља Хаман, а која подразумева чулни израз као хумано адекватну експресију натчулне апсолутности. Управо зато што својом светошћу осведочава властиту универзалност, знак постаје симбол. Веза слике и смисла хијератска је искључиво зато што је органска, те, насупротив конвенционалности пуког знака, чулношћу као делимичношћу осликава надисказивост сопствене апсолутности. Међутим, напомињемо да хијератичност знака не представља објективни његов квалитет, који ионако тек треба да буде проверен, већ се односи на још увек неутемељени Фаустов доживљај, а он је извориште поверења у сакрални карактер знака. Снагом своје вере, јунак показује спремност за симболичко доживљавање ствари.

Фаустова амбиција је дословно апсолутна и она образује фаустовски принцип као бескрајну жудњу и као жудњу за бескрајем. Посреди су две веома сродне, али не и истоветне активности: прва се односи на Фаустову нутрину, а друга на њено самоизливање. Фаустова унутрашњост је, и то насупротив његовим ограничењима која је већ спознао, бескрајна, но не *a priori*, већ с обзиром на доживљено ослобађање сопства за целовиту делатност. Карактер делатности, који одговара тежњи да се упозна метафизичко језгро оностраности, изискује испољавање бескрајне нутрине, те њену синтезу с предметом жеља као једини начин да се спознаја уопште омогући. Другим речима, Фауст не настоји само да препозна своју унутрашњу ослобођеност у општим начелима света него и да успостави сагласје између људске и универзалне метафизичке моћи. Управо отуд, први предмет јунаковог труда везан је за „макрокосмос“.

Исходиште бескрајног унутрашњег порива треба да буде бескрајност по себи, а не само космичност као изнутра заснована уређеност која би се логиком огледања преливала с људске на природну, а с ове на светску раван; Фауста не интересује микрокосмос као земаљска слика космоса. Макрокосмичност је апсолутни и трансцендентни врхунац ланца који обухвата и под поредак подводи и земаљски и надземаљски свет, те који је истоветан божанском почелу или прајезгру које еманира божанственост у сâм свет. Парадокс произлази отуд што, приступајући знаку, Фауст сасвим извесно схвата да се такав – панкосмички принцип по себи уопште не може сагледати, и то како зато што човек то не може учинити, тако и зато што је сâм принцип по својој природи несагледив, а у исто време током којег показује спремност за симболичку поступност, он нема стрпљења за умерену



спознају, те одбацује микрокосмос у име категорије која му – како ће се испоставити – чак ни као знаковно посредована није примерена. Јунак је доживљајно опремљен за спознају какву његово биће призива: он се оспособио за форму спознаје, а то значи за усклађивање апсолутних порива и амбиција с границама стварних људских моћи и начинима на које се апсолут по себи уопште објављује на земљи. С друге стране, Фауст још увек није сазрео за испуњење такве форме, те тако и настаје јаз на којем почива целокупна магијска сцена: јаз између Фаустовог симболичког, знаковно посредованог упуштања у метафизичку спознају и његовог хитања ка макрокосмосу, а оно је не само непримерено људским моћима него је и конкретно узроковано мањком јунаковог искуства које би иначе ускладило његова стремљења и могућности.

Епизода са знаком састоји се из два микросегмента: први, узрокован погледом ка знаку, до потпуног пароксизма доводи физички условљену бескрајну тежњу Фаустовог бића (77–93). Други, исходећи из посматрања знака, коначно уздиже саму Фаустову тежњу на раван идеала и специфичне религије (94–100).

Уводне сцене, које ће накнадно обогатити и покушај Фаустовог самоубиства из коначне верзије, организоване су као прогресивно ткање јунаковог бића, а то значи као изнутра недовршено ширење тоталитета Фаустове телесне, осећајне и духовне личности, као увећавање просторности ка којој се излива и коју заправо својим изливањем и ствара све снажније ослобађање Фаустових животних моћи, и као све оштрије заостравање односа између јунакове физичке спутаности, с једне стране, и његове и физичке и метафизичке жеђи, с друге. Процес ослобађања животодавних моћи, који је најављен у анализираним стиховима 57–61, сада се врло јасно експлицира као укрштање људске телесности и метафизичности, те најзад исходи у кључној тачки читавог Фаустовог доживљаја, а то је представа о сопству као боголиком бићу:

Ха, каква радост струји из овог трептаја<sup>584</sup> // Одједном кроз сва моја чула. // Осећам младу, свету радост живота, // Осећам нови жар како тече мојим жилама. // Да ли је Бог тај који је ове знаке исписао? // Они умирују сву моју унутрашњу јарост, // Радосћу испуњавају јадно срце // И тајновитим нагоном // Снаге природе откривају: // Јесам ли Бог? Тако ми је јасно! // Видим у овом чистом сплету // Делатну природу пред мојом душом пружену. (77–88)

Гете као полазиште користи темељну двострукост Фаустовог лика, која води порекло из самог мита, а коју и сâм Гетеов јунак наглашава у другом дијалогу с

---

<sup>584</sup> Употребљена је реч „Blick“, која, у овом контексту, значи, или може да значи, и „поглед“ и „трен“: ради се, у оба случаја, о екстремној интензивности доживљаја, покренутог погледом у знак.

Вагнером у коначној верзији: „Две душе, ах! живе у мојим грудима, // И хоће да се једна од друге одвоје. // Једна се, у крепкој љубавној пожуди, // Грчевито прибија у свет, // Друга се насилно уздиже над прашином // Ка сферама узвишених предака“ (1112–1117). Дато кроз поступно Фаустово самоокривање, драматизовано обликовање целине Фаустовог лика код Гетеа не конкретизује се као пука чињеница да његова жеља има двојаки карактер, те да је усмерена и ка пожуди и ка „узвишеним прецима“ – то је само исходиште запечаћено у погодби с ђаволом – него као двојакост Фаустовог самооткривања. Ослобађајући све своје снаге и чинећи то вођен животодавним поривом, дакле трансрационалним и логички и каузално неусловљеним нагонима, и сâм Фауст тек врло постепено диференцира сфере своје личности, а при том их углавном и тек накнадно артикулише. Стога стихови који претходе сцени са знаком Макрокосмоса изражавају Фаустову свест о животу као категорији која обједињава физичке и метафизичке нагоне у њему самом, као и иманенцију и трансценденцију уопште, али тек стихови посвећени самом знаку продиру у крајњу смисаоност тог открића о тварно-духовном постојању. Једноставније речено, тек ови стихови образују фаустовски карактер чулне и духовне тежње, те прву уздижу над простом вулгарношћу заснивајући је како као темељ за афирмацију живота, тако и као мост ка животном употпуњењу друге, више тежње: открићу и потврди божанске потенције у човеку.

Крајњи патос Фаустовог бића и фаустовског нагона састоји се из прогресивног премошћавања натуралистичке оскудице и ограничења, те из откривања органске везе између наоко одвојених и посебних равни земаљске чулности и небеске натчулности. Такав мост је прогресиван баш зато што једносмерно ходи ка „узвишеним прецима“ или, да се послужимо Богородичиним речима упућеним Грети, ка „вишим сферама“ (12094). Он се може изградити само помоћу открића двоструко прогресивне природе самог чулног полазишта. Оно треба најпре да буде доживљено и сагледано као прогресивно, дакле као симболичка раван, која у себи и с обзиром на своје карактеристике поседује моћ аутотрансцендирања – надградње властите натуралности и пуке физичке нискости. При томе, циљ није укидање чулности, већ спознање целине њених квалитета, а они су и чисто телесни и устремљени ка духовности, па потом и њено укључење у, тек тада, премошћени јаз с духом, те успостављени идентитет целине постојања. Конкретизација моста грађеног снагом двојаког субјекта јесте управо ход од чулности до представе боголикости.

Фауст препознаје чула као покретаче виталности, то јест као онај животни порив који у људском срцу укршта нагоне за телом и апсолутом. Виталност је схваћена као моћ да се испуни живот: Фауст по први пут открива саму могућност за „животну срећу“. Њена „светост“ извире из радости, а ова из чулности, но не као било какве посебне сензације, него као једновременог ангажмана естетског тоталитета људског бића. Полазиште за активирање Фаустовог естетског квалитета јесте поглед уперен у знак, дакле у естетски предмет, који је и сâм прогресивни мост ка макрокосмичности. Сходно томе, Гете почетни сегмент праверзије врло доследно поетизује као сложену игру премошћавајућих мрежа, чији је доживљајни носилац Фаустова личност, а чији су предмети сагледавани знак и јунакова реакција на њега. Светост знака преноси се на сâм Фаустов доживљај, зато што, понет мишљу о великом космосу, он спознаје дотада скривену космичност своје личности, односно и своје биће као својеврсну космичку целину. Космичност сопства сагледана је кроз преплетеност категорија чулности, порива, радости, младости и светости. Њихов заједнички именитељ поново је живот, али сада као експликација човека као самоспознатог микрокосмоса. Та самоспознаја је омогућена увидом у симболички карактер саме чулности, и то двојачко: спољашњи знак је аутоекспресија апсолутног космоса, а Фаустова пробуђена чулност полазиште је самог живота. Рођене у Фаустовој чулној пренапрегнутости, радост и подмлађеност нису општа места и дескриптивни појмови, већ су одреднице фаустовске смисаоности, јер ова значи прогресивно надвладавање животне трагике, те зато што, у овом контексту, младост представља биће окренуто будућности и спремно да оствари целину живота.

Окретање ка будућности, наравно, није ствар баналног или наивног оптимизма који негира полазну трагичност бића, него је, напротив, једини начин да се трагика призна, а живот оствари. Другим речима, трагедија будућности логична је судбина бића које настоји да освоји бескрај упркос свему. При томе, будућност овде има и временски и просторни, а у оба случаја прогресивни смисао: испуњења живота и спознања света. Како је сама Фаустова личност место укрштања ових унутрашњих и спољашњих настојања, читава њена драма, конкретно: њено прогресивно самоспознавање непрестано има двојаки карактер. Управо категорија младости указује на двоструку плодност Фаустовог све снажнијег оживљавања, те на упоредност самог ширења његовог сопства и изливања у спољашњи свет.

Наиме, ни младост није само временски појам, већ је превасходно синоним здравља, но не као пуког контраста (романтичној) болести, него као покушаја да се

болест савлада афирмативним односом према трагици живота. Здравље, младост и срећа изнова проналазе везу коју је романтични модернитет изгубио, а то је веза између физичких и метафизичких квалитета у самом човеку. Та веза доноси ревитализацију – а она је и иначе један од лајтмотива у *Фаусту*, први пут приказан кроз Фаустову реакцију на знак (а касније експлициран у сцени у којој Фауст одустаје од самоубиства, као и у сцени с Аријелом) – зато што открива изгубљену и разбијену целину бића, те враћа личност себи. Додуше, Фауст непрестано пати од „две душе“ које живе у његовим грудима, али такође настоји и да обједини моћи свог бића, те да крајњим нагоном за животом победи болест умртвљујуће таштине. Тако схваћена младост заправо је снага сједињавања: људског бића у себи и са светом. Даље, само младалачко сједињавање темељ је укупног Фаустовог симболичког спознавања, јер оно, насупрот фрагментаризујућој болести, која нагони или на вулгарност тела или на таштину духа, продире до метафизичке плодотворности сваке чулне појаве. Сходно изреченом, двострука плодност Фаустовог доживљајног подмлађивања односи се на освешћени увид како у сопствену симболичку потенцију, тако и у симболику саме природе.

Реч је о суседним, дакле у експлицитну узајамну везу доведеним стиховима: „Снаге природе откривају: // Јесам ли Бог? Тако ми је јасно!“. Запитаност о властитој боголикости сагледана је као непосредно преплетена са жељом за спознањем најдубљих тајни природе. Тај преплет уоквирен је двама наизглед противречним исказима: полазна снага обједињавања названа је „тајновитим нагоном“, а исходиште екстатичког стања је уверење о јасноћи целокупног доживљаја. Тајновити нагон разоткрива тајну природе, те тако осветљава и разабера почетну помућеност сопства.

Опевана је игра трансцендирања естетских сензација. „Тајновити нагон“ (*geheimnisvoller Trieb*) синтагма је која је значењски усклађена с магијским карактером конкретног Фаустовог подухвата. Његов покушај да наднаравно протумачи наднаравност у самој природи изазива мистичко расположење. Оно је и екстатичко како због природе предмета: Фауст се коначно приближава разуму и науци скривеним сферама за којима целина ума највише жуди, тако и због смисла доживљаја: јунак активира у себи оне потенцијале који надилазе емпиријску материјалност и откривају трансрационални „вишак“ хуманости, те који крајњи и једини могући врхунац и имају у самоизливању ка божанству. Стога, тајновитост нагона није само уско повезана с објектом тумачења, већ представља кључну

одредницу читаве операције. Она је симболичка: не исцрпљује се у пукој магијској магловитости, већ се обликује као мост, односно као начело повезивања чулног, искуственог, коначног и обликованог полазишта, с једне стране, и натчулног а вечно-обликујућег и вечно-напредујућег циља, с друге. Тајновитост је именитељ симболичког спознавања подстакнутог како спољашњим знаком, тако и унутрашњим чулним обиљем, који сами воде ка неизразивом и надизразивом квалитету телесно-чулног полазишта.

Као врхунац заноса јавља се јасноћа, и њу Фауст изражава у виду усклика. Конкретно, реч је о прилогу „licht“, који значи: „јасно“, али такође и „светло“, „прозирно“, „провидно“. Ова, у крајњој линији херменеутичка одредница заснива се на чулном, и то превасходно на визуелном односу према спољашњости. Исходиште је духовно и тиче се разумевања спољашње сензације. Како је она опазива, онда на њу одговара „симболички“ квалитет духа, наиме онај који може да спозна метафизичку вредност чулности. На овоме инсистирамо зато што јасноћа коју призива Фауст има епифанијски карактер и не односи се на спознају нити апстракције, нити самог спољашњег предмета, већ изражава дотада неслућену моћ самог спознавања. Јасноћа је провизорна као конкретна гносеолошка последица, али је изузетно важна као Фаустов увид у могућност тотализујуће спознаје. Уз то, она је у веома блиској значењској вези с помућеношћу: оба појма одређују стање личности, те, док мутност указује на спутаност хуманих моћи, које онда и не могу да остваре сопствене потенцијале, јасноћа изражава обједињеност људских квалитета – чулних и духовних.

Екстаза и епифанија пунозначно одређују јунакову ситуацију не само зато што она начелно успоставља чулно засновани мост ка метафизичком него и због конкретних фаза спознавања које врхуни у идеји властите боголикости. Како смо већ истакли, први врхунац сегмента везан је за „снаге природе“ (die Kräfte der Natur), односно за „делатну природу“ (die wirkende Natur). Ове синтагме на лексички очигледан начин варирају раније већ изговорену јунакову жељу да спозна целокупност „делатних снага“ (Wirkungskraft). Међутим, значајна допуна у магијској сцени односи се на глагол „enthüllen“ („откривати“), који дословно значи: скидати копрену, дакле: учинити помућен поглед бистријим и јаснијим. Радост узрокована ангажманом читаве чулне равни личности, а удружена с „тајновитим нагоном“ треба јунаку да подари увид у „најдубљу дубину“ природе, или, другим речима – да омогући људски чулни продор ка натчулној суштини спољашње

чулности! Бистрина чула не води ка самој метафизичкој сфери, она ступа у сагласје са себи одговарајућом сфером света, али зато у њој „(раз)открива“ само животодавно начело. Стваралачко биће природе спознаје се симболички, кроз актуализацију естетског тоталитета и у бићу које спознаје и у предмету спознаје. Чулна употпуњеност људског бића активира животни порив, а управо је он и исходиште у спознаји природе, чија спољашња створеност сама треба да означи властиту делатну снагу.

Процес премошћавајућег тотализовања чулности доследан је зато што Фаустова чулност тражи одговор у окружујућој чулности, али и зато што сâм нагон, у темељу чулно одређен, прераста своју физичку срж, те постаје „тајновити“ водич ка (натчулној) суштини (чулне) природе, а ова постаје мост ка кључној Фаустовој идеји обожене људскости. Ради се о многоликој игри одјека и одговора: премда разоткривена чулним квалитетом људскости, сама природна делатност обраћа се људској души (ст. 88). Везе прерастају у органску сродност човека и природе с обзиром на људску душу као једини примерени, а по себи обједињавајући орган бића који спознаје животно начело створеног света. Мисаони ход од природе до властите боголикости уздиже се над афективним и чисто субјективним асоцијацијама само уколико га одржава – па макар и субјективно представљена – једнородност мишљеног. Човек, природа и метафизика код Фауста јесу *један* предмет *једне* мисли, јер ова исходи из претпоставке о јединственом принципу постојања. Фауст, у ствари, субјективно осмишљава објективитет као космос стваралачке животодавности, која сама представља једнородно и по себи натчулно језгро, „претка“ у Фаустовом смислу – опазиве спољашњости разних видова постојања.

Сходно томе, природа постаје симболичко средиште, а сама води спознаји метафизичког само под два услова. Први је тај да њено биће у себи покрене сложен процес обједињавања чулног и суштинског какав се онда понавља у односу између ње и метафизичке сфере. Да би, дакле, постала мост ка стваралачком језгру читавог постојања, и природа сама нужно мора бити огледало космичког принципа, који се пак у њој не исцрпљује. Други услов је тај да је метафизички врхунац ланца увек органски повезан са својим чулним полазиштем као извориштем, а да је метафизичко исходиште увек у природи присутно као оличено и осликано. Отуд је Фаустова кључна метафизичка идеја изречена на симболички начин: божанственост уопште није мишљена као трансценденција, него искључиво као апсолутно биће

физичког света и зато се и исказује као боголикост. Питајући се о себи као Богу, Фауст најпре поставља питање о стваралачком идентитету природе и човека. За самог Фауста Бог је ирелевантан као „ствар по себи“, као трансценденција или метафизичка апстракција, јер таква мисао не ступа у сагласје с постојањем као животом. Према томе, када буде говорио Мефисту да га „онај свет мало брине“ (1660), Фауст тиме уопште не поручује да га не интересује трансценденција, те да су његова настојања усмерена ка позитивитету оностраности, већ само понавља срж свог труда, услед ког је и опозвао јаловост теолошког изучавања, а који је посвећен открићу апсолутног смисла на самој земљи. Због тога сама Фаустова мисао о Богу није ексклузивна по себи, већ је последица мисаоног ланца чије тежиште сачињавају две посебности: природа и човек.

Формом своје мисли Фауст понавља њену садржину, а ову чини уверење о свету као органском и прогресивном процесу. Као што последица, то јест створеност, садржи своје стваралачке пориве, узроке и начела, тако и највиши – божански принцип света као космоса исказује своју надизразиву и натчулну апсолутност као процес ступњевитог апсолутизовања на земљи. За самог Фауста, за природу његових хтења и логику његове мисли апсолут је неважан као самосталан и посебан предмет, али је кардиналан као метафизички врхунац у ходу којим се спознаје биће физичког и коначног света. Утолико је за њега неважно и име тог врхунца, па отуд овај може бити и назван „срећа, срце, љубав, Бог“ (3454), али је зато свеодређујућа целина самог хода који до њега евентуално води. Мисао о природи, наглашавамо, уопште не доводи до идеје о Богу, већ до идеје људске божанствености, а ова органски проистиче из природне делатности зато што им је обема заједнички симболички квалитет који чулношћу „открива“ последње космичке принципе. Реч је о стваралачкој снази с обзиром на коју појавни свет надраста своју спољашњост, показујући се најзад као демијуршка потенција која на начин подобан себи и својим моћима понавља, те тако и показује по себи иначе недосежни и непознатљиви стваралачки акт самог Бога.

Откриће боголикости је кључна тачка у образовању фаустовске смисаоности, но она по себи није довољна: фаустовски смисао подразумева спознају целине процеса који ствара живот. Премда кардинално, ово откриће само је један од предуслова за афирмацију живота какву Фауст жели. Сама афирмација пак изискује потпуну актуализацију полазног открића: у овом, почетном моменту драме Фауст само увиђа квалитет својих потенција, али он тек треба да покуша да их оствари, а

то ће евентуално и моћи да учини не пуким мисаоним пробојима, него непосредношћу свог искуства усмереног ка будућности. Идејом о обожености природе и човека Фауст истеже до крајњих граница смисаоне издржљивости целину свог дотадашњег доживљаја: у првој фази монолога овај још увек тражи свој израз, недовољно је самоосвешћен, те и исказује своју истинитост као аморфно и афектом ношено обиље. То обиље, које осведочава метафизичку снагу бескрајности у коначном бићу, тек се у сцени са знаком Макрокосмоса јасније артикулише као божански квалитет смртног човека. На тај начин, Фауст успева да усагласи језички израз и доживљај, те да прогресвности свог ослобађања подари значење које неће више бити сагледано из призме властите субјективности којој недостаје мера објективитета, већ ће бити формулисано управо са становишта космичке позиције самог субјекта и његовог односа према божанској целини постојања. Тек с обзиром на то могуће је поставити питање специфичног смисла саме те формулације: шта значи Фаустово запитано упоређење или, чак, поистовећење с Богом?

Кроз ово питање најизоштреније се показује значењска дискрепанција читаве сцене, а то је раније поменути раздор између Фаустове спознаје и неспремности да је актуализује животом. Реч је о сукобу између Фаустовог увида у сопствени симболички смисао и његовог неразликовања потенција и остварења тог смисла. Фауст није у стању да успостави специфичну разлику између људске, односно сопствене боголикости и божанствености. Ове две категорије као заједничко имају божански квалитет човека и у том смислу оне стоје у темељу симболичког разумевања хуманости као постојања које успева да открије, потврди и трансцендира своју физичку коначност. Овај темељ подразумева и Фауст. С друге стране, њега је могуће даље диференцирати: божанственост означава једнакост између Бога и човека, а боголикоост људски „прерађен“ квалитет божанске изворности каква по себи није и не може човеку бити иманентна. Фауст, по свему судећи, чини грешку поистовећујући ове две могућности у свом питању: „Јесам ли Бог?“.

На основу доживљене, то јест целином бића а не пуком рефлексивном призваном спознаје о властитом симболичком квалитету, Фауст неоправдано жури постављајући темељ на место крајње последице, чиме уједно урушава нужну поступност коју изискује сâм темељ. Представа о божанском карактеру људских моћи постаје симболички темељ тек уколико је праћена животом који ће одиста и актуализовати спознате људске могућности. Фауст, наравно, још увек није у



ситуацији да то учини, те стога настоји да попуни животну, искуствену празнину и да полазну потенцију убрзано оствари самим изразом. Полазна симболичка спознаја не само да није праћена животним потврђивањем, него се, и то је суштина Фаустове грешке, само полазиште представља као остварење по себи. Крајња последица је преступ људских граница. Фауст је успео да открије своју обоженост, али не и специфични смисао и праву меру те обожености. Непосредност ослобађања открива неслућене људске могућности. Оне се кроз снагу самог Фаустовог доживљаја указују као перманентно прогресивне, те као потенцијално бескрајне; активирајући је тоталитетом чулности, Фауст ту бескрајност успева да симболички испољи као метафизику људскости; најзад, он сопствену људскост уздиже на божанску раван.

Трансгресивно и уобразно изједначавање с Богом на потпуно је супротном полу од начела параболичко-симболичког „сравњивања“ какво образује целина коначне верзије. У специфичном контексту праверзије, Фаустов преступ мотивисан је двојако, тачније као преплет чију једну страну представља одсуство објективисане космичке мере с обзиром на коју би могао да се успостави јасан однос између физичког и метафизичког света као инстанци које творе чврст универзални поредак. Његову другу страну чини Фаустово субјективно попуњавање те празнине, које је унапред одређено као заблуда како због конкретних недостатака Фаустове личности, тако и због принципијелне немогућности да снага индивидуе замени принципе општег огледања свих равни постојања. Сходно томе, Фаустова грешка на веома изоштрени начин конкретно осведочава формалну, идејну и поетску логику праверзије. Она у начелном смислу тежи ка успостављању симболичког устројства, које пак није досегнуто, услед тога што симболичка потентност најснажније симболичке фигуре – а то је сâм Фауст – није подржана општим склопом поетског света. Слично томе, и конкретан Фаустов чин значењски функционише уједно као плодотворна потенција и искорак, али и као субјективни преступ необуздане индивидуе. Симболичка потенцијалност естетски се конкретизује и као сугестија хијератског смисла, чији је једини носилац протагониста, али и као проблем јунаковог духовног лутања кроз свет који себе не одражава као поредак и као јемство онтолошке мере, јер је покушај стварања апсолутног смисла непримерено додељен једном источнику. Другим речима, једнострана потенцијалност, за чије је употпуњење нужно стапање посебности и космичке општости, нужно се преображава у знаковну помућеност, чији се значењски објективитет може само наслутити, но који по себи није целовито одређен. Субјективно ношена

потенцијалност симбола који није објективно подржан – нужно се претвара у заблуделу делатност самог субјекта, те исходи у његовим преступима као *поетски, односно општим склопом света узрокованим* изразима немоћи да се огромна властита потенцијалност одиста и преведе у остварени смисао, те да се симболички квалитет јунака усклади с објективним начелима света. Док, дакле, Фаустова представа о себи као Богу у праверзији своје узроке има и у самој прогресивној природи Фаустових тежњи, и у обликотворним процесима самог текста, истоветна Фаустова трансгресија у коначној верзији значењски се формира баш с обзиром на објективни симболички систем какав из праверзије изостаје. Како дводелна целина своју целовитост црпе из логике симболичког „сравњивања“ које успоставља меру сагласности између субјективних и космичких сфера, тако ће се Фаустов почетни преступ испоставити као најранија тачка у јунаковом сазревању, чије је исходиште за јунака симболичка спознаја, а за читаочев однос према целини поетског света симболичка потврда космичког устројства света и специфичне мере и смисла божанског квалитета у човеку, које јунак на почетку тек нејасно и кроз грешке наслућује.

Фаустов доживљајни пробој показује се и као вредносни искорак и као преступ. Двојакост овакве – преступничке плодотворности сама по себи представља другост у односу на протекле јунакове неуспехе, који су само рађали и увећавали пасивност и очај. Садашња грешка не функционише као појединачност која би непосредно претходила Фаустовом самоосвешћивању, већ Гете опева доживљај, који се у свом сложеном тоталитету испољава као плодотворност самог преступа. За разлику од ранијих, научничких заблуда, чија неплодност проистиче из погрешности животног модуса редукованог на контемплацију, која као сегмент живота не може да разбуди начела живљења – садашња Фаустова грешка тиче се извесне дезоријентисаности унутар по себи повољног животног става. Реч је о ставу целине личности према целини постојања, који једини може да успостави везу између субјективних хтења и крајњих предмета тих хтења, но ставу који не познаје специфично устројство те везе, нити – што је за праверзију одређујуће – свет показује њихову заокружену формираност. Модус је правилан, јер потиче од личности која успева да своје апсолутне тежње изрази кроз целину свог доживљаја. Овај отвара Фаусту сфере које могу да открију симболичке принципе постојања, али то још увек не значи да су те сфере аутоматски и спознате – а то Фауст не схвата и зато греша. Фауст је довео сопство до степена чулно-осећајно-духовног ангажмана

који је начелно кадар да се упусти у апсолутну спознају, који је људски подобан за увид у „више сфере“, али актуализација тог увида подразумева временски план искуственог спознавања какво код јунака не постоји, но које јесте омогућено и зачето управо оваквим разбуђивањем целине сопства. Како је Фауст у позицији која отвара прозор у симболички систем постојања, али је за потпуни продор ка њему још увек неспреман и несвестан своје неспремности, сасвим је плаузибилан такав исход да Фауст чини конкретну грешку, но и да та грешка не само да не значи враћање на „догматско“ стање помућеног незнања, већ да она, напротив, јесте начин да се стекне искуство за даљу делатност, те да се субјект „самери“ огромности света коју је себи успео да отвори.

Исходиште доживљаја је и дато као формирано искуство, то јест као непосредна животна спознаја која није резултат рационалног труда, већ целовите хумане делатности која по себи доноси пробој и разлику. Наиме, тек спознаја која се уланчава у искуствени развој читаве личности, те која настаје као последица самог искуства, може се догађајно испољити, а естетски обликовати као прогресивна заблуда или, есхиловски речено, као учење кроз патњу. Баш сама грешка, и то зато што је зазвана деловањем читавог бића, те зато што се, услед тога, целовито и осећа, представља непосредан увид и, сходно томе, постаје основ за потоње ланчање делатно-дживљајних спознаја. Овакав преплет се конкретизује кроз спој надмоћног, негативног одговора књиге на Фаустов преступ и – хипертрофије јунакове жудње проистекле из загледања у знак. Прву фазу доживљајног јединства чине „мудре“ речи саме књиге коју Фауст изучава:

Свет духова није затворен, // Смисао [Sinn] ти је замрачен, срце ти је мртво, //  
Неуморно учениче прочишћуј // Земаљске груди у зори (90–93).

Другу фазу, непосредно наслоњену на ове речи, а конкретно узроковану Фаустовим визуелно покренутим уосећавањем у знак, представљају стихови који спадају међу најважније у читавој драми и који темеље космичку бескрајност као форму и принцип Фаустовог стремљења:

Како се све у целину тка, // Једно у другоме дејствује и живи, // Како се небеске  
снаге уздижу и спуштају // И међусобно златне зделе разделяју! // Благословено  
мирисно се њишу // Од неба ка земљи продиру, // И свесагласно све једно у другом  
одјекује (94–100).

Записане речи, које сâм Фауст наглас изговара, врше функцију објективног коректива јунакове безмерности. Тачније, ове речи по себи нису и не могу да буду носилац космичке хијерархије која би постављала Фаустову субјективност на право

место: такве принципијелности у праверзији нема, зато што ниједна текстуална инстанца не трансцендира своју посебност и нема снагу обједињавајућег залеђа или управо језгра за појединачне догађаје. Међутим, таква оскудност праверзије не значи и да је она сведена искључиво на Фаустову субјективност као став који је лишен могућности за компаративно, па и начелно оцењивање и самеравање. Одсуство заокруженог симболичког поретка не води нужно и увек у другу крајност изопштене појединачне самодовољности, за чију би самовољу изостао херменеутички кључ, те која би онда била сведена на пуко солипсистичко декламавање. Фауст није једина текстуална фигура која формира смисаону протежност и квалитет сопствене делатности, већ се ова реинтерпретира с обзиром на след јунакових доживљаја, као и с обзиром на унутрашње и спољашње подстицаје који накнадно преобликују изворни интензитет појединачног доживљаја. Такав је случај и с речима из књиге: оне смисаоно употпуњавају Фаустов занос, који је довео до његовог уздизања на божанску раван, те на тај начин успостављају могућу текстуалну меру таквог чина баш као греха против одговарајуће људске мере.

Наглашавамо да тиме не релативизујемо субјективистички принцип читавог почетног сегмента драме: овај је свевладајући зато што му није суперпонирана или барем супротстављена утврђеност општих координата објективног света. Сам свет је у настајању, и то захваљујући стваралачким подстицајима безмерног субјекта. Речи из књиге не могу да замене по себи одсутну чврстину формиране стварности, али зато могу – и то и јесте њихова уметничка и значењска функција – да суоче необуздану субјективност с њеном обешћу, те да је освесте. Да будемо сасвим јасни: кроз ове речи Фауст не открива „формулу“ светског поретка (она је, и то само уколико се иста сцена сагледава у контексту коначне верзије, тек посредно сугерисана), али добија реакцију на своје узлете с обзиром на коју успева да утврди свој идентитет у пуном смислу те речи, чак и у сагласју с хегелијанском путањом самоосвешћивања. Реч је о томе да се јунаку на објективан начин, кроз туђу реч и из спољашњег света – чиме се поетски превладава чист солипсизам – показује неумереност и неумесност његових властитих речи. Показује му се, као кроз изоштравајуће огледало, безмерност његовог субјективизма, због чега се те речи не могу до краја узети као објективитет по себи. Фаустов идентитет се заокружује у том смислу што је јунакова нутрина изазвала одјек, сходно којем је јунак кроз

спољашњост приморан да сагледа своју сопствену слику, која се, али сада спозната као другост, враћа у сопство.

Књига проговара о смислу своје знаковности, али експлицитно кроз призму делатно-спознајућег јунака. Речи из књиге тичу се симболичке проблематике, тачније трансценденталног статуса херменеутике симбола и стога су нераскидиво повезане са Фаустовом свешћу. Ова је, како је већ речено, обележена јазом између вољног знања о симболичкој спознаји као оној која је човеку примерена (отуд Фауст изучава знак) и неспособности да се примени поступак усклађен с таквом амбицијом. Јунак теоријски схвата логику симболичког посредовања апсолута кроз метафизички потенцијал све чулности, али у пракси је не примењује, већ скаче кроз онтолошке нивое успостављајући недозвољене идентитете (између човека и Бога). С обзиром на Фаустову брзоплетост која се оглушује о хијерархију симболичких равни постојања, прочитане речи објављују и тиме и јасно освешћују саму форму симболичке спознаје. Трансцендентална природа те форме је двојака и односи се и на изворни кантијански и на потоњи шлегеловски смисао атрибута. Како симболика подразумева откривање апсолутног језгра чулне шареноликости, онда она нужно извире из индивидуалне људске духовности која спознаје свет, те постаје слика њених укупних онтолошких и гносеолошких моћи. Херменеутика усмерена ка спознаји света симболички се естетизује као разбистравање, као постепено уклањање помућења са слојева света и као њихово прогресивно освајање, те стога нужно задобија трансцендентални карактер – осведочења принципијелних људских могућности. Ова кантијанска основа шлегеловски се поетизује као осведочење принципијелне могућности самог песничког текста да својом формом посредује космос.

Форма симболичке спознаје, коју магијске речи откривају, и сама је поетски тек потенцијална, јер није потврђена поетском целином праверзије. По себи пак, она је учвршћена утолико што логику симболичке спознаје разоткрива кроз специфичну стопљеност људског духа и предмета његових жеља. Конкретно, први од четири магијска стиха потврђује начелну отвореност метафизичке сфере за људско биће. Други стих тематизује разлоге за неуспешну хумано приступање њој: они се односе на разлику између живог бића личности, отвореног ка „великом“ животу и – умртвљене и умртвљујуће сегментираниости човека. Изнутра раздвојени човек не успева да обједини чулне, душевне и умне моћи, те је за њега целовити „свет духова“ нужно затворен. При томе, Гете у овом стиху употребљава реч „Sinn“, која

означава и ум, али и чуло, те која сама – барем у овом песничком контексту – сугерише спознајно-дживљајни идентитет људске чулности и чисте духовности. Трећи и четврти стих проширују и сједињавају теме прва два стиха, те дају потпун одговор на могућност реализације симболичке спознаје. Овај је укореењен у раније већ истакнутом парадоксу трагедије будућности.

„Свет духова“ доступан је само целини личности, али не и као целина по себи, већ као прогресивна чулност која симболички посредује метафизичку пуноћу. Симболичка операција изискује првостепено остварење чулно-осећајно-духовног јединства у самом човеку, па онда и другостепену усмереност таквог јединства ка свету чија се целина човеку разоткрива ступњевито. „Прочишћавање“, или дословно: „купати“ (baden), „земаљске груди“ и „зора“ (дословно: „јутарње руменило“ [Morgenroth]) одреднице су које истичу људску телесност као животодавну, обнављалачку снагу која прогресивно спознаје и евентуално досеже свој онтолошки тоталитет. Синтезу досегнуте личности, њоме освојене симболике постојања и будућности у којој се то освајање врши – представља тежња, труд, односно свеобухватност виталног порива који разбуђује све људске снаге и отвара их за спољашње подстицаје, а који је поетски назначен кроз прилог „неуморно“ („unverdrossen“). Ова реч је „негација негације“, чији је основ именица „Verdruß“ – зловоља, одвратност, непријатност, или суштински – егзистенцијална осакаћеност, спутаност и немогућност. Зловоља значи затвореност за сопствени развој и за афирмативни однос према спољашњим сферама, и такав – свеобухватно негативни став према целини постојања утемељује трагедију апсолутне пропасти, каква је и иначе карактеристична за штурмундранг. Насупрот оваквом поништењу воље да се живот освоји упркос свему стоји Фаустово иступање, и даље трагично зато што се реализује кроз лутање, које заправо само до краја изоштрава начелну људску ускраћеност и ограничења, али и открива потенцијално бескрајну афирмативност самог труда, независно од његових крајњих резултата.

Гетеова трагедија будућности открива значењски простор између чисте трагедије вертеровског типа и комедије проистекле из благонаклоности светског поретка према здрављу јунакове неизузетности, какву осликава Мајстер.<sup>585</sup> Желећи да синтетизује тескобу људског постојања са уверењем да се живот ипак може

---

<sup>585</sup> Корф завршава први том свог *Духа Гетеовог доба* поредећи животне модусе Вертера, чија је судбина у нужном самоуништењу, те Фауста и Мајстера, чије снаге за животно сазревање најзад проширују штурмундранговски поглед на свет – кроз Гетеово класично откриће година учења (Н. А. Korff, I: Sturm und Drang, S. 307ff).

смислено потврдити, Гете у праверзији ствара поетски свет чије ће устројство истовремено бити и разлог за људску трагику и извориште људског спасења. Реч је о устројству унутар којег је човек постављен на двојако осмишљено средишње место: на место унесрећавајуће маленкости према метафизичком изворишту спасења и на место загледаности ка њему. Ту двојакост Гете и поетски и значењски заснива с обзиром на оно што Фијетор назива Гетеовим симболичким идеализмом.<sup>586</sup> Хумано афирмативна трагичност људске блискости апсолутном и удаљености од њега синтетички се испољава кроз саму земљу, односно оностраност као поље људског деловања.

Трагички потентно одсуство гаранција за животни, ка будућности усмерени пробој из „зловолје“ надокнађује се јунаковим апсолутним, те стога трансрационалним, управо – животним поверењем у земљу као извориште смисла. „Земаљске груди“ Фаустове апелују на јунака да не заборави нераскидиву везу између своје мере и своје завичајности, што је учинио поистовећењем с Богом. Та веза, најзад, представља објаву симболичке форме. Магијске речи објективизују Фаустову субјективну безмерност, тако што је контекстуално сагледавају кроз однос између људске оностраности и макрокосмичке апсолутности. Као показатељ људске изузетности, безмерност није обезвређена, већ је постављена у симболички контекст који саму безмерну амбицију (макркосмос) саображава људском завичају, наиме земљи као искључивом изворишту по себи апсолутних људских жеља. Земља измирује огромност људске амбиције с потребном мером с обзиром на коју ће „свет духова“ уопште постати приступачан.

Последњи сегмент сцене са знаком Макрокосмоса – Фаустово загледање у знак – непосредно проистиче из теме земље. Као тоталитет оностраности, сама земља заправо објективизује људску позицију као средишњу у читавом макрокосмосу: микрокосмичности људске располућености између макрокосмоса и физичког ништавила одговара земља као материјални сегмент вечности. Предуслов било каквог симболичког иступања јесте ублажавање искључиве субјективности кроз признање земље као родног места за уланчавање равни постојања: док чиста субјективност нужно наступа ексклузивно, што је фатално по конкретност Фаустовог хтења да продре у свејединство постојања, земља укључује људску изузетност у систем „делатних снага“. Као принцип мере која усаглашава људске

---

<sup>586</sup> K. Viëtor, *Goethe*, S. 444.

могућности, моћи и жеље с објективношћу људске маленкости према несамерљивости космичког тоталитета, земља је кључна тачка симболичког премошћавања равни.

За разлику од претходног недозвољеног и стога неуспелог истрчавања у предео чисте метафизике, Фауст сада сагледава космос као свејединство земље и неба, као велики процес перманентних прожимања, усаглашавања и стапања. Раније издвојени, стихови 94–100 проширују и употпуњавају симболичку форму света. Наглашавамо да је и даље реч о о употпуњењу саме форме као представе и слике, а не о употпуњењу симболичког принципа као прожетости форме и догађаја: целина праверзије за највиши домет своје симболичке потенцијалности има само назначаване, посредовање, оцртавање, али не и непосредну реализацију тих назнака. Једноставније речено, *Прафауст* досеже само до форме симболичког ткања, те продире до општег начела симболичког процеса, али из текстуалне целине изостаје – по симболичку поетику кардинална – непосредна потврда те форме кроз конкретну догађајност, кроз посебности Фаустових искустава у свету. То оставља последице по начин на који ће се кључни симболички искази уопште схватити: они по својој природи изискују допуну у виду живе поетске реализације, иначе остају на нивоу поетског потенцијала. Примера ради, стихови 94–100 свој семантички потенцијал остварују с обзиром на Фаустове доживљаје у другом делу драме, међу којима је најповлашћеније његово посматрање дуге над водопадом, након што га је природа обновила за делатност (реч је о првој сцени првог чина). При томе, оваква накнадна реализација семантичких могућности не представља пуку допуну, већ баш уметничко заокружење какво је омогућено целином дводелног поретка.

У наведеним стиховима, употпуњење симболичке форме остварено је кроз потпуно стапање поетске трансценденталности и интрапоетског доживљаја. Садржина стихова опева и форму космоса и форму стваралачког ткања као довршени процес хармонизације свих видова постојања, односно изражених посебности света. Сама праверзија нагласак ставља превасходно на космичку стварност унутар самог поетског света, и то онако како је, посматрајући знак, Фауст разуме. Значењско првенство везано је за интратекстуалну раван, и то не као објективитета по себи, већ као Фаустовог тумачења. Међутим, право семантичког важења има и раван трансценденталног изражавања принципа стварања уопште, па онда и песничког стварања. Значајна потешкоћа произлази отуд што је теза о трансценденталном смислу ових стихова очигледно супротстављена нашем



претходно изнетом ставу да ови стихови не добијају своје поетско употпуњење у контексту целине саме праверзије. Због тога се јавља дилема да ли се самодовољност стиха може разумети трансцендентално, или је пак за такво разумевање нужно потпуно прожимање посебности стиха с њему иманентним склопом песничке целине?

Сваки искључиви одговор би водио у херменеутички екстремизам, што је у ствари друго име за аналитичку једностраност. Поклапање стиха и склопа текста представља испуњење суштине поезије и једино оно, кроз узајамност посебности и целине, може да досегне у синтези крајње значењске и општеуметничке домете. Одсуство таквог поклапања аутоматски редукује семантичко-поетске потенцијале самог стиха: њихове амплитуде нису видљиве уколико их не подржава читав песнички контекст. Досегнута синтеза се односи на дводелну целину, а њено одсуство на *Прафауста*. Међутим, потпуно поклапање, а поготово с обзиром на овај конкретан случај, заокружило би трансценденталност као симболички принцип усклађивања поетске форме с драмским збивањем. Другим речима, одсуство поклапања не ускраћује нужно трансцендентални карактер самим стиховима, али спутава њихово симболичко употпуњење, за које је потребно стапање форме и живог приказа. И без накнадне реализације, Фаустове речи се могу схватити и као објава *идеалног* песничког процеса, зато што оне саме по себи означавају представу о идеалу стваралачких процеса. Како њих у праверзији неће пратити драмска конкретизација, онда ти стихови несумњиво губе на својој уметничкој ефектности, будући да остају на равни општег исказа, односно идеје, али се тиме не умањује објективитет самог њиховог значења. У том светлу, контекстуално одређени праверзијом, ови стихови осведочавају јаз између својих семантичких и поетских квалитета – значење није заокружено уметничким приказом. Контекстуализовани коначном целином, ти квалитети досежу уметничко савршенство кроз потпуну стопљеност значења и општег поетског склопа.

Стихови: „Како се све у целину тка, // Једно у другоме дејствује и живи“ непосредно су тематски повезани с ранијим Фаустовим речима: „Да спознам шта свет // У најдубљој сржи садржи, // Да увидим све делатне снаге и клице“. Када се ради о основном значењу Фаустових речи, дакле о њиховом квалитету с обзиром на саму Фаустову представу о стварности, разлика између првих и других јунакових исказа тиче се како схваћеног капацитета света, тако и начина на који је овај устројен. Ранији Фаустови искази продиру у делатност као обједињавајуће начело

постојања, али тек потоњи, искази проистекли из загледања у знак, досежу до потпуне логике постојања. Први стихови настоје да установе јединствени принцип светских феномена, а други – с обзиром на то да је свет сагледан као јединство – да утврде карактер самог света и јединства у њему. Кардинална разлика двају доживљаја односи се на то што тек у другом Фауст прецизно свет разумева као космос, а космос као делатну хармонизацију неба и земље. Овакво поступно диференцирање омогућава заснивање, додуше и даље само на субјективно-идејни начин – форме космоса као форме симболичког процеса.

Ранији стихови и даље неодређено говоре баш о „свету“, што је условљено поступношћу Фаустовог освешћивања: да би уопште размотрио постојање као јаснији поредак, он најпре треба да установи прави смисао – животодавна начела – самог постојања. Представа о космосу настаје као плод ранијих Фаустових увида, тачније као права синтеза два најважнија спознања – животодавног смисла делања и „мере“ властите трансгресивне безмерности. Освешћивање жеље за продором у делатни принцип света и доживљајно уздизање сопства до Бога изворно су два повезана, али ипак посебна доживљаја, док последњи – доживљај космичког поретка – настаје експлицитно као синтеза прекомерности и неуморне жеље у јунаку. Тек потпуно повезивање кључних компоненти Фаустовог бића – труда, делања, жеље, спутаности и унутрашње бескрајности – може чвршће да формира јунаков однос према спољашњости као таквој. Непотпуност тих веза исходила је у аморфном доживљају светске бескрајности и у неспутаном изливању сопства ка свету. Потпуност веза уноси пак изванредан склад у сâм однос између субјекта и света, те овај постаје одређен као самеравање, којем је Фауст претходно поучен кроз књишки одговор.

Фаустово искуство о сопственој мери утемељујуће је за његов приступ свету. Поученост о властитој маленкости и сама је односна, те се тиче маленкости наспрам тоталитета космоса, што значи да то знање омогућава оријентацију у свету, која је до тада спутавана сопственом безмерношћу. Тек кад дође у ситуацију да феномене постојања доживи кроз релације, као узајамно повезане и условљене, Фауст их може појмити и као посебне величине, а онда најзад и целину света – као целину тих величина, а не више као чисто обиље. На фону тог искуства настаје Фаустова визија космоса као апсолутне величине која даје меру свим својим појединачним равнима, укључујући човека и земљу, те оне, најзад, будући да је њихова мера начелно спозната, и саме постају разумљиве. Фауст доживљава космос као јасан тоталитет

самерених и безмерних – земаљских и небеских равни, чије је унутрашње устројство зајемчено експлицитно животодавно схваћеном делатношћу („једно у другоме дејствује и живи“) као начелом свег постојања. Фауст сада целину света прецизно схвата као целину делатних и органски повезаних делова.

Најважнија појединачна реч у Фаустовој визији јесте ткање: ова одредница представља темељ доживљајне и епицентар трансценденталне равни читавог исказа. Немачки глагол „weben“ одговарајући је превод латинског глагола „texo, textere, texui, textum“.<sup>587</sup> Најелементарнији смисао глагола – ткање материје – неодвојив је већ и у свом темељу од духовног смисла ткања као стварања. У Дуденовом речнику истакнута су значења: „на тајанствен начин постепено постајати“ и „бити делатан као тајанствена снага“.<sup>588</sup> Духовно значење не настаје као фигурална надградња, већ представља саму срж глагола. Потом, и оно само се не односи на било какву мисаону операцију, већ врло јасно на метафизички квалитет духа. Под њим подразумевамо способност материјализације и обликотворења духовне натчулности. Превођење духовности у твар означава остварење духовности као чина или као дела. Реч је о делатној, стваралачкој супстанцијализацији метафизичког бића хуманости. А ова операција по себи уједно дефинише и биће симболичког процеса. Најзад, то значи да се, с обзиром на значење овог конкретног глагола, метафизичка снага људскости указује не само као неодвојива од симболичких способности духа, већ и као снага актуализована тек и искључиво захваљујући сложеној операцији чулног остваривања духовних квалитета. Ткање тражи тоталитет људскости у том смислу што изискује повезивање чистог духа и чисте чулности, те што се оно органски синтетизује у стваралачком чину као мистеријској радњи која метафизичку сферу преображава у облик.

Филолошка анализа глагола „weben“ недвосмислено указује на једнородност трансценденталног и доживљајног значења Фаустових речи. Штавише, овај глагол показује како Гете заснива доживљајно значење баш на трансценденталној одредници. Већ и независно од специфичног контекста, поменути глагол је носилац трансценденталне смисаоности зато што описује сâм стваралачки чин. Ова превасходно поетолошка реч стопљена је с бићем „поезије поезије“, јер се односи на стварање уметничког дела, то јест текста. При томе, Гете преокреће основну фигуралност, која „опевање“ представља као процес ткања, тако што процес

<sup>587</sup> Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1970, S. 3555.

<sup>588</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/weben>.

космичке хармонизације описује као стварање текста. Не напуштајући, дакле, ни у једном моменту раван саме јунакове доживљајности, Гете усложњава значење Фаустових исказа путем трансцендентално одређене лексике. То за крајње уметничко исходиште има образовање трансценденталне смисаоности на начин који непосредно осведочава гетеовски смисао идентитета између логике поетског света и логике поетског стварања.

Проистичући из унутрашњих принципа који властитом делатношћу образују целину, тај идентитет је суштински симболички. Идеја јединства, и то у начелном смислу, као пука могућност, у ранијој фази монолога је освешћена тек као још недовољно промишљена срж постојања, а сада се пунозначно конкретизује као принцип који заснива космичко устројство. Фауст продире до логике која стоји у темељу сваке појаве као сопствене целине, а та логика представља уједно тачку сустицања, те прајезгро обједињавања свих малих целина света, па најзад и света као космоса. Услов за сагледавање или откривање света као велике, макрокосмичке целине није само самеравање људских и надљудских величина, већ је превасходно досезање оне карактеристике која органски стапа различите величине у јединствени процес. Та карактеристика треба да сједини већ апострофиране категорије процеса, динамике, делања, органског премрежавања, уланчавања делова међу собом и у целину, те да у исто време потврди истинитост идентитета између форме ткања и његове садржине. Као снага симболизујућег обједињавања, та карактеристика осведочава јединствено прајезгро свег космоса искључиво као стваралачку моћ свих космичких равни.

Ткање је јединствено начело стваралачког космоса. Делатност је снага обједињавања само уколико је стваралачка, те само уколико она представља унутрашњи настанак. Нагласак је на активитету као иманентној заснованости која ствара и која се, стварајући, самоостварује. Темељна спрега која се осведочава делатношћу као самосвојном стваралачком снагом – јесте она између првобитног настанка и прогресивног формирања космоса. Ова спрега је зајемчена логиком ткања као прогресивног начела које своје космичко ширење остварује као све веће и обухватније сједињавање и које сваку створеност показује као слику стваралачке форме, чије апсолутно језгро и заснива свет. Ткање се опева као процес перманентног огледања величина, а њега омогућава самозаснивање. Тек изнутра устројена појетичка моћ може се и испољити, самоизразити кроз конкретну створеност, а свака створеност – будући да представља слику стваралачког начела

обједињавајућег за читав космос – својом коначношћу и сама учествује у заокруживању космичке целине, и својом ограниченошћу сугерише ту највишу – апсолутну величину.

Фаустови стихови апострофирају делатност као животну снагу, а делатну узајамност и састварање свих сегмената постојања – као космичку хармонију. Мисао да „једно у другоме дејствује и живи“ спасоносна је по раније спознату меру људске немоћи. Сада се људска немоћ као немогућност да се непосредно обухвати надљудска целина космоса – претвара у експлицитно симболичку моћ целине људског доживљаја да у делимичности земаљске датости спозна слику апсолутне хармоније. Тачка уз помоћ које човек преошћава удаљеност земље и неба треба да одговори на моћ органским јединством омогућене еманације неба на земљу, те снисходећих „продора“ „небеских снага“ у људске сфере. Небеској дивинизацији земље адекватна је људска хуманизација космоса: овај двоструки процес огледања сâм је тежиште укупне хармоније космоса, и то зато што истовремено космос употпуњава своје делове, а они сами суделују у образовању целине. Космички склад изражен је као витални и чулни феномен: као животна снага и као милозвучна игра одјека. Хармонично одјекујуће ткање „свега у целину“ уједно је и људско и небеско: као људско, оно је примерено хуманим квалитетима, то јест чулно ограниченим моћима, помоћу којих се открива опажајност, очулотвореност или музика космичког устројства, а као небеско, оно је по својој изворности „натчујно“, те се нужно мора посредовати кроз одјеке, који, ипак, досежу и до земље и тако је и укључују у свеколики поредак стваралачких узајамности.

Према томе, самостално узете, Фаустове речи недвосмислено описују космос као устројство чија је унутрашња снага преошћавања и премрежавања – естетска. Стваралачки принцип јесте принцип самог космоса, а овај се обзнањује и пројављује као уметничко дело: као непрестано ткање, као слика или хармонија небеско-земаљских звукова. Овај – објективни смисао Фаустових исказа симболички је трансценденталан, зато што поетску форму заснива као слику свестваралачког јединства читавог света. Тај смисао до краја се поетски реализује, а заправо и на врло сложене начине проширује у коначној верзији. Мислимо превасходно на прва три чина другог дела, а посебно на Аријелове речи о „натчујној“ музици Сунчевог изласка и на музичку хармонију света као исходиште Хомункуловог мистеријског стапања с океаном. Те сцене Гете изграђује с обзиром на идеју музичке хармоније сфера као апсолутног идеала космоса који одјекује на земљи, и с обзиром на, с овим

врло повезано, орфичко-питагорејско мистеријско схватање космоса као панхармоније. Значењски темељи оваквих разрада успостављени су у Фаустовом разматрању знака Макрокосмоса, које исходи у спознању стварања као чулно-натчулног језгра космичности света, с тим што, разуме се, то спознање само по себи не допушта симболичко развијање значењских могућности какве конкретно остварује други део драме.

## 2. 13. Дух Земље

Последња фаза почетне Фаустове доживљајне трагике је призивање Духа Земље. Читав уводни део *Прафауста* сагледавамо по себи и с обзиром на целину фрагмента: поетска самобитност сегмента показује недовршеност, али изузетну симболичку потенцијалност, коју песнички не конкретизује целина праверзије, но која успоставља темеље за потпуну симболизацију у коначној верзији. Поетска недоследност праверзије, чија целина не прати и не афирмише до краја значењске могућности својих сегмената – на парадоксалан начин изоштрено указује како на прогресивни симболички квалитет саме конкретности, тако и на јаз између ње и целине процеса ткања који ту конкретност саодређује.

Сцена с Духом темељи се и развија се уопштено на установљеној симболичкој двострукости, која тематизује и доживљај и стваралачки процес као такав, и конкретније – на теми мере. Проблем мере већ је у сцени са знаком Макрокосмоса уздигнут с равни чисто субјективног одсуства мере на раван космичког самеравања индивидуалне људске безмерности. Претходна сцена укључује људску јединку у велики поредак, те у релацијама показује меру саме људске субјективности и доживљајности. Самеравање се симболички формира тек кроз квалитет саме јунакове визије: ова је у бити симболичка, јер настоји да сагледа космос као делатну узајамност између оностраности и ононостраности, а метафизичку апсолутност као изворишну меру плодне земаљске маленкости. Са становишта поетске довршености, симболички карактер сцене је потенцијалан, утолико што није живо конкретизован накнадним Фаустовим искуством, али је заокружен као симболичка форма, утолико што својом аутономношћу образује двојаку тему: плода Фаустовог симболичког доживљаја, и динамичке слике као делатног самооткривања света.

Сцена са знаком Макрокосмоса кроз грешке, лутања и тумачења доводи јунака до непосредне, праве доживљајне спознаје о примерености симболичког поимања и делатног откривања света: ова сцена ствара чврсте темеље за потоњу, живо-делатну симболичку спознају света. Епизода с Духом Земље представља прву праву реализацију те спознаје, тачније реализацију форме претходне спознаје о космосу као изатканој целини. Реализација, и то наглашавамо, не значи нужно и употпуњење: Фауст неће у сусрету с Духом спознати симболичку слику апсолута. Међутим, сâм сусрет, представља прво право Фаустово искуство у освешћеном симболичком ступању у свет. То искуство се формира независно од конкретних последица јунаковог општења с Духом, а оне су, у складу с већ успостављеном логиком симболичког самеравања, двојаке, управо поражавајуће-плодотворне. Сцена са знаком Макрокосмоса осликава процес самоосвешћивања који врхуни у доживљајно зајемченој спремности за симболичко примање света, а сцена с Духом означава само прву станицу искуства, које је омогућено претходном визијом света као сложеног и свеодјекујућег јединства.

Да је, промишљајући знак Макрокосмоса, Фауст остао поучен симболичком формом света, потврђују стихови који непосредно повезују визију панхармоније космоса с призивањем знака Духа Земље:

Какав призор! али, авај, ипак само призор, // Где да обухватим, бескрајна природо, тебе // И вас, недра, где! Извори свег живота // Од којих зависе и небо и земља // Ка чему се свеле груди тискају. // Ви навирете и напајате, а ја залуд копним! (101–106).

Фауст рекапитулира искуство са знаком као оно симболичког посредовања. Уколико се, наиме, узме као непосредно – а то је Фауст испрва чинио питајући се о себи као Богу – онда то искуство представља заблуду, грешку у тумачењу самог начина на који се постојање објављује и огроман промашај у поимању света као односа посредујућих величина. Истина тог искуства, у битноме подстакнута првостепеном заблудом, најзад проистиче из увиђања доживљаја као форме спознавања света. Форма је нужно посредничка, она сама осведочава удаљеност жељеног источника, али га зато посредно обзнањује, и то кроз ланац сензација које обједињавају земљу и небо и прилагођене су естетским моћима човека. Жал због немогућности непосредног досезања предмета може се преобразити у сентименталну утеху посредованог спознавања форме иначе недосежне целине, но и то само под два услова. Први је тај да плодотворна утеха не постане наивно негирање начелних људских ограничења – та заблуда затварала би човека у зачарани

круг заблуда од којих Фауст и покушава да се отргне. Срж првог услова је уочавање плодотворне потенције самог ограничења. То је могуће једино уколико се датост, односно делимичност чулне стварности схвати – и то је други услов – као симболичка форма, као предмет који сâм истиче своју непотпуност, али и њу као извор једне човеку примерене моћи. Она је симболичка, јер изискује спознају да су и субјект и спољашња стварност која се спознаје – саделатне снаге вишег јединства, те да откровење симболичке плодотворности спољашњег света може да дође само уз помоћ стваралачког саучествовања људског духа у процесу општег преобликовања чисте оскудности и немоћи у темељ посредне могућности. Овакав смисао рекапитулације претходног искуства изражен је кроз сложеност његовог „позоришног“ карактера: Фауст не застаје на жалу због људске немоћи, већ ова покреће јунаково размишљање о „извору свег живота“ и слици „бескрајне природе“. Илузивност визије, које је Фауст свестан, не значи чисту лаж, и то не само зато што оставља истините последице на саму личност, већ и зато што се она може испоставити као начин сугестивног пројављења – другачије недосежне – истинитости ствари.

Право исходиште доживљаја, оно које истински ствара темеље за живо искуство, представља усредсређење на земљу као симболичко извориште апсолутних, космичких хтења. Изоштравајући фокус своје жудње, те прелазећи пут од неусредсређеног обиља до жеље за земљом, Фауст не ствара пуки негативни компромис који би био нужна последица људских ограничења. То што, наиме, јунак посвећује своје снаге оностраности, и то свакако поучен границама својих домета, не значи и да одустаје од својих изворних амбиција, већ, напротив, значи да њих прилагођава људским могућностима. Као предмет жудње, природа не представља последицу немоћи да се спозна метафизичка сфера као таква, већ представља човеку примерени извор јединог могућег спознања метафизичког. Сфера метафизичког се и не спознаје као ствар по себи, него се доживљава као исходиште иманенције, што је пак и могуће искључиво уколико се иманенција, конкретно – природа, доживи као симболички поредак.

Макрокосмос је човеку непримерен. Макрокосмичност се, при томе, не да спознати чак ни на симболички начин, будући да је Фаустов сусрет с апсолутном величином посредован знаком. Он омогућава доживљај форме симболичког поретка, али сâм није симбол, јер не значи непосредно живо искуство правог макрокосмоса, већ само, кроз слику, поспешује увид у потребу за стапањем спознаје и животне



непосредности. Према томе, ход од знака Макрокосмоса до Духа Земље представља ход од форме животодавних начела до искуства које њих испитује и опажа конкретно. Живу непосредност, то увиђа Фауст разматрајући последице „призора“, чини природа као физичко и симболичко осведочење „извора свег живота“. Да би Фауст уопште могао да преведе форму спознаје у први непосредни доживљај, те да ступи у контакт с Духом, најпре је морао да схвати природу као стваралачко начело. У ствари, Фауст успева да доживљајно сједини форме симболички засноване јединствености свег постојања. Предуслов за прогресивно надвладавање чисте трагике је ослобађање човека као физички спутаног бића метафизичких квалитета. Оно исходи у субјектовом превођењу спољашњег света као пуке датости у окружујућу природу као физичко-метафизички субјект.

Фауст пролази кроз процес симболичког изоштравања: од очаја због немоћи да се обухвати бескрај до осећања сопствене залудности због немогућности да се освоји бескрај природе. Будући пак по себи адекватна за посредовану људску спознају, сама природа може се човеку симболички отворити, те обзнанити своју надљудску огромност. Дух Земље представља такву објаву. Његова непосредност је тек исходиште знаковног посредовања, а омогућена је човеку примереном иманенцијом као значењем овог бића. Дух се може објавити човеку због тога што је, за разлику од макрокосмичке бескрајности, његова бескрајност симболички фокусирана, те почива на оностраном и човеку подобном темељу, који, међутим, сâм има надљудску и метафизичку смисаоност.

Знак Макрокосмоса само сугерише симболички поредак света, а Дух Земље јесте симбол. Он исказује себе самог, односно своју симболичку целовитост: метафизичку пуноћу оностране опажајности. Као такав, дакле као иманентно засновани систем чулно-натчулних одјека, Дух се самоисказује кроз целину симболичког спознавања које је условљено стваралачком делатношћу људског субјекта: та целина драмски је дата кроз ход од знака до бића. Знак исходи у бићу зато што „значи“ себе, те кореспондира са све снажнијим Фаустовим геоцентричним усмерењем.

Јунаков доживљај знака Духа показује то да свеколика Фаустова унутрашња динамика јесте она симболичког усредсређивања:

Ти, Душе Земље, ближи си ми // Већ јаче осећам своје снаге // Већ блистам као опијен младим вином, // Осећам смелост у свет да се отиснем // И сву бол и срећу земље да изнесем (107–112).

Доживљајне последице увида у знак Духа представљају потпуну експлозију Фаустовог титанизма. Разуме се да читав први део праверзије, па тако и сцене које смо до сада размотрили, приказују Фаустову субјективну огромност. Ствар је, међутим, у уметничком начину на који се ова приказује: усклађен са смислом јунакових тежњи, он је прогресивно обликован као поступан процес ослобађања за унутрашњу бескрајност, односно титанизам. Овај је, дакле, уочљив од првих јунакових речи у тексту, али титанизам не може да се поистовети с било каквом претераношћу духа, већ се односи искључиво на откриће сопствене божанске потенције, те је идејно до краја освешћен тек с обзиром на довршење Фаустовог прогресивног освешћивања за властите моћи и могућности и ослобађања за спољашњу делатност.

Неумереност Фаустовог бића тек је последњи ступањ његовог унутрашњег оспособљавања за доживљај који ће бити у стању да делатно увиди симболички смисао ствари. Пука огромност, чиста штурмундранговска претераност или пренапрегнутост обиља, које врхуне у изједначавању сопства с Богом, преображавају се након спознаје о узајамности између светских величина – у људску бескрајност која је доживела како сопствене границе, тако и маленкост властите безмерности у сусрету с немерљивим снагама света. Док Фаустова аутодеификација представља промашај у тумачењу себе и света и води у преступ, самоисказивање титанских унутрашњих снага – из чега се и састоји сцена са знаком Духа – експлицира претходну представу о симболичком самеравању света. Фауст сада не испољава обесно своју необузданост, већ исказује боголики потенцијал свог бића.

Такав смисао самоисказивања омогућен је непосредним доживљајем сопствене мере, и то као самеравања и, у дословном смислу те речи – као параболанизације. Наглашавамо да Фаустово искуство из првог дела праверзије никада не престаје да буде субјективно одређено. Но, динамика субјективног живота сама је прогресивна и проширује своје капацитете. Поетски свет првог сегмента остаје одлучујуће одређен донетима Фаустовог бића, али оно само расте, те показује способност да пуки солипсизам надогради симболичким поимањем светских односа. Кључни пример је сцена са знаком Макрокосмоса: она осведочава Фаустову моћ да појми свет као космички поредак, која проистиче из квалитета јунакове уобразиље, односно тумачења. Оно је објективизујуће, јер потиче од увида у неопходност самеравања. Најважније самеравање јесте оно између два знака.

Фаустово поређење два визуелна искуства суштински указује на јунаково зрење као ход од безмерности ка усклађивању могућности с тежњама, те ка усредсређивању на симболичко поимање света засновано на тим могућностима. Процес симболичког самеравања настаје као истовременост увида у сопствене могућности и увида у самобитности светских равни, а заокружује се тек као продор у нераскидиву узајамност између њих. Крајња спознајна синтеза симболичког је карактера, зато што осведочава органску везу између самоспознаје и спознаје начина на који се свет уопште може открити. Спознање сопствене мере уједно је и спознање сопству примерене равни света. Потврду оваквог доживљајног усклађивања властите делатности са захтевима самог света дају речи о Фаустовом осећању блискости с Духом Земље. Реч је о компаративу („ближи си ми“), који Фаустову геоцентричност показује као последицу унутрашњег симболичког преобликовања испочетка чисто бескрајне амбиције. Тежња за бескрајем није одбачена у име земље, већ је усклађена с унутрашњим и спољашњим датостима, а то значи да је уграђена у могућност да се сама датост – чулна оностраност – доживи као симболичко извориште апсолутности. А, како је овакав сазнајни и доживљајни искорак у бити хумано афирмативан, те, барем привремено, прочишћава сопство од трагичког залеђа, онда он сасвим природно исходи у експлозији заноса који изражава сопство као титанско, а сопствена хтења као мегаломанска. Мислимо превасходно на стихове: „Осећам смелост у свет да се отиснем // И сву бол и срећу земље да изнесем“.

Фаустови пориви су титански у том смислу што припадају човеку чија настојања превазилазе саму људску меру и границу. Но, неумереност таквих порива ипак је прерађена кроз Фаустову свест о сопственим границама. Наиме, управо та свест оспособљава Фауста за стварно испуњавање жеља, што је, подсећамо, омогућено откривањем целине властитог бића која се може актуализовати тек делатношћу усмереној ка целини света. Огромност Фаустовог заноса објављује спремност за такву делатност: ова није ствар било какве упошљености, већ је јасно проистекла из раније визије стваралачког свејединства света. Ови Фаустови искази представљају изузетан искорак у односу на необликованост почетних жеља везаних за „најдубље дубине“ света: поучен тиме да евентуална и објективно непотврђена свеповезаност света почива на стваралачком активизму сваке равни, Фауст сада стапа изворну жељу с претходним доживљајима. Исходиште је објава делатности као једине тачке сустицања свог тоталитета и човеку подобне – чулне, а симболички

потентне целине света. Јунакова мегаломанија, стога, није пука последица хировите необузданости, већ представља нужност за потпуно приступање свету: уколико жели да спозна земљу као „извор свег живота“, јунак најпре треба да отвори свој максимум земљи. Конкретни максимум људског бића које своју срж проналази у трансрационалној доживљајности – јесте спремност за проживљавање читаве доживљајне амплитуде, од највеће среће до највећег бола. Фаустова смелост указује на живу спремност за симболичку делатност, која изискује целину животних могућности. Међутим, Фаустово биће не престаје да буде извориште субјективне прогресивности граница света, а сâм свет, будући да још увек није јасно формиран, и даље функционише као процес настајања, на који одлучујуће утиче Фаустово преливање сопства на спољашњи свет.

До максималне екстензивности је то преливање доведено у последњим Фаустовим речима посвећеним знаку: оне стапају одсуство било какве унутрашње задршке, односно потпуну унутрашњу неспутаност – са апсолутним предавањем такве слободе спољашњем свету. Изливање сопства тако се испољава као апсолутна предатост спољашњем подстицају и оно најзад успева и да призове сâм светски објективитет, Духа, што је прва тачка у тексту која окрива независну спољашњост. Вредносни одговор света омогућен је јунаковим речима: „Ка новим осећањима // Роваре сва моја чула, // Осећам потпуно да је моје срце теби предато! // Ти мораш! Ти мораш! Па и по цену мог живота“ (126–129).

Премда призван Фаустовом иницијативом и делатном снагом, Дух више није само стварност јунакове визије, пројекције или доживљаја, већ представља независну инстанцу којом свет најзад објављује објективитет својих капацитета. Свет сада ступа у сагласје с Фаустовом субјективношћу, али није више само њоме одређен. Но, то не значи да је, кроз самооткроење Духа, свет и постао целовити објективитет: он је и даље још увек необликован, у процесу настајања и заокружавања, али је сâм тај процес – упоредо с Фаустовим зрењем – дошао до фазе која омогућава трансцендирање духовне субјективности, као и спољашње натуралности. Свет себе објављује као сферу метафизичке потенцијалности. Како би се ова утврдила, неопходно је установити смисао идентитета Духа.

Свет није досегао потпуну форму, јер његова протежност још увек није до краја јасна; из тих разлога је важно то да је ондашња слика космичке хармоније плод Фаустове визије. Но, одсуство заокружености стога се надокнађује неспутаном потенцијалношћу света: његове границе нису установљене, те се процес образовања

света испоставља као суштински прогресивни процес, који показује свеколике могућности света. Фаустово биће је показало способност да појми симболичко устројство постојања, и то превасходно кроз поклањање апсолутног поверења земаљским моћима, те кроз исказивање добре воље да чулну стварност проживи као извориште највишег смисла. Дух Земље је „објективни корелатив“ таквог иступања људског духа. По начину на који се његово биће реализује кроз целину поетског склопа праверзије – он је израз симболичке могућности света, који, међутим, у току текста не задобија форму космичког устројства које би једино до краја актуализовало ту могућност.

Синтагма „земаљски дух“ представља значењску сложеност, која, с једне стране, истиче чисту оностраност, а метафизичку раван, с друге. Поред тога, како земља у фаустовском регистру функционише најпре као природни процес, онда синтагма значи потврду метафизичког квалитета саме природе. Дух Земље је симбол зато што својим бићем исказује и испољава тај квалитет као срж иманенције, потом зато што осведочава јединство чулне и натчулне стварности, те најзад и зато што самом својом појавом осликава језгро симболичке парадоксалности, а то је могућност да се натпојавност (чиста духовност) ипак пројави у оностраности (као духовност саме тварности). Но, овај поетски случај је сложен и зато што Дух не представља тек чулну, сликовиту конкретизацију светског јединства. Дух је, барем условно речено, симбол симбола, јер својом живом сликом и својим живим бићем *јесте* непосредно осведочење земаљске тоталности, и то као оне која свој духовни врхунац осигурава симболичким квалитетом оживотворене, те стваралачке тварности. Дух представља симбол самих симболичких процеса земаљског света.

У Духу Земље, наиме, Фауст и веома непосредно задобија живо испуњење својих тежњи за увидом у стваралачко-делатни смисао читавог постојања. Покушај да се обухвати макрокосмос није био само неуспешан, већ у основи немогућ и онтолошки неостварљив: човеку је евентуално примерено да симболички наслути макрокосмос, али не и да га непосредно обухвати. Са становишта симболичке проблематике, тај покушај би значео освајање управо надизразивог исходишта симбола који се по себи не да гледати „лицем у лице“, већ се једино може чулно посредовати. Док, дакле, амбиција за макрокосмосом прескаче ступњевитост симболичког пута, те се зато не може испунити, сусрет с Духом Земље је омогућен услед уважавања симболичке ступњевитости, те услед усредсређености на земљу као искључиви чулни извор оног метафизичког врхунца симбола који је по себи

недосежан. А опет, Фауст изнова увиђа свој чин као преступ, те доживљава пораз самеравања: „Авај, не могу те поднети“ (133).

Фауст је овог пута примерио себи симболички лик као начин за испуњење хтења, али проблем произлази из природе тог лика. Као симбол симбола: као жива непосредност метафизичке пуноће читаве оностраности, Дух Земље је људском бићу неиздржљив. Прва Фаустова спознаја о мери поучила га је симболици као примереном модусу за суочавање с дубинама света, а друга – спознаја Духа – поучава га мери у оквирима самог симболичког поретка ствари. Премда је овај адекватан човеку, и он је то још увек начелно и то у односу на већ и априорну инадекватност жеље да се надљудскост додирне непосредно. И ова начелност тек треба да се саобрази конкретним људским моћима кроз искуствени пут, кроз доживљајно учење, те да се живо спозна као гранична ситуација која изискује људску изузетност и спремност на слом који би се превео у плодност, као и спремност на излазак у властиту другост, која би могла да изађе на крај с граничношћу самог доживљаја. Једноставније речено, и симболички пут ка бићу ствари изискује људску свест о огромности самог циља, као и одлучност за последице које остављају трајни искуствени траг на души која доживљава. Према томе, адекватност симболичког хода показује се као најтежи изазов људским моћима, од којих се захтева максимум као вредносни одговор на зазвано самооткривање бића света. Поред тога, посебност призваног Духа, који не функционише као посебан симбол, већ као биће симболичког устројства света уопште, по себи представља појаву која превазилази Фаустове моћи. Гетеов јунак се слама пред Духом зато што још увек није искуствено спознао граничну природу свог односа са симболичким ликом. Најзад, дводелна целина потврђује онтолошку ексклузивност симболичког језгра постојања као оног којег човек може својом изузетном иницијативом призвати, но за чије се богатство плаћа скупа цена доживљајног поремећаја. Најистакнутије такво искуство јесте одлазак Мајкама, но немогућност да се јунак врати у редовност након овог просторно-временског измештања само је једна реализација лајтмотива доживљајног потреса који додирује биће ствари. Драмска целина у битноме и почива на мрежи конкретизација овог лајтмотива, а сусрет с Духом Земље је прва таква конкретизација.

Посебни симбол исказује пролазност као слику вечности, а, будући ступањ изнад тога, Дух Земље изражава вечност као истину појавности. За разлику од посебног симбола, који чулношћу сугерише биће, Дух је тотализујуће отеловљење

апсолутног смисла саме земље: он није одсјај који прелама и прерађује апсолутно извориште, већ јесте чист сјај изворишта. А, као такав, он и даље остаје симбол, зато што његово биће открива језгро као метафизичку епифанију, а не као трансценденцију. Фауст пада пред њим, јер не може да поднесе ни, људском бићу начелно примерену, земљу као чист сјај, као непосредни „извор свег живота“. Фаустова геоцентричност, досегнута кроз претходну спознају о односу мера између људске завичајности и финалне макрокосмичности, сада треба изнова, кроз граничну снагу болно-плодног доживљаја, да буде саображена људској позицији унутар земље. Да будемо јасни: Фауст је најпре спознао своје и уопште људско место у оквиру космичког устројства, чији је земља тек један део, а сада спознаје своје место у оквиру земље, чији је човек тек један део.

Речи Духа исказују пуни смисао људске микрокосмичности наспрам земље као целовитог поретка који је од човека шири, а који представља једини људски завичај. Као симболички отелотворено биће, Дух указује на симболички смисао или на симболичку могућност људског бића као двосмерног – створења упућеног ка тварности, али и обдареног за делатност која разбуђује трансматеријалне људске моћи. Дух на објективизујући начин враћа Фаусту слику јунакове претераности, те је самерава општем току света и по томе су његове речи сродне онима из књиге о Макрокосмосу:

Ево, овде сам! Каква кукавна гроза // Обузима тебе, натчовече! Где је зов душе? // Где су груди што свет су у себи створиле, // Изнеле и очувале, и што су у радосном потресу // Сагореле успињући се нама духовима да наликују? // Где си ти Фаусте, чији глас ми је забрујао? // И који је свим снагама ка мени продирао? // Ти! ког једва мој дах обузима, // Који дрхти пред свим дубинама живота, // Плашљиви и повијени црв. (137–146)

Кључна тачка ових исказа јесте наликовање, самеравање, срањивање: „sich den Geistern gleich zu heben“, или дословно: уздићи се подједнако као и духови. Речи које имају корен „gleich“ поновиће се још два пута у оквиру дијалога између Фауста и Духа: „Ја сам то, Фауст, један сам од теби равних [bin deinesgleichen]“ (148), и: „Раван си [Du gleichst] духу ког појмиш, / Мени не!“ (159–160). У посебном поглављу образложили смо начелни смисао параболе као појма који, у немачкој варијанти речи, има корен у придеву „gleich“, а којим се кроз речи мистичког хора – заокружује параболничко-симболичко устројство дводелне целине. У праверзији, па тако и у овом дијалогу, симболички обликоване космичности као заокружености текста нема, зато што још увек нема сигурног метафизичког залеђа које би сваку реч и сваку догађајност на земљи преобликовало као одсјај вечности. У праверзији свака

реч је превасходно самодовољна, јер своју смисаоност образује доминантно с обзиром на себе и своје могућности. Та једностраност узрокована је одсуством целовитог и заокруженог поетског поретка, али зато веома снажно – то је сада, у контексту посебних Фаустових и речи Духа сасвим јасно – показује саму тенденцију ка симболичком обликовању. Први сегмент праверзије није дело било какве значењске потенције као назнаке која ипак не досеже употпуњење, већ је слика поетског света који изискује симболичко уоквирење, те који представља недвосмислени, но недовршени процес симболичког обликовања.

У дијалогу између Духа и Фауста сама логика самеравања у бити је симболичка. Ради се о два преплетена тока: први се односи на конкретно сравњивање између Духа и Фауста. Оно је симболичко зато што се не тиче поређења између два приватна лица, већ суочавања највише људске и највише земаљске могућности, при чему обе поседују метафизички квалитет као срж сопствене тварности, но квалитет који се у првом, Фаустовом случају тек ослобађа, а који, на самој земљи, никада не може да се до краја ослободи баласта смртности, те који се у другом случају самоизражава као пуноћа сјаја. Други ток односи се на пуни смисао речи Духа о Фаусту: оне осликавају самог Фауста као биће симболичког тоталитета, односно као биће саодређено укупном протежношћу света, од чисте чулности до хиперестетске надљудскости. Фауст је, наиме, истовремено и натчовек и најбеднији црв.

Дух не омалажава Фауста у вулгарном смислу те речи, баш напротив. Управо схватајући и изражавајући Фаустову неслућену изузетност, захваљујући којој овај може функционисати као слика највише људскости, Дух истиче јунакову ништавност. Фауст је црв, али само и тек као натчовек. Њему се најпре признаје онтолошка уздигнутост – он је натчовек, чије груди настоје да саздају свет у себи; а потом се овај ексклузивитет иронизује. Сама изузетност истинита је у оквирима људског рода, а, као таква, „црвљива“ је кад се „параболизује“ с надљудским сферама, и то на самој земљи. Надљудска и земаљска, односно метафизичка и симболичка инстанца јесте објективна мера по себи, из које извире дубоко иронијски смисао људских моћи. Као симбол симбола, Дух указује на симболички тоталитет људског бића као оног чија највиша моћ може да призове надљудску равн, те која, у виду „натчовечности“, унеколико трансцендира пука физичка ограничења, но и бића чији се надљудски максимум, упоређен с објективним надљудским регистром, показује – у најбољем случају – као *одсјај*. Симболичко



самеравање, према томе, може се разумети као оно између сјаја и одсјаја, или, прецизније, као целовити смисао надљудског погледа ка истини људскости. Она је вредна презира (који свакако да проистиче из тона речи Духа) само уколико западне у заборав надљудске моћи постојања и света, те уколико властиту способност уобрази као једнакост Богу, Духу Земље или као тоталну надљудскост. Субјективна безмерност испоставља се као лаж, и то из разлога што јој недостаје референтни темељ који би одговарао језгру свејединства света за чијим спознањем Фауст жуди. Она се пак преображава у истину с обзиром на симболичку путању која признаје снагу хуманог искорака, но која је не проглашава за апсолут, већ је, томе сасвим насупрот, самерава према апсолуту, те јој тако и даје меру. А ова представља тачку пресецања људске црвљивости и надљудскости.

Мера, односно самеравање јесте општа тема сцене и конкретизована је двофазно, а у оба случаја кроз Фаустово уображење: најпре сопственог наликовања Духу, а потом и божанству. Пут од Духа ка божанском омогућен је темељном Фаустовом претпоставком да има право себе да пореди с надљудским принципима или да себе самтра равним њима. Наизглед зачудан ток Фаустовог самоуздизања, који исходи у јунаковом поређењу с Богом, и то премда га је претходно Дух, и то као од божанства нижа инстанца, већ спустила на меру примерену људскости – оправдава се симболичком логиком тог тока. Кључна идејна раван и праверзије и дводелне целине, која последњу уметнички заснива као симболичко устројство, а праверзију усмерава ка њему – јесте слика људскости као боголикости, и тачније – слика људскости која себе спознаје као боголиког.

Загледајући знак Макрокосмоса, Фауст је себе промислио као Бога, а одговарајући на одбијање Духа („Једнак си духу ког појмиш, // Мени не!“) он, „сломљен“, каже: „Теби не! // Које онда? // Ја, слика божанства! // А чак ни теби!“ (161–164). Разлика између два сравњења је кардинална: прво је трансгресивно и исходи у учењу сопствене мере према пројецтираној слици макрокосмичности. А, будући симболички појмљена, та поученост сада исходи у доживљају који је у потпуности усаглашен са ступњевитим огледањима свих равни света, но који је изнутра проблематичан због Фаустове нестрпљивости услед које он саму симболичку меру примењује одмах, супротно природном развоју ствари.

Фауст употребљава реч „das Ebenbild“. У филолошкој основи и у конкретној Гетеовој употреби овај термин је теолошког карактера и упућује ка библијској идеји човека као Божје слике и прилике. Сâм термин представља потпуну објаву човека

као симболичког, то јест боголиког бића. Не подразумева се онтолошка једнакост две инстанце – њу испитује Фауст током загледања знака Макрокосмоса, и, чинећи то, овај јунак превиђа саму симболичку логику *везе*. Уместо онтолошке једнакости, овај термин истиче онтолошку сродност која дозвољава срањивање, и то естетско – примерено самој људскости. Фаустова употреба ове речи показује његово зрење као прогресивност у спознавању симболичког огледања света. Боголикоост истиче човека као двојачко биће: као биће смртности и људскости. Прва осведочава коначност, али и чулност, а друга трајност укоренењу управо у коначности. Према томе, боголикоост означава човека као смртност која осликава вечност, и то у људскости као њиховој тачки пресецања. Људскост је боголикоост као актуализована божанска потенција у човеку: ова представља слику због тога што, за разлику од недозвољеног изједначавања, слика истиче сродност досежне боголикоости и недосежног божанства као њеног апсолутног изворишта.

Као и у претходном случају, Фауст истовремено чини и пробој и грешку. Промишљајући себе као божанску слику, Фауст досеже суштински највишу спознају о самој форми људскости као боголикоости која чулно прелама вечност. Фауст, међутим, још увек не схвата разлику између форме спознаје и живости доживљаја: сама идеја боголикоости по себи је недовољна да би субјект себе одиста и прогласио боголиким створом. Боголикоост се мора и заслужити, а то се не чини тренутном епифанијом, изузетним доживљајем, спремношћу за самопредавање, већ искључиво онаквом целином живота која ће, независно од представе о сопственој боголикоости, собом изразити боголикоост као истину постојања, те која ће ту идеју и превести у истину бића, односно актуализовати њен потенцијал. Фаустов највиши искорак јесте везан за идеју боголикоости, којом коначно успева да уобличи дотада аморфно обиље својих мисаоних снага, те да усклади и моћ и немоћ властитог потенцијала с надљудским редом ствари. Његова пак грешка – она због које га Дух Земље одбија – тиче се изједначавања идеје и бића, те постављања идеје на место истине сопственог постојања, премда ово тек треба евентуално да потврди своју боголикоост.

Уз то, презирно повлачење Духа узроковано је још једном посебном Фаустовом грешком. Будући да животно није сазрео, овај, наиме, није у стању да стабилизује своје мисли, да их у потпуности усклади са животном праксом, те да спознају примени у непосредном искуству. Конкретно, Фауст на више места јасно изражава свест о мери као категорији која може да омогући остварење тежњи: Фауст увиђа да се апсолутни циљ може досегнути само уколико се усклади с односом

између устројства субјекта и читавог поретка који се жели освојити. С друге стране, Фауст готово непрестано у пракси крши своје ионако болно зарађене поуке, те сваки свој чин сагледава као право сопствене изузетности, које, међутим, пренебрегава потребу за мером. Доживљај сопства као боголиког бића долази након повлачења Духа, и он је, како смо објаснили, уједно и плодан и погрешан. Но, тај накнадни увид само је израз уображења које Фауст доводи до пароксизма изједначавајући себе с Духом. Сматрајући људскост за божанску слику, Фауст продире до суштине хуманог постојања (независно од тога што не схвата да ту суштину и сâм тек треба да потврди). Сматрајући пак себе равним Духу („bin deines gleichen“), он чини огрешење о симболичку меру каква је у вези с боголикошћу уважена. Уображење сопствене боголикости погађа форму људскости као такве, али је погрешно примењено на истину јунаковог конкретног постојања, те постаје темељ на ком Фауст закључује да има право себе да изједначи с делом божанског поретка. Фауст, заправо, чини логичку грешку држећи да властита боголикоост значи идентитет са сваким метафизичким бићем.

Као поетски начин на који свет живи као коначно-вечно јединство, симболички поредак није опште и подразумевано добро чулно изражене духовности. Као начелна, форма симболичког система коначношћу осликава вечност. Но, као превасходно уметнички феномен, симболички поредак почива на конкретизацији, индивидуализацији те начелности. Фауст је спознао начелну форму, а то значи саму могућност симболичког посредовања недосежности. Но, и ова спознаја само је темељ за живи доживљај света који ће открити посебност његовог устројства – а ту посебност Фауст не познаје, али наступа као да је познаје и због тога се судара са стварношћу, управо с посебношћу гетеовске концепције света.

Доживљај Фаустовог бића доведен је до пренапрегнутости – он је изражајно опазив кроз честе и нагле промене у дужини исказа; што је доживљај интензивнији, то је ритмичка језгровитост кнителферса јача, а сâм стих квантитативно краћи.<sup>589</sup> Такав интензитет исходи у покушају самообожења кроз потпуно изједначење сопства с највишом инстанцом земље. Свака Фаустова грешка долази из незнања,

---

<sup>589</sup> И овим поводом указујемо на то да овај тонски, четвороакценатски стих прати општу уметничку логику праверзије. Премда не постиже формално-семантичку заокруженост, већ застаје на аморфности драме изузетног појединца, *Прафауст* успева да искаже унутрашње и још увек неуобличено јунаково обиље. За исказивање неспутане људске нутрине кнителферс се показује као нарочито погодан: реч је о стиху који претходи класицистичкој традицији у немачкој поезији, те који Гете реактуализује у својој раној стваралачкој фази, како би њиме изразио интензитет самог доживљаја.

или још прецизније: од дискрепанције између одбарености за схватање и недостатка искуства које би то схватање непосредно потврдило. Фауст не познаје саму земљу, али ју је претходно доживео као епицентар сваког људског настојања. Јунак је своје биће – доживљај, разбуђеност и ослобођеност свих моћи – најпре оспособио и припремио за покушај да се настојања остваре; потом је поучен да, с обзиром на протежност амбиција, то остварење може бити симболичко; најзад, преостаје непосредан сусрет са симболиком земље, а како се ова још увек не познаје, онда је и могуће да субјект омаши у процени њене специфичне мере, те да грешка постане пораз који пак доноси чврсто, живо знање о односу између коначно-боголике људскости и симболичког смисла оностраности. При томе, ова плаузибилност Фаустовог грешења у праверзији је надограђена и спољашњом нужношћу: како јунак жуди за апсолутном спознајом, а сâм свет себе објављује као апсолутну потенцију, но не и као апсолутну заокруженост, тако је поетски и идејно нужно да се сама жудња увек реализује као слепо лутање, чије апсолутно исходиште није ничим зајемчено. Наиме, Фауст лутањем и грешкама шири своје знање и у коначној верзији: конкретни облици искуства и значења самих сцена у обе верзије су исти и у оба случаја Фауст има истоветну количину знања. Међутим, од Фауста скривено, а читаоцу обзнањено метафизичко збивање у коначној верзији – само по себи реинтерпретира и преводи смисао јунаковог лутања на земљи из равни потенције у симболичку заокруженост. Како метафизичког оквира нема у праверзији, тако је свеколико збивање на земљи, укључујући и самооткровење метафизичке снаге земље, одређено искључиво капацитетима које имаменција сама прогресивно открива, али није и саодређена поретком који даје апсолутно утемељење метафизичким одсјајима на земљи – а што би, с обзиром на смисао преламања вечности у коначности, смисаоно требало да буде.

Срж бића Духа откривају његове речи:

Кроз бујице живота и делатне олује // Ваљам горе-доле, // Плетем тамо-амо // Рођење и гроб, // Вечно море // Променљиви живот! // Тако стварам на зујном разбоју времена // И изделавам живу одећу божанству. (149–156)

Ритам и лексика у потпуности су усклађени са садржином исказа, те у синтези творе израз самог животодавног принципа. Епицентар макрокосмичности човеку је недоступан зато што је трансцендентан, а Дух Земље Фаусту је неиздржљив и неприступачан зато што представља стваралачко језгро све чулне, окружујуће стварности. Ова је, при томе, описана као делатно начело, као слика

симболичког процеса, а – да успоставимо аналогију с другим прајезгром које ће Фауст упознати у другом делу драме – „мајка“ тог процеса, Дух, онда логично означава свеобухватну и свеобједињавајућу прастваралачку и прародитељску инстанцу онтолошки уздигнуту над обиљем својих плодова. Земља је описана као симболички процес, а Дух – субјект тог исказа и, уједно, прајезгро тог процеса – јесте биће које рађа симболику (то важи и за Мајке), које читаву иманенцију боји смисаоношћу живота, те које земљу претвара у божанску слику. Земља је именована као сфера чулно оденута божанским рухом. Ова поетска фигуралност изнутра је мотивисана органском везом између божанског и живог, божански оживотвореног, оживљеног („der Gottheit lebendiges Kleid“). Живот је схваћен као божанска слика с обзиром на свој тоталитет, дакле с обзиром на своју изнутра креирану целину. Тај тоталитет представља игру између пролазности, променљивости („ein wechselnd Leben“) и вечности („ein ewiges Meer“), што значи да сâм, целином своје коначности – јесте симбол бесконачности. Потпуношћу своје пропадљивости живот осликава божанственост, јер сâм почива и траје на изворно божанским начелима која читав божански свет окупљају под јединствено прајезгро: реч је о делатности и стваралаштву. Но, Дух не говори о пукој чињеници да се живот испуњава делом, већ опева сложену узајамност из које проистиче живот као симболичко устројство: ону узајамност између ткачког принципа који рађа живот, потом живота, који кроз своју самобитност и на начин својствен његовим специфичним снагама понавља ткачки рад који је њега самог омогућио, те најзад и живота као створене целине, чији облик, заокружен рођењем и смрћу, представља слободну боголикоост.

Органска веза између симболичког начела и симболичких реализација, дата кроз стваралачко-створена огледања вечности и чулности (исту игру огледања Фауст ће као живи, конкретни симбол спознати гледајући дугу над водопадом на почетку другог дела трагедије), оживотворава се управо кроз унутрашње устројство саме створености. Дело „разбоја времена“ фундаментално је двојачко и тек као такво постаје обожена слика и карика стваралачког ланца на чијем се врху налази божанство, у средини метафизичка моћ земље, а на крају обиље самог земаљског света. Реч је о двојачком смислу слободне људске самобитности на земљи, која рађа сваку симболичку боголикоост. Парадоксално, слобода човековог земаљског живота је условљена својим божанским прапореклом: она је боголика, зато што прелама слободу изворног божанског акта, но своју боголикоост потврђује тек кроз делатност која ће осликати смисао те условљености слободе људском мером и границом.

Стваралачко праначело одређује слободу сваке своје творевине, али као слободну самоодређеност, а не као спољашњу предетерминисаност. Човекова земаљска слобода се оживотворава кроз реализацију потенције за властиту боголикоост, а ова се зарађује остварењем самог живота као целине процеса који само својим унутрашњим снагама тражи и, евентуално, проналази срж сопствене слободне боголикоости. Целовити ход живота испољава се као довршеност властитог ткачког процеса, као заокружење и образовање делатне слике вечности.

Последња и кључна, поетски свеобухватна смисаона раван цитираних стихова јесте трансценденталност. Њоме се сâм текст објављује као процес који своје обликовање и логику свог устројства спроводи кроз органски установљен смисао огледања елемената. Конкретна позиција стихова унутар текста, као и посебни склоп саме праверзије – ову трансценденталност смисаоно одређују као жудњу текста за сопственим симболичким заокружењем. Текст веома јасно тврди о себи као о живом организму који, попут сваке посебне симболичке створености којој завичај представља Дух Земље, може да постане слика у којој се огледа језгро постојања – тек с обзиром на самобитност властитог тока. Текст опева и опевањем сâм понавља тај ток; овај је, међутим, у праверзији тек зачет. Његова недокршеност спутава смисаоно употпуњење читавог симболичког процеса, који досеже до крајње сагласности између све чулности и све метафизичке бескрајности, али не спутава херменеутичку обавезу да се спозна његова симболичка потенцијалност као започети процес постања. Штавише, и то може послужити као снажни доказ најпре за то да је фрагментарност *Прафауста* смисаоно потентна, а потом и за то да је та потентност баш симболичког карактера – праверзија у својој непотпуности досеже до потпуне симболичке стопљености настајућег живота јунака и настајућег живота текста. Трансцендентални смисао свих кључних тачака у до сада обрађеном делу текста сâм по себи осведочава преплетеност облика поетског процеса и интрапоетског збивања. Њихова међузависност значи то да целина текста почива на правом огледању судбине јунака и ткачког процеса самог певања. Посебни пак карактер тог узајамног, управо: састваралачког ткања – настајање, али не и довршеност – одређује смисао читавог приказа као назначену и врло освешћену потенцијалност која не доспева до пуне актуализације. Таква ситуација, најзад, исходи у херменеутичкој двојакости сваке трансценденталне сцене, па тако и оне с Духом Земље. Оне јасно оцртавају форму симболичке преплетености тварне и метафизичке стварности унутар поетског света, а како сâм симболички преплет

истиче чулну сферу као створено-стваралачко огледало метафизичког ткања, онда се он логично може пренети и на раван односа између поетског света и поетског модуса који га одређује. Та симболичка форма је – с једне стране – смисаодавна зато што сама учествује у стваралачком процесу обликовања поетског космоса. Но, како је сâм процес недовршен, онда се – с друге стране – почетна херменеутичка плодотворност ипак указује и као немогућност да се нутрином текста назначени смисао конкретног приказа преведе у употпуњење назнаке. Једноставније речено: потенцијалност назначава могућности смисла, али оне остају на равни претпостављеног обиља, те нипошто не постају фиксирано и до краја формирано остварење текста.

Баш због тога, апсолутни смисао сцене није до краја јасан нити конкретизован. Изостајање симболичке заокружености узрокују два текстуална дејства: сама сцена и њен укупни контекст. При томе, општа херменеутичка обавеза да се уважи узајамни однос делова и целине текста овде је утолико јача што сâм текст ствара визију идеалног поретка заснованог на унутрашњем стапању делова и целине. Сама сцена, а то важи и за крајњи смисао сусрета с Духом Земље, кога призива јунакова снага, изнутра је недовољно остварена, јер проистиче из изузетности јунакове моћи, а не и из сигурно установљеног објективитета света. Субјективистички карактер поетских амплитуда се не превазилази, већ се само осликава текстуална тежња за извесном објективизацијом самог субјективитета као доминантне стваралачке силе поетског света. Сцена је контекстуално незаокружена због тога што читав други део праверзије – повест Гретине пропасти – почива на претпоставкама које су у битноме стране укупном поетском стању почетног дела.

Конкретно: епизода с Духом на начелном плану је важна као епицентар и врхунац симболичке жудње текста и јунака. Ова епизода исказује јунакову спремност и способност за симболичку спознају оличену у доживљају сопствене боголикости. Међутим, сама та спремност је поетизована као двојакост јунакове брзоплетости која га води плодотворним грешкама, а ове су у тој брзоплетости супротне потреби да се целином живота заокруженог искуством – јунакова жудња и оствари. Ова потреба, а она је и поетски и идејно од пресудне важности за потпуно остварење епизоде – једноставно остаје изван даљег живота текста праверзије, те утолико и фигурира као поетска потенцијалност и као идејна претпоставка. Искуство сусрета с Духом, а како оно долази као врхунац читаве почетне трагике, онда и свеколико доживљајно искуство с почетка драме – није актуализовано кроз

психолошке или симболичке последице по јунака и његову даљу повест. Оваква ситуација твори парадокс: с обзиром на огромни јаз између два дела праверзије, они се по сили нужности затварују у себе, а та принудна осамостаљеност у бити је фрагментарна, утолико што биће превасходно првог дела изискује и живи као отвореност за даљу и коначну поетску симболизацију. Ње нема не због пуке чињенице да Гретина драма сижејно не одговара текстуалном полазишту, него најпре зато што сâм други део праверзије по себи нема симболички квалитет, не почива на њему нити га уопште зазива. Такође, а поред чињенице „нижег“ поетског реда да два дела праверзије не кореспондирају на поетски потребан начин, праверзија не остварује ни „вишу“ поетску ситуацију која би разнородне сегменте сјединила с обзиром на целину. Премда у коначној верзији два дела доспевају до извесне усклађености и на нивоу својих узајамних односа, коначна верзија, за разлику од *Прафауста*, успева да формира и вишу текстуалну инстанцу која одлучујуће утиче и на поетско и на идејно удруживање наоко хетерогених сегмената. Те инстанце у праверзији нема, што значи да су сегменти и њихови поетски капацитети одређени само с обзиром на њихове самосталне карактеристике.

Средиште следећег поглавља је образложење изостанка опште свеобједињавајуће инстанце из праверзије, као и из тога проистекле унутрашње немоћи текста да кроз Гретину трагедију продре до симболичких квалитета какве је зазвао, а заправо и утемељио, мада не и довршио – први део праверзије.

#### IV – Гретина трагедија: поетски отпор према симболичкој фигурацији

Наш циљ није тумачење Гретине пропасти по себи, већ, напротив, указивање на то да наша херменеутичка необавезаност према читавом овом текстуалном комплексу проистиче управо из његове фигуралне оскудности. Са становишта симболичког обликовања, наиме, Гретина пропаст у праверзији је ирелевантна, али иста та пропаст у коначној верзији фундамент је самог симболичког заокружења целине кроз удруживање кључног симбола вечне женствености и конкретног Фаустовог искуства с Гретом. Сходно томе, наш задатак је у бити негативан и тиче се објашњења разлике између натуралистичког смисла Гретиног страдања у праверзији и његовог симболичког смисла у коначној верзији. Та разлика почива на начелној, као и на равни песничких посебности: темељи, залеђа и исходишта, односно – опште узев – песнички светови двеју Гретиних пропасти кардинално су



другачији. То се онда испољава кроз веома индикативне текстуалне разлике у двама верзијама, тачније кроз допуне у коначној верзији, које могу да послуже и као херменеутички кључ за нашу тему.

Потребно је да отклонимо недоумицу између истовременог инсистирања на истоветности и различитости две Гретине пропасти. Одговор на ово питање уједно је и одговор на питање разлике између две верзије: коначна верзија чува истоветност на равни збивања на самој земљи, али је та раван у праверзији једина и искључива, а у коначној није. Земаљски ток, који у праверзији представља и онтолошку границу света, у коначној се верзији надограђује, а тако и темељно реинтерпретира, кроз образовање метафизичке завичајности свег земаљског збивања. Метафизичка завичајност у коначној верзији, најзад, преосмишљава земаљске догађаје као симболичке, док њено изостајање из праверзије логично и нужно те догађаје оставља у сфери натурализма.

Свет првог сегмента праверзије у процесу је формирања, а на њега пресудно утиче моћ Фаустове субјективности. Како је ова усмерена ка апсолутности, те како, током доживљајне драме, успева да усмерење ка обиљу преобликује у тежњу за открочењем симболичке моћи земље, тако Фауст најзад може и да призове одговор самог светског објективитета, утичући тако и на његово самооткрочење. Но, оно по себи није довољно за формирање тачне, јасне и завршене слике света: Фаустов доживљај и стварна појава Духа Земље и понаособ и заједно осведочавају земљу као сферу метафизичких квалитета. Ови су, дакле, потврђени кроз сâм смисао укупног збивања у првом делу праверзије, али сама земља није приказана као објективитет независан од хуманих дејстава, већ је само назначена потенцијалност њене трансматеријалности. Чињеница да први део праверзије не формира светски објективитет није по себи спорна, нити је текст дужан да то учини. Проблем настаје у огромној дискрепанцији између утврђене – симболички потентне, а необјективизоване – ситуације првог сегмента и оствареног објективитета света у другом сегменту, који, међутим, екстремно одступа од поменутих полазишта, те их, на тај начин, и поетски урушава. За разлику од првог дела, рођеног из снаге јунаковог доживљаја, други део праверзије почива баш на објективитету света, који укључује и јунаков доживљај, и појаву ђавола, и динамику Гретиног пропадања.

Натурализам је општи фон светског збивања. Под натурализмом подразумевамо учауреност, чак заробљеност света у свом позитивитету, који не показује никакву спремност, способност нити отвореност за метафизичка дејства: тај

свет је трансматеријално непропустљив. Овакво – натуралистичко и позитивно залеђе оставља одлучујуће последице како по природу текстуалне материје, тако и по карактер поетизације. Премда је фабула врло чврсто заснована, грађом текста ипак квалитативно највише руководи смисаоност ликова: Фауста, Грете и Мефиста. Поетизација се установљава као поступак којим се обликује смисао: како је, притиснут искључивошћу физичке стварности, овај у бити натуралистички, тако је и сâм поетски начин с њим сроден, а то значи да је очишћен од симболичке моћи. Најзад, натурализам приказаног света преноси се и на натурализам језичког, прозног приказа. У даљем делу текста образложићемо наведене текстуалне слојеве: најпре светски фон, потом специфични смисао ликова, те поступак и израз, с циљем да, као финалну синтезу њихових међудејства, утврдимо логику одступања од симболичког ткања, какво је почетни сегмент зачео, а коначна верзија остварила.

#### 2. 14. „Оскудно“ биће објективног света

Оквир збивања, под којим мислимо на онтолошке границе света, најјасније ћемо утврдити полазећи од самог краја текста, који кардинално одступа од краја првог дела коначне верзије. Смисао овог одступања средишњи је догађај у успостављању разлике између две верзије и уједно је тачка ослонца свих посебних, а поетски упечатљивих одступања. Као што је врло познато, последњу тачку праверзије представља проглас апсолутне пропасти и метафизичке безнадежности; њу чине Мефистове речи: „Осуђена је“, као и одјекујући зазиви: „Хајнрише! Хајнрише!“ (110–111). Коначна верзија преводи апсолутност ове пропасти у апсолутност само земаљске пропасти, а ову у релативност над којом стоји апсолутност небеског спаса као одлучујућа реч првог дела. Ради се, наравно, о гласу из метафизичке сфере, који допуњава и тиме оповргава Мефистову осуду и ехо Гретиног очаја речима: „Спасена је!“ (4612).

Ова допуна у коначној верзији није ствар арбитрарности или ауторског хира, већ произлази из природе коначног текста, који је у „Прологу на небу“ за свој оквир поставио метафизичку сферу, и то као ону која дејствује на земљи. Будући инстанца надређена земаљском току, оквир објављује симболички, обојени карактер земље и човека, те поставља темеље за контекстуално разумевање тог тока. Земаљске згоде су по себи аутономне, покреће их сама земља и због тога оне могу остати исте у обе верзије. Но, допуна у коначној верзији уноси симболичко проширење смисла, које и

даље задржава земаљску аутономнију: тиме се чува слободни дигнитет актера и трагика пропадања, што је за симболику и иначе фундаментално. Последице су, према томе, исте на земљи, али је зато биће земље у два случаја различито. У оба случаја, земља је заокружени објективитет, али је он у праверзији последња и највиша сфера постојања (изван и изнад земље нема ничег „по себи“), а у коначној верзији само „шарени одсеј“ космоса као тоталитета постојања. Управо ова разлика – апсолутност земље у првом и релативизација те земаљске апсолутности у другом случају – чини језгро и свих других разлика међу верзијама, недорађености и несавршенства у првој, а допуна у другој. Мотивација Мефистове појаве, пакт с ђаволом, одлазак код вештице, Валпургина ноћ – недостају у праверзији не због слабости Гетеове имагинације, већ зато што органски не могу припадати свету чија је последња реч пропаст на земљи.

Биће објективног света у праверзији нема потенцијалан симболички смисао, као што га њен почетни део има, нити остварени симболички смисао, као што га има исти свет у коначној верзији. Заробљеност света у границама иманенције оставља далекосежне последице по капацитет збивања. Метафизичка оскудност света исходи у његовој духовној оскудности: овај не ступа у узајамни однос с божанским сферама, па је значење земаљских ствари у основи једностепено, што значи да се формира само с обзиром на позитивни план света. Оваква ситуација онемогућава првим сегментом назначену – парадоксалну екстензију смисла кроз игру дејстава између реалног плана (Фаустове трагике) и идеала (трагичка прогресивност која осваја спасење). Последица је та да се, као самодовољан, земаљски ток изоштрава до крајњих граница, што пак по себи рађа нову сложеност. Конкретно, мислимо на Гретину пропаст. С једне стране, ова је лишена симболичког значења, те је усаглашена с прозним карактером света који није отворен за могућност спасења. С друге стране, прозна апсолутност, премда по себи значењски једнослојна, омогућава да се ужас трагедије пренагласи, да се згусне, те да се натурализам и израза и збивања у синтези остваре као истинита слика света, чија је једина могућност безнадежност. Лишавајући комплекс светског збивања у праверзији пропусне моћи за метафизичке подстицаје, као и унутрашње могућности за симболичко ткање смисла, Гете је Гретину трагедију у потпуности затворио у систем штурмундранговске геоцентричности.

Свет Гретине трагедије је свет без Бога као поетске инстанце која обогађује и метафизички довршава могући смисао чисто земаљског збивања. Такав свет је

строго у себе затворен, не трпи и не дозвољава пукотине кроз које би продрла трансматеријална сфера у материјалне ствари, нити пробоје из саме материјалности. Таква – формална затвореност, онтолошка спутаност, а духовна оскудност поетски се, најзад, целовито исказује као немогућност прогресивности. Будући да је ова темељна како за симболичку потенцијалност почетног сегмента, тако и за довршење симболичког пута у коначној верзији, онда други део праверзије, и то сасвим јасно и недвосмислено, представља страном тело у самом предмету посвећеном фаустовском бићу. Поетску срж и стваралачки патос првог дела праверзије даје недовршени, но снажно назначени покушај да се мит о Фаусту обликује као симболика фаустовске жудње. Доказ за ово не долази од пуке чињенице да је Фауст протагониста, већ од коначног облика дводелне драме, која се својом интенцијом, поступком и начином наставља управо на назначене темеље почетне Фаустове драме из праверзије.

Преусмеравајући проблематику с равни настојања да се снагом слободне субјективности спозна чулно посредована стваралачка свеповезаност свих инстанци постојања – на раван овој субјективности туђе трагедије, која по себи доминантно проистиче не из прогресивног прожимања поетског и трансценденталног света, већ из кажњавалачког устројства натуралистички омеђеног света, изнад којег нема ничег, који сâм уништава изузетност, и то емотивну (Гретину), и унутар којег биће нужно и добровољно капитулира пред немогућношћу да се међе света пробију (то је Гретина самоосуда, која се стапа са социјалном осудом), Гете од праверзије твори насилно изаткану целину, чији су делови узајамно отуђени и без икакве поетски засноване *органске* везе. Уосталом, свака веза која постоји, а и на овом плану мотивација је или непостојећа, или је слаба, у основи је спољашња и ослања се на лик протагонисте, који, међутим, не може бити гарант јединства, већ и зато што његово биће у другом сегменту није фаустовско и не одговара квалитетима из почетног сегмента.

Према томе, комплекс везан за Гретину трагедију развијен је независно од фаустовске проблематике, јер не прати за ову проблематику нужну – прогресивност као начин да се позитивни или првостепени смисао надогради кроз метафизичко преламање. Органске везе између два сегмента не може ни да буде, будући да ови припадају различитим уметничким световима и почивају на посебним системима правила. Творећи оштар рез у образовању фаустовске смисаоности и уопште у развијању фаустовске симболичности, други део не само да се тек номинално, кроз име јунака, надовезује на мит о Фаусту, већ и од самог јунака твори посебно биће у

односу на почетни сегмент. Узета самостално, Гретина трагедија остаје по страни од фаустовске симболике и она ће постати њен део у коначној верзији тек с обзиром на пажљиво уклапање овог комплекса у виши поредак који трансформише и значењски проширује делове, као и с обзиром на брижљиво, кроз нијансиране измене остварено, отварање саме те трагедије за метафизичка дејства. Без тога, дакле у контексту саме праверзије, Гретина трагедија се изграђује не као пуко отуђење од фаустовске смисаоности, него – што и оптерећује њену форму – као константна унутрашња напетост између приче која је од ове отуђена и јунака те приче, који, међутим, због својих квалитета, никада не могу до краја да припадну логици њеног света.

Фаустов лик свакако није иста личност у два сегмента. Ипак, чак и ако су везе између два дела сасвим спољашње и условне, сама позиција првог дела нужно утиче на значењски капацитет јунака и у другом делу. И убачен у нов, објективни, а строго позитивни свет, при чему – чак и уколико би настојао, а чини се да та настојања из поетске реализације изостају – јунак већ и због спољашњих ограничења не може да оваплоти своје тежње, Фауст остаје биће барем контекстуално и кроз читалачке реминисценције саодређено првим сегментом. Он не може постати прави *поетски* припадник објективног света не због свог отпора или због туђег одбијања, већ зато што потпуна транзиција из метафизичког јунака-иницијатора у оностраног јунака-сведока није до краја могућа нити је, уосталом, Гете то желео. Фауст је измештен из свог идеалитета, чији је сâм састваралац, а није пренет у контекст који би било како кореспондирао с идејном битношћу његових особина установљених у првом сегменту. Фауст не губи и не може сасвим да изгуби своја ранија обележја и квалитете, већ они због саме природе ствари – престају да функционишу као значајна текстуална чињеница. Сâм Гретин свет не оставља онтолошку могућност за развијање фаустовског бића, што, најзад, исходи у томе да Фауст фигурира као далеки фаустовски ехо, док фабула, и то у целини, иде у сасвим другом правцу. Баш ова двојакост између формираности протагонисте и њему туђег збивања – образује сиже као унутрашњи несклад, чији предњи план чини натуралистичка самоприкраћеност света, а позадину јунак од кога је сâм Гете створио биће метафизичких квалитета.

## 2. 15. Ђаво

Фаустов лик и опстанак његовог фаустовског бића само је један значајан елемент у образовању унутрашње дискрепанције уметничког света другог дела праверзије. При томе, овај свет није тек антифаустовски (што би, можда, за очување бића, као по принципу контраста, било и погодније), него је потпуно изван фаустовске могућности и према њој је индиферентан. Други веома значајан такав елемент је Мефисто. С њим је поетска ситуација кудикамо сложенија, али – у односу на Фаустов лик – и јасније дисхармонична и у себи и с обзиром на објективитет света. Фауст је, за читаоца, већ установљен у првом сегменту; напомињемо да посебност те образованости јесте, како смо и доказивали, заправо у недовршености, у зачињању процеса образовања. Но, ова посебност неважна је у контексту чињенице да, као фигура, Фауст већ постоји, те да претходи комплексу Гретине трагедије. Као претходница, он за читаоца већ представља својеврсни поетски поредак, и то онај који индивидуалну људскост приказује као органску синтезу физичке коначности и метафизичке могућности. Насупрот томе, Мефисто представља апсолутно страно тело и у онтолошком, и у поетском смислу, дакле како у односу на себе самог, тако и у односу на свет у којем се појављује.

Мефисто је потпуно необразложен – он се напросто појављује у сцени са студентом, у којој Фауст ионако не учествује. У контексту саме праверзије, ова немотивисаност изузетно је проблематична на две равни: прва се тиче ђаволовог бића и његове везе с Фаустом, митом о Фаусту и, евентуално, фаустовском проблематиком, а друга – односа таквог бића с природом објективног света. Да будемо сасвим јасни: прва раван ђавола одређује као метафизичко, односно као вечно биће зла, а друга не освешћује и не даје одговор на питање саме могућности појаве метафизичког бића у експлицитно антиметафизичком, то јест натуралистичком свету. Ђаво је по себи и метафизичко и демонско биће, а то ће коначна верзија и истицати, и то управо у оним сценама које превладавају натуралистичку оскудност другог дела праверзије – мислимо на „Пролог на небу“ и склапање опкладе с Фаустом. Ово значи да је, баш као метафизички лик, ђаво и медијум између иманенције и трансценденције, те тако и она тачка кроз коју се преламају вечност, тачније вечност зла и ништавила, и најгора ругоба и нискост физичког света. Но, срж његовог карактера, а превасходно његова усмереност ка обеснаживању људског духа, те, сходно томе, ка свођењу читавог света на

унижавајућу материјалност и натурализам над којим нема више ничег – нипошто не значе и да је ово биће хармонизовано са самим натуралистички суженим светом. Мефистов негативни патос је једино и могућ на фону симболички пропусног света, односно тварности отворене за метафизичку апсолутност, с обзиром на коју би се онда ђаволов негативитет уопште и опазио: ђаволова тежња за ништавношћу по себи је метафизичка и смислена је једино у контексту који је по себи метафизички потентан, те који има трансматеријалну вредност против које би се ђаво борио. Такав случај није и са светом Гретине трагедије у праверзији.

Док Фауст у другом сегменту праверзије функционише као извесни хибрид с обзиром на квалитет који овај јунак носи из почетног сегмента, Мефисто у истом сегменту функционише такође као хибрид, али с обзиром на читалачке претпоставке о његовом бићу као вечности зла које тексту уопште не припадају. На равни саме праверзије, Мефисто је онтолошка грешка која никако не може да оваплоти срж свог негативитета и коју сама логика поетског света никако не може да образложи, развије и издржи. Исход је тај да у *Прафаусту* Мефисто фигурира као оличена метафизика зла лишена своје метафизичке снаге, па тако и негативне тежине самог свог зла, те као фигура деконтекстуализовано сведена на пуког шарлатана, пробисвета и провокатора. Најзад, то значи да само његово негаторско дејство нема судбински смисао – не може га ни имати будући да нема оне инстанце у односу на коју би се установио циљ негирања – већ оно има само улогу да појача од њега старију и независну баналност света. Напомињемо и то да у коначној верзији ђаволова баналност настаје баш као безвредни плод саме његове природе која није у стању да појми трансматеријалну вредност у материјалном свету, до које Фауст допире. Ту је ђаволово дејство банализујуће у односу на метафизички потенцијал чулне реалности, а, како њега у свету другог дела праверзије по себи нема, ђаво није и не може ни да буде вечни принцип и стваралац зла као начела супротстављеног божанском начелу космоса, већ функционише суштински као оострани олош.

Општи уметнички план света Гретине трагедије затворен је за симболичко ткање смисла. Симболика се формира конкретно као процес узајамног дејствовања јунака и света, а суштински као процес стапања поетске иманенције и метафизичке сфере. Сходно томе, чак и уколико би јунак, узет сâм за себе, својим бићем подразумевао или изискивао метафизички смисао, а такав случај јесте и с Фаустом и с ђаволом, то поетски није довољно за симболизацију, за коју је супстанцијан процес ткања апсолутног смисла кроз потпуно прожимање свих метафизички потентних

инстанци. Као што текстуално егзистира као метафизички лик лишен метафизичке моћи, Мефисто је и симболичка фигура очишћена од саме своје фигуралности. То значи да домет његовог зла не само да није вечан него није ни митски или фатумски, јер будући симболички неплодан, а метафизички затворен, сâм ово страни свет не почива на овим категоријама које имају највиши и искључиви задатак да смртни живот искажу као могућу слику вечности. Живот ка смрти у праверзији нема исходиште изван себе, значајност ово страних доживљаја и догађаја исцрпљује се у ово страниој непосредности, те и ово страни подстицаји, на пример ђаволови, морају бити затворени у значењски круг саме пролазности. Како је живот слика само себе, а не и „шарени одсјај“ вечности, тако ђаво једноставно губи, тачније не остварује своју превасходну улогу и битност какву му коначна верзија додељује.

Ђаволово, па тако и деловање заједничко њему и Фаусту – нема никакав симболички ехо, јер није прогресивно загладено у могућност вечног постојања. Ђаволова дела не уништавају *за* вечност, већ само уништавају *на* земљи, дела њему супротстављена, на пример Гретина, не спасавају принципе вечности, већ само своје етичке назоре, а Фаустова земаљска повест не формира се као преображај лутања у „прави пут“, већ се заокружује у позитивитет пустоловине, чији је једини домет да јунака упозна с ово страним шареноликошћу. Текстуални пример је сцена у Ауербаховом подруму: она показује природу читавог Гретиног света, природу ђаволовог и Фаустовог лика понаособ, као и природу њихових односа лишених опкладе, која је сама по себи кључни носилац симболичког смисла у коначној верзији зато што експлицитно тематизује могућност да се пролазност доживи као вечност.

## 2. 16. Реалитет „Ауербаховог подрума у Лајпцигу“

У праверзији ова сцена наликује драматизованој верзији пикареско-авантуристичке епизоде: реч је о бурлескном приказу светске испразности, који је поетски у себе затворен, односно није органски повезан с оним што му претходи и што долази након њега, нити образовање његове смисаоности рачуна на текстуални комплекс који њега превазилази, а који би се тицао ткања семантичке целине или барем јасне фигуралне комплементарности међу сценама. Оваква тврдња прецизно је доказива, а посебно је очигледна у контексту потоњег уклапања ове сцене у дводелну целину драме. У *Прафаусту* „Ауербахов подрум у Лајпцигу“ представља



груб сижејни рез и поетску лакуну, јер, без икакве претходне мотивације, чак и најелементарније попут каузалне – приказује заједничку Фаустову и Мефистову пустоловину. Њихов однос текстуално је необразложен, те је читалац једноставно приморан да га разумева с обзиром на збивање у подруму<sup>590</sup> – а то је прва кључна слабост у односу на симболичку мотивисаност коначне верзије. Фауст и ђаво овде не представљају делатне опоненте који се међусобно допуњавају, од којих други има циљ да унизи јунакову жудњу за открићем највише вредности у времену, а први да то откриће изврши баш кроз симболичко преосмишљавање Мефистовог материјализма. Одређени само кроз сцену у подруму, њих двојица не превазилазе раван слободарског и морално равнодушног ортаклука, а овај не превазилази значење пробисветског провоцирања и за свој крајњи домет има, опет *искључиво*, приказивање просте, чак простачке разбирливе добровољно духовно суженог студентског света. Искључивост на којој инсистирамо, а помоћу које указујемо на значењски екстремно сужавајућу самодовољност сцене, тачније на то да она сама упућује само на себе, а не и на суседне низове у тексту, проистиче не само из одсуства претходне мотивације и авантуристичке недостатности ове сцене, већ и одсуства значењски плодотворне везе ове с наредним сценама (којима се отвара Гретин комплекс).

Оштар рез тиче се и грубог и непосредно немотивисаног прелаза с подрумског амбијента на случајно набасавање двојице сапутника на Грету. Реч је о пукој случајности зато што сâм текст ни на који начин не припрема, не најављује, не префигурира било који сегмент из комплекса Гретине драмске повести. Тај комплекс начелно се може одредити као доживљај љубави, који онда темељно измењује и надограђује читаво животно искуство јунака. У коначној верзији, „Вештичја кухиња“ се налази између подрумске сцене и Гретине трагедије: ова сцена се и фабуларно и амбијентално наставља на подземни карактер Мефистовог упознавања Фауста са светом. Но, не ради се тек о епизоди која представља градацију подрумског полазишта, мада она свакако врши и ту функцију, утолико што чини корак напред у ђаволовом настојању да нискошћу света потчини јунака. Ипак, главни поетски смисао сцене јесте тај да она, и то опет логиком градације, успева да преведе натурализам подрумске епизоде у сложени симболички комплекс,

---

<sup>590</sup> У праверзији између почетне Фаустове трагедије и „Аурбаховог подрума у Лајпцигу“ налази се и сцена у којој Мефисто ступа у дијалог са студентом. Но, сматрамо да та чињеница не слаби нашу општу тезу о необразложености самог ђаволовог уплива у Фаустов свет, као и природе односа између њих двојице.

који, као такав, постаје и фигурално предворје и доживљајна припрема за Фаустов сусрет с „лепом душом“. Симболичка снага кухињске сцене односи се на то што, баш на фону крајњег пада у материјалну и телесну испразност демонског света, јунак успева да у чулном, магијско-илузорном и обманама намењеном подстицају (мислимо на вештичино огледало) доживи „небеску слику“ и „најлепшу слику“ (2429, 2436). Управо овај доживљај, и то, наглашавамо, без каузално-реалистичког везивања сцена, мотивише читав комплекс Гретине трагедије као симболички комплекс, чије је полазиште јунакова снага да ништавност ђаволске справе преосмисли као могућност највише вредности, а чије је објективно исходиште метафизичка моћ космоса да Гретину земљаску пропаст преведе у небеско, вечно спасење.

Одсуство овакве логике повезивања оставља велике смисаоне и уметничке последице по праверзију: симболичка мотивација кухињске сцене у коначној верзији поставља темеље за будуће проширење Гретине пропасти из натуралистичког краха у повест метафизичког спасења. Она, дакле, подарује фигурални смисао Гретиној земаљској повести, а – како је и реалистички и фигурално повезана с подрумском сценом – накнадно допуњава и значење „Ауербаховог подрума“. У коначној верзији ова сцена није више само распусна пустоловина која осликава ђаволов карактер, друштвену обездуховљеност и Фаустову незасићеност, већ постаје и јасна прва тачка у формирању симболичког смисла односа између Фауста и Мефиста, у којем победу односи јунак снагом своје способности да симболички, кроз продор у метафизичку снагу понуђене чулности – преобрази изворну беду ђаволових унижавајућих понуда.<sup>591</sup>

Срж разлике између симболичности коначне верзије и свакој фигуралности супротстављеног другог сегмента праверзије везана је за природу односа између ђавола и протагонисте. Тек коначна верзија, и то почевши од њихове опкладе, установљава симболичку логику њиховог односа, која се онда рефлектује и на семантички потенцијал оних сцена које, попут „Ауербаховог подрума у Лајпцигу“, задржавају своје, у праверзији образовано, штурмундранговско – прозно тежиште и лабаву унутрашњу организованост и везу са суседним текстуалним нивовима. Управо поређење таквих повезаности у две подрумске сцене убедљиво указује на то да праверзија не успева да поетски изнесе метафизичке потенцијале Фаустовог и

---

<sup>591</sup> Тако Трунц прецизно и сведено објашњава практично сваку појединачну сцену која тематизује њихов однос.

Мефистовог бића, нити успева да успостави, јасно осмисли, чак и назначи смисаону битност њиховог односа.

Разлике су, наизглед, мале, а заправо су изузетно индикативне за питање смисаоне протежности двају текстова. Такав је, на пример, случај с потоњом поетизацијом сирове прозе: ту није реч тек о уметничком прочишћавању полазног текста, већ о ублажавању смисла прозног темеља. Овај је по карактеру шекспировски, фалстафовски, но још изразитије: бурлескно-деградирајући<sup>592</sup> и самим изразом закључан у немогућност суштинског пробоја из света чији је највиши домет негативитет телесности. Међутим, прозом потпомогнуто, задржавање праверзије на овој равни вашарског шегачења поетски је узроковано значењском заробљеношћу иначе симболички потентних ликова-сапутника у матрици шарлатанске волшебности, која је, као и читав свет, омеђена искључиво оностраним исходиштем било ког збивања.

Ђаво и Фауст наступају као дволика гомила, а то значи као индивидуално недовољно диференцирани пар, те као ликови међу којима није формирана јасна вредносна, духовна, психолошка разлика. Она би иначе била установљена опкладом као текстуалним комплексом који тачно мотивише њихове подухвате. Опклада заснива њихов сложени однос као непрестану игру надмоћи, дату кроз двојакост сарадње и супарништва. Праверзија их пак оставља на нивоу који је у потпуности одређен посебним границама подрумског света: сâм њихов однос нема снагу да трансцендира бурлескно збивање, зато што није позадински одређен било чиме изван тог збивања. Из тих разлога и називамо друговање између јунака и ђавола авантуристичко-пикарским подухватима: будући пар, они одиста функционишу као пробисвети, а значењски капацитет њихових заједничких радњи превасходно се односи на духовно испражњену слику оностраног света. Кључна тачка у праверзији, а она показује кардиналну разлику двају верзија, јесте чињеница да, током подрумских згода, Фауст наступа као прави Мефистов сарадник, а не само као сапутник који у односу на ђавола има темељно другачије мотиве, хтења, мисли и жеље.

---

<sup>592</sup> Говорећи, додуше, конкретно о маскаради из првог чина другог дела, али позивајући се на дух и израз *Прафауста*, Штајгер истиче као кључне Гетеове стваралачке изворе луткарска позоришта, елизабетанску уметност и, посебно, Шекспирове историјске драме: ове последње најпре због ефективних приказа маса као „марионетског стереотипа“ (Emil Staiger, *Goethe: 2. Band – Atlantis Verlag, Zürich 1962, S. 282*).

Праверзија, додуше, веома благо сугерише оно што у коначној верзији постаје суштина Мефистовог покушаја да потчини Фауста: реч је о Фаустовом отпору, непотчињености и осећају неиспуњености. У праверзији, одговарајући на понуде дружине, Фауст каже само: „Нисам расположен“ (90), чиме се, барем у извесној мери, ставља до знања то да је он задржао какву-такву дистанцу према светској нискости, те да није дошло до њиховог потпуног прожимања. Фауст је саучесник, но задржава аутономију, те његов лик опстаје као инстанца која, премда јесте уроњена у подрумски свет, није њиме и до краја освојена. С друге стране, у коначној верзији, Фауст се јасно, снажно и недвосмислено супротставља самом ђаволу и његовим опсенарским настојањима да сферу безвредности наметне као поље животног испуњења. На Мефистове речи: „Народ је слободан, погледај како им је свима добро“ – Фауст одговара: „Рађ сам једино да одем одавде“ (2295–2296). У праверзији Фауст је лик чија нутрина показује везу, мада и слабу и незаокружену, с Фаустовим бићем и његовим настојањима из почетног дела: та нутрина има обим који је шири од подрумске спољашњости, те чије се тежње не могу до краја испунити ђаволским понудама. Но, у коначној верзији Фауст је сложена фигура, чија се снага делатно и конкретно остварује баш на самом фону те подрумске спољашњости: док свет застаје на физичкој стварности, а Мефисто на њој и застаје, и њоме покушава да успава и уништи Фаустову вољу, сâм јунак – као изузетна индивидуа јасно различита од света – трага за метафизичком вредношћу понуђене спољашњости и јачином свог доживљаја у њој опажа симболички смисао.

Оваквог јунаковог изузећа у праверзији нема: сама сцена нема фигурално изходиште, те и евентуално Фаустово незадовољство служи само као начин да се сцена уопште динамизује. У бити, то незадовољство је куриозитет на који сâм текст значењски не полаже, будући да његова интенција уопште не иде у правцу да се кроз подрумски амбијент истакне различитост јунаковог доживљаја као способности да се спољашњост фигурално надогради. Интенционално средиште ове сцене у праверзији представља чињеница да Фауст свој прави ортаклук с ђаволом осварује тако што сâм иницира магијска збивања: у праверзији јунак не само да се доживљајно не изузима из ђавољег труда него тако рећи постаје ђаволов помоћник, који својим наметањем избија у први план, те који, уместо ђавола, уноси опсенарску саблазан међу студенте (152ff).

Сходно томе, у *Прафаусту* Фауст себе представља као део, тачније као пуноправног члана преварантско-волшебничке дружине, те као оног који нема

другачији циљ од ђавола: обојица се ругају студентској баналности. Измена у коначној верзији – Мефисто је извор злоћудних чудеса, а Фауст активни сведок, који ипак целим својим бићем жуди за другачијим светом – није ствар нијанси, већ промене у самом обликовању односа између ових ликова, а он је фигурални стуб читаве дводелне драме. Изменом се поетизује борба између две метафизичке снаге на земљи: Мефисто не жели тек да унесе пометњу међу лаковерне студенте – а управо то је највиши домет магијског дела у праверзији – него њом жели да ослаби снагу Фаустовог бића коју, при томе, не разуме до краја, па је зато и не може сломити. Тек коначна верзија јасно уобличава Фауста као унутрашњу динамичку сложеност, чији земаљски и ђаволом потпомогнути пут увек има идеални циљ, који разара простоту Мефистове вере да пуком материјалношћу може савладати јунака.

Разлика између материјалности и фигуралности подрумских сцена у два верзијама језгровито је присутна у допуни коју чини само један стих. Овај показује унутрашњу поетску логику и готово свих наредних допуна у првом делу драме, које по себи осведочавају смисао ауторске интенције по питању прераде праверзије. Реч је о – у коначној верзији придодатом – Зибеловом узвику као афектираном коментару на спознање да је збивање у подруму последица зле магије: „Превара беше све, лаж и привид“ (2333). Овакве изјаве у праверзији нема не зато што је њен смисао непосредно већ упризорен самим збивањем, већ зато што она по логици значења у том тексту није могућа. Потоња допуна, наиме, није ствар резонерског коментара, који треба само да подвуче и да до краја истакне потенцирани смисао сцене, већ је ствар потпуно различитог уметничког приступа сцени у односу на праверзију.

Накнадне допуне у првом делу драме, биле оне везане за посебне стихове или читаве сцене, никада за главни задатак немају то да логички, каузално допринесу прегледности фабуле. Оне, заправо, у битноме успевају да уобличе претходно сасвим лабаву и, уосталом, органски разбијену фабулу, те да је преобразе у уметнички суже, али и то је тек нужна (и, свакако, потребна) последица њихове првостепене интенционалности. Њихов циљ није композициони, структуралан, а посебно није везан за побољшање реалитета радње. Извесни изузетак могао би да буде Фаустов монолог из „Шуме и пећине“: ту јунак, а веома је упечатљиво што таквог труда у праверзији нема уопште, освешћује низ својих претходних доживљаја као преплетени континуитет, и то тако што у везу доводи Духа Земље и Мефиста, те тако и два текстуална комплекса, од којих први тематизује јунака усамљености и

самоће, а други јунака љубави којој прети ђаво. Но, већ и независно од тога што, по свему судећи, јунак греша тумачећи ђавола као заслугу Духа,<sup>593</sup> овај монолог се, чак ни композиционо, не исцрпљује као функционална копула текстуалних сегмената, већ самом својом функционалношћу показује фигуралну природу веза. Да будемо веома прецизни: допуне увек имају за главни циљ да од текста начине симболички поредак, а то значи да га повежу изнутра, но не каузално, већ управо симболички, да му подаре симболички засновано органско јединство, те да га установе као процес иманентног ткања. Оне показују начин на који аутор уметнички приступа обиљу материје из праверзије, као и начин на који покушава да је уобличи: основни труд везан је за досезање текстуалног јединства, но, како се оно не остварује кроз реалистичност фабуле, онда се то јединство – сасвим логично – и може досегнути кроз фигурално успостављање смисаоних веза у сценама које су и даље врло разнородне и каузално неповезане. Сâм Гете, но не као приватна ауторска личност, већ као инстанца самоисказана кроз устројство текста, први део коначне верзије (а онда и читаву дводелну драму) уобличава као симболички процес, и то у односу на фигуралну неуобличеност, те тако симболичку неповезаност праверзије.

Зибелове речи заокружују симболичку надградњу изворне натуралистичности подрумске сцене. Ђаво и Фауст нису више само путујући шарлатани, додуше интелектуално надмоћни у односу на светску беду, већ су делатни принципи који се пробијају на земљи, коју ђаво жели да преобрази у вечност оскудице, а Фауст да доживи као језгро спасоносне или спасавајуће вредности за вечност. Зибелов исказ формира ланац једног од кључних симболичких лајтмотива дводелне драме, а то је лажност Мефистовог бића и илузорност дела проистеклог из тог бића. Но, та илузорност симболички се уобличава тек с обзиром на двосмерну могућност свог карактера, тачније с обзиром на перманентност две интенције и два доживљаја једне те исте илузије: за самог ђавола и у контексту његових жеља и намера, она је увек материјалност лажи и празнине, а за Фауста је или материјално искушење, чијим се одбијањем јунак духовно уздиже над ђаволовим триковима, или је сама поље које се – попут вештичиног огледала, дакле упркос својој опсенарској моћи чулног завођења – изузетном, фаустовском доживљају може указати и као прави симбол, као чулно извориште животне, „небеске“ вредности и лепоте. Подрумска сцена у

---

<sup>593</sup> Супротно мисли Е. Штајгер: он баш у Фаустовим речима и из ове сцене, као и из сцене „Тмуран дан. Поље“ види доказ Гетеове воље да Духа објасни као Мефистово дело (Е. Staiger, *Goethe*: 1. Band – Atlantis Verlag, 1969, Zürich, Freiburg im Breisgau, S. 216).

коначној верзији, напомињемо, сама не довршава овакво семантичко ткање, али га, и то кроз Зибелове речи, интенционално успоставља. Зибелов исказ објављује фигурални, мада по себи антисимболички карактер ђаволовог труда, који је усмерен ка вечном ништавилу, а он представља пресудни фон за Фаустово фигурално, а симболичко надвладавање самог ђавола, које је усмерено ка вечној апсолутности саме чулности.

## 2. 17. Афигурална динамика односа Грета-Фауст

Материјално-натуралистичка просторност објективног света праверзије повезана је с његовом онтологијом, а ова с уметничким поступком, односно с принципима који врше – или не врше – ткање материје у целину. Поовострањеност света Гретине трагедије, која, свакако, има за главни циљ да нагласи потпуну земаљску пропаст ове јунакиње – онемогућава успостављање везе са симболички покренутим првим делом праверзије. При томе, ако је почетни сегмент баш фигурално потентан, онда би и стварање веза с потоњим сегментима могло да буде само фигурално. Сâм спољашњи свет Гретине трагедије нема прогресивни поглед ка метафизичкој сфери као земаљском залеђу, те се значењски затвара у *реалитет* приказа. Овај је у бити спутавајући, а то значи да допушта могућност духовног или уопште егзистенцијалног уздизања, но само како би га на крају – са становишта фабуле – уништио, а – са становишта значења – заробио у сопственим деструктивним границама. Читава Гретина трагедија у *Прафаусту* комплекс је који функционише на овакав начин: она, наиме, и јесте трагедија зато што тематизује људску изузетност у обездуховљеном свету, као и покушај да се ова оствари кроз слободу љубави као синтезу две највише вредности саме људскости. Међутим, за разлику од коначне верзије, која и ову трагедију саодређује симболичком целином физичко-метафизичког света текста, праверзија Гретину трагедију, и то баш као изузетност у свету натурализма, закључава управо самим натурализмом као објективним стањем света.

Разлике између овакве две поетске ситуације кардиналне су по семантичко функционисање тако рећи свих идејних елемената текста, а поготово оних који тек у коначној верзији задобијају симболичку снагу. Такав је, примера ради, случај с Гретином вером. Она у праверзији припада искључиво карактеру и духовном квалитету јунакиње. Та вера никако не утиче на објективитет света, сама му не

припада, већ остаје искључиво ствар Гретине субјективности, закључане у себе под притиском ограничавајућег света. Духовне вредности, чији је источник Гретина душа, попут религиозности, невиности, отпора ђаволу, тежње за спасењем – остају на равни мотива, доприносе карактеризацији и индивидуализацији Гретиног лика, мотивацији њене трагедије, но не развијају се у тематске комплексе, јер свет текста не допушта њихову објективизацију, односно стапање са сферама које превазилазе самог њиховог носиоца. Исте ове категорије у коначној верзији пак постају теме, јер тада космос као објективитет света допушта развој сложене поетске текстуре као преплитање субјективног и објективног плана текста.

Такав је случај с већ поменутиим разрешењем праверзије и Мефистовим последњим речима („Осуђена је“), које запечаћују пролазну земаљскост као једино начело постојања. Гретина смрт је ствар објективитета, а њен унутрашњи – духовно-душевни, религијски и емотивни склоп, који ју је дотле довео, припада само њеном субјективитету: он мотивише Гретину пропаст као трагичну, али ни по чему не утиче на онострано исходиште. Тај унутрашњи склоп, што компликује поетску ситуацију и до краја заоштрава непомирљивост између доминирајућег објективитета и изузетног субјективитета, за свој епицентар има Гретину тежњу да земаљском пропашћу спасе своје биће, душу и етос. Ова тежња је изузетна утолико што од Грете ствара биће самоосуђујуће искључивости, које је над објективним светом квалитативно уздигнуто. Но, та тежња је ирелевантна за квалитет самог објективног света: Гретино покајање, и то за вечност, ствар је њених земаљских мотива, а није чињеница света. Коначна верзија врши фигурацију оваквих субјективних мотива, па задржава њихово стварно земаљско исходиште – физичку пропаст, али удружујући их с објективитетом метафизичког плана, у којем је спасење и објективна могућност и чињеница света као космоса.

Кроз овакву разлику може се објаснити и изостајање Фаустовог покушаја самоубиства у праверзији, те поетски разлог његовог каснијег укључивања у први део коначне верзије. И самостално узета, та сцена је симболички потентна, зато што опева преплет три сложене појаве, од којих свака понаособ осведочава узајамност временитости и вечности. Реч је, најпре, о Ускрсу, посредованом црквеним звонима: не ради се тек о празнику који подсећа вернике на Христово оживљење, већ о начину да се смрт победи – *симболичком* путањом постојања. Овакав смисао победе живота над смрћу остварен је како кроз саму смрт, дакле испуњење читавог земаљског, пропадљивог пута, тако и кроз вечност живота као плод те победе.



Вечност је завређена прогресивним преображавањем људскости у божанственост. Друга карактеристика сцене је конкретна последица коју ускршња звона остављају на Фауста: он сâм васкрсава, и то симболички, одбацујући негативно усмерење својих снага, претварајући их у животно афирмативни нагон за испуњењем бића на земљи. Трећа, исходна тачка симболички потпомогнутог Фаустовог самоповратка земаљском животу јесте јунаково истицање „пољупца небеске љубави“ (771). У контексту коначне верзије, читав овај комплекс заснива нови, и по симболичку интенционалност дводелне драме кључни – лајтмотив спасења. Управо ова сцена фигурално припрема Гретино спасење, а у крајњем случају – и Фаустово спасење, и то оба као објективизоване, остварене највише могућности земаљског и по себи пропадљивог постојања. Док би и евентуално присуство јунаковог покушаја самоубиства у праверзији ту сцену затворило у мотив јунаковог субјективитета, а то значи да не би ни могло да ступи у поетску везу с, такође у себе затвореним, Греним тежњама за спасом – у коначној верзији успоставља се симболичко ткање и преплитање ових мотива, који потврђују, праверзији сасвим насупрот, потпуну прожетост субјективних и објективних квалитета света. Но, фигурално сједињавање мотива, и то кроз дијалектику њихових хуманих источника и крајњег космичког устројства, не застаје само на успостављању симболичких веза, већ се довршава у укључењу свих посебних мотива у највишу смисаону инстанцу читавог поетског света. Мислимо на Фаустово зазивање „небеске љубави“ као саме апсолутности, коју призива и због које пропада и Грета: она се унапред не осведочава ни њој ни њему, но представља текстуално потврђено *jezgro* земаљског збивања, те не оставља највише жудње ликова на равни субјективитета – што чини праверзија – него „Прологом на небу“ као најавом и последњом сценом као исходним – земљу и земаљске судбине показује као средишта апсолутних дејстава космоса.

## 2. 18. „Срећа, срце, љубав, Бог“

Одсуство фигуралног ткања у праверзији се на општем плану испољава кроз максималну усмереност текста на динамику Гретиног пропадања: оно је дато у екстремном, пренаглашеном и фабуларно чистом виду. Превасходна пажња текста је на постизању натуралистичког квалитета пропадања, чиме се поетски онемогућава његово обогашивање кроз сцене које би брзину и ужас тог пропадања фигурално посредовале; таква је улога „Валпургине ноћи“ у првом делу коначне верзије.

Такође, уже гледајући, афигуралност Гретине повести у праверзији за поетску последицу има и осамостаљеност идејних елемената који би иначе, као у коначној верзији, сами битно утицали на ткање симболичког смисла целине. Текстурални пример је Фаустов одговор на Гретино питање о вери. Како свет праверзије почива на спутавајућем позитивном објективитету који је, једноставно речено, имун на духовне или физичке људске гестове, онда они нужно остају значењски неповезани, те сведени искључиво на дословни план свог непосредног значења. У праверзији Фауст говори о вери:

„Свеобујмиатељ, // Сведржителъ [...] Не продире ли ти све то // До главе и срца // И не тка ли у вечној тајни // Невидљиво-видљиво покрај тебе. // Испуни тиме срце толико колико је, // И кад цела тим осећањем блажена будеш, // Назови тада то како желиш, // Назови срећа! Срце! Љубав! Бог! // Немам имена за то. Осећање је све“ (1130–1148)

Ове речи су одређене само тренутном ситуацијом у којој се јунак налази. Оне нису и *саодређене*. Најпре, могле би да ступе у однос који обликује симболички смисао – с почетном Фаустовом драмом. Почетак, што смо подробно показали, врло постепено артикулише обиље Фаустових жудњи, а јасна форма тих жудњи могла би бити конкретизована баш у јунаковим речима о вери. Жеља да се продре у метафизичке дубине земље, те да се спозна вечно извориште ствари у битноме кореспондира с Фаустовим отпором према конвенционалној религији уопште, те према верском номинализму, као и с његовим инсистирањем на пантеистичком поимању божанствености као тачке пресецања људског и божанског бића – а та тачка је превасходно љубав. Други потенцијални смер Фаустових речи био би везан за њихово накнадно стапање с каснијим делом текста, па онда и с његовим исходиштем и његовом целином. Но, и први могући смер значењског проширења уметнички је неостварљив, зато што други смер напросто и не постоји у праверзији. Имамо у виду највећу уметничку слабост *Прафауста*, а то је текстурални пренос фокуса с протагонисте на новоуведени женски лик, те готово потпуно напуштање самосталне битности Фаустове судбине.

Фаустове речи у првом делу праверзије значењски су самосталне и контекстуално непроширене, као и његове речи у другом делу праверзије. Но, у првом случају искази су симболички потентни, а у другом нису. Разлог је у томе што је одређивање значења речи у првом случају фигурално: једино ограничење је свет, но он је необјективизован, сâм је у битноме створен снагом јунакове прогресивности, а ова је по себи симболички потентна, зато што настоји да се

ослободи за апсолутна дејства. У другом случају нема сагласја између Фаустових речи и света, из којег би евентуално могла да проистекне фигурална моћ јунакових речи. Говорећи о религији, Фауст, и то за разлику од првог сегмента, не трансцендира физички домет света, не активира стваралачки потенцијал ни речи ни бића, већ се, штавише, судара с границом физичког постојања као јединог супстанцијалног. У говору о вери апострофирано осећање као деификујућа снага бића фигурално је активирано баш у првом сегменту као оном чији се свет обликује делатношћу јунакове трансрационалне нутрине, док га читава логика другог сегмента оставља на равни лексичког важења, које само доприноси психолошкој мотивацији дијалога с Гретом.

Речи о вери немају никакву смисаону протежност ни уназад ни унапред, а значењски се испуњавају само с обзиром на непосредност ситуације у којој су изговорене. Ова је по себи далеко од било какве симболичке могућности: те речи би могле – што ће у коначној верзији и бити случај – постати симболички плодне само контекстуално, кроз накнадно фигурално ширење изворно афигуралног комплекса. Афигурални карактер речи проистиче из мотивације за њихово изговарање, као и из њихове конкретне интенционалности према слушаоцу. Мислимо на превасходну Фаустову намеру да својом интелектуалном надмоћи угуши, успава или барем ублажи кључну Гретину потребу да сазна истину о јунаковом верском опредељењу. Речи о вери недвосмислена су последица јунаковог настојања да софистичком вештином замути или поколеба јачину и упорност Гретиних хтења и њихово значење заокружено је овим настојањима. Фаустове речи, за разлику од првог дела праверзије, нису израз бића, не откривају целину стремеће личности и не представљају њено *аутентично* самооткроење, и то управо зато што су одређене уским мотивом. Оне нису пука лаж и свакако да доприносе карактеризацији јунака: он бира начин да језичким конструкцијама не повреди Грету, а да се не огреши ни о искреност према себи. Утолико ове речи јесу и истина, али рођена у мотивацији чији је циљ другачији. Проблем долази отуд што је првостепени смисаони капацитет ових речи у праверзији и једини, насупрот коначној верзији, која ће целином Фаустовог животног пута посредно, и то кроз фигурацију, потврдити ове речи као истину о природи Фаустовог односа према божанствености, но истину независну од конкретности која их је омогућила.

Значењска једнослојност у праверзији, а она је начелно супротстављена и самој идеји фигурације као слагања значења, и коначној верзији, која та слагања

конкретизује, најзад је уметнички запечаћена чињеницом да Гретин комплекс остварује сопствено, ново и посебно значење, а да се њиме напушта претходно започето обликовање фаустовске смисаоности, те да се Фаустова судбина као поетски и значењски епицентар текста – оставља недовршеном. Коначна верзија измирује аутономност Гретине судбине и начелни текстуални фокус на Фаустовој фигури, но она то чини тако што накнадношћу Фаустовог живота и целином његове судбине реинтерпретира аутономију Гретине пропасти, заснивајући је као кључни разлог самог Фаустовог спасења. Према томе, коначна верзија фигурално слаже посебне сегменте текста, чувајући њихову посебност и аутономију, и то захваљујући приступу који праверзија не спроводи у дело, а због ког и постаје уметнички саката: то је обликотворна поетизација читавих животних путева, и то и на земљи и у есхатону. У праверзији нема такве целовитости: Гретина смрт је и крај текста, а овај не само да оставља фаустовски комплекс недефинисаним него, због промене протагонисте, само појачава текстуални неуспех у поетизовању Фаустове повести. Тиме се укида и сама могућност фигуралне потентности, будући да је ова поетски прогресивна, те изискује ткање форме која би, евентуално, под јединство подвела посебне значењске елементе.

Семантичка посебност која би по себи, с обзиром на своју духовну материју, могла да се рedefинише и која се и рефигурира кроз склоп коначне верзије – јесте Фаустов говор о религији. „Валпургина ноћ“ представља семантички комплекс који је немогућ у оквирима самог склопа другог дела праверзије, усредсређеног искључиво на динамизацију оностраности Гретине пропасти. Ова сцена је потпуно усклађена с фигуралношћу коначне верзије, која такође приказује незаустављивост Гретиног пада, но у контексту симболичког поретка поетског света.

## 2. 19. „Валпургина ноћ“

Ову сцену, као једну од кључних сложених допуна у коначној верзији, помињемо као последњи пример поетских разлика између две верзије, интенционалности дораде, која настоји да фигурално надогради натуралистички згуснут комплекс, те која успева да оствари симболизацију никако не укидајући, чак и не мењајући првостепена својства Гретине трагедије из праверзије.

Симболичка фигурација као поетска надградња основног, натуралистичког значења нипошто не остварује смисао по цену разарања тог основа. Сасвим

супротно, реч је о сложенем процесу ткања и преплитања слојева непосредних и посредних значења, који се остварује очувањем сваког посебног слоја, те његовим ширењем и укључивањем у игру огледања. Како је у праверзији основно значење и једино, онда се радња њеног другог сегмента смисаоно исцрпљује у натуралистичкој Гретиној трагедији. А, како коначна верзија удружује симболичку естетизацију с језгровитошћу већ опеване Гретине повести, онда њена поетска ситуација дозвољава напоредност значењских токова, и то као начин да се они поетски обистине у јединству. У том случају, један ток представља „прафаустовска“ огољеност Гретиног земаљског пропадања: оно, најзад цинично потврђено Мефистовим речима осуде, остаје непобитна чињеница и коначне верзије. Но, сâм патос дводелне драме, за разлику од праверзије, није везан за искључивост само земаљског исходишта ствари, те се реинтерпретација те искључивости може вршити баш кроз напоредност натуралистичких и метафизичких дејстава на земљи. Други ток се односи и на Грету и на Фауста, и он има задатак да метафизички прошири онострану тескобу света праверзије, те да преведе апсолутност оностраности у релативност контекстуализовану космичким планом.

Симболизација Гретине трагедије треба да осведочи извршност њене нутрине као квалитет кроз који се огледа објективни карактер спасавајућег устројства космоса. Овим се не доводи у питање страхота смрти невино-грешне девојке, већ се сама та страхота из земаљског незнања преноси на раван могућности да се вечношћу одговори на земаљско збивање. Сличан поетски случај важи и за Фауста, као сведока и делимичног саучесника у Гретиној пропасти: наиме, његова улога се изнова мотивише као поетски доминантна, и то упоредо с фабуларном доминантношћу Гретине повести. Док праверзија и њен сужено-згуснути фокус не трпи ни овакву једновременост протагониста, због чега цену плаћа Фаустов лик у другом делу текста, коначна верзија реинтерпретира поетску пасивност Фауста као сведока. Очување нити која органски повезује све елементе драме у јединство фаустовске проблематике, међутим, могуће је само на нивоу на ком та проблематика суштински живи: то је план поетске симболизације.

Прецизно речено, општа надградња у коначној верзији односи се на једновременост земаљског збивања у чистом оностраном и у симболичком виду. Пропаст Гретиног бића припада првом току, но другом току припадају и, сада поетски одлучујућа, значајност Гретине душевне лепоте, дакле проблематика њеног спасења, и комплекс везан само за Фаустову потрагу за апсолутним смислом на

земљи, чија је кључна фаза љубав с Гретом. „Валпургина ноћ“ представља поетско решење које довршава стапање ова два тока, те које заокружује нераскидиву симболичку повезаност Гретине и Фаустове повести, и то обе и у земаљском и у метафизичком смислу.

Реч је о сцени која формално, па онда и поетски заокружује први део дводелне трагедије као симболички комплекс по себи, јер се по принципу фигуралне аналогије надовезује на, у праверзији такође непостојећу, „Вештичју кухињу“. Кухињска сцена фигурално, симболички посредовано, кроз Фаустово доживљајно идеализовање илузивне моћи чаробног огледала, отвара Гретин комплекс. „Валпургина ноћ“ га, будући да се збива временски упоредо с врхунцем Гретине патње, а да сама представља врхунац мефистовских настојања најављених управо у кухињској сцени – фигурално употпуњава. Према томе, прву раван фигурације омогућава унутрашња организација сцена као својеврсног преплета, на чијем је почетку „Вештичја кухиња“ као прозор ка Гретиној драми, а на врхунцу – климакс Гретиног земаљског пада. Другу и кључну, овом организацијом само потпомогнуту раван фигурације омогућава посредни а одлучујући утицај „Валпургине ноћи“ на Гретину судбину. Обе поменуте сцене тематизују Фауста, но не као авантуристу који ужива магијску помоћ ђавола, него као трагичку личност чија су идеална настојања увек осенчена ђаволовим присуством. Сам Фауст је, и то супротно праверзији, у свакој ситуацији носилац опкладе, односно унутрашње борбе између претње вечним проклетством и вере у победу над том претњом. Тек такав Фауст – перманентно фигурисани протагониста – може постати поетски начин да се и туђа судбина посредује фигурално.

Такво посредовање између посебности Фаустове и посебности Гретине трагедије остварује, најзад, највишу поетску интенцију дораде у коначној верзији, а то је успостављање њиховог *симболичког* јединства. Гретина пропаст постаје трагедија пропасти и комедија спасења тек захваљујући томе што се опева у преплету с трагичком повешћу Фаустове пропасти којом се, ипак, завређује комичко спасење. С друге стране, и симболизација Гретине повести омогућава оно чега у праверзији једноставно нема, а то је утемељење симболичког смисла Фаустових грешака на земљи.

„Валпургина ноћ“ заострено поетизује овакав сплет узајамних утицаја двају токова, с обзиром на шта се они и осведочавају у фигуралном јединству. Као градацијски врхунац Мефистових покушаја да обездуши јунака и да обезвреди сваки

духовни порив у њему, Брокен прераста у симболички реализовано царство нискости и ђаволске материјалности. Ова реализација до краја објективизује до тада понешто ублажени, сугестивни или посредни квалитет Мефистовог бића: у овој сцени оно прераста у природу читавог света „чаробног брега“. На смисаоном плану, сцена је изаткана као игра посредних и непосредних односа: Мефиста према Фаусту, Фауста према ђаволу, као и према верности сопственим тежњама, Фауста према Грети, али и Мефиста према Грети. Фон на ком израста овакав сплет има по себи метафизичку протежност: реч је о ђаволском царству, које, међутим, не само да огољава до чисте ружноће Мефистову природу и намере, те које треба да помогне у понижењу Фаустове личности, већ које само то понижење настоји да веже за коначност пораза пред вечношћу ништавила. Једноставније речено, Мефистов основни циљ није само – као што је случај у подрумској сцени у праверзији – да Фауста спусти са пиједестала индивидуалне изузетности и да га прикључи свету духовно празне и безвредне, индивидуално недиференциране гомиле,<sup>594</sup> већ да целину његовог бића натера на капитулацију према одредбама опкладе, а ове се тичу експлицитно вечности. Основни слој текста смисаоно је симболички, јер се односи на царство проклињуће чулности као место борбе двају бића, метафизичког и људског, за вечно исходиште људске судбине. Из карактера оваквог слоја текста извире природна протежност ка оном текстуалном комплексу који јој на плану симболичке смисаоности кореспондира: то је, наравно, борба коју у тим тренуцима (у смислу поетског времена драме) Грета води за спас свог бића. Паралаленост двају токова, а она је мотивисана и темпорално, и кроз сижејни сплет судбина, и психолошки-емотивно, показује процес њихових фигуралних стапања. Борба Фауста за онтолошку слободу од ђавола уједно је борба за очување могућности сопственог идеала, а овај се, и то у моментима најдубље јунакове кризе на Брокену, јасно конкретизује у његовој визији Грете. При томе, ова визија је последица Фаустове моћи да симболизује пуку чулност: са свих страна притиснут чудовишним створовима, Фауст успева да њихове унижавајуће сензације претвори у слику што „доброј Гретици наликује“ (4187). Да је реч о победоносној снази да се ђаволска

---

<sup>594</sup> На то, и то као на контраст у односу на лепоту индивидуализације у „Класичној Валпургиној ноћи“, указује, при том позивајући се и на Екермана, Г. Динер (Gottfried Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1961, S. 270). Слично, објашњавајући разлику између обликоване животности карактера у „Класичној Валпургиној ноћи“ и нордијско-мефистовског хаоса необликованости, тврди и Х. Херман (Helene Herrmann, „Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1916/17), S. 94).

ускост понуде духовно надогради, те да се у њој сагледа хумана вредност каква је изван Мефистовог домаћаја – недвосмислено показује паничност Мефистове реакције, којом жели, и то без за њега иначе карактеристичне ироније и мисаоних трикова, да пошто-пото разори сâм Фаустов доживљај: „То је чаробна слика, беживотна, пуки идол“; слично: „То је магија, ти лако заведена будало“ (4190; 4199). Потом, ова визија је поетски фигурисана и кроз недвосмислену аналогију с Фаустовим доживљајем „најлепше слике жене“ (2436) у вештичином огледалу које, такође, нуди магијску идолатрију и за то је предвиђено.

Непосредна повезаност Фаустовог опирања ђаволу и уздицања ка слици која призива реалност надолазећег Гретиног погубљења указује на судбинску нераскидивост Гретиног краја и последица које ће оно оставити на јунаково биће. Тога је, наравно, свестан и Мефисто, и то понајвише од свих – будући бесмртан, па тако и ослобођен сазнајних ограничења која смртна бића нужно имају. Он, наиме, најснажније схвата и осећа да Фаустова борба за Грету овог чини имуним на опасност од вечног проклетства. Борећи се за Фаустову душу, и то помоћу брокенског амбијента, Мефисто се бори, и то посредно, на једини могућ начин, против Грете као бића над којим иначе нема никакву власт (2626), али искључиво на плану симболичког овековечења: дејствујући на Брокену, Мефисто за пресудну намеру нема само убрзање Гретине смрти, већ превасходно уништење њене – касније, целином текста осведочене – хумано спасавајуће моћи за вечност.

У праверзији нема овакве сложености: и ту Мефисто, и непосредно и помоћу злог утицаја на Фауста, има деструктивне намере и оне одиста и воде уништењу чистог људског живота. Но, у том тексту Мефисто се једноставно не бори против Грете на симболичком плану – не бори се против ње као оне снаге која ће квалитетом свог бића одлучујуће допринети томе да ђаво изгуби опкладу. Праверзија опева љубавни однос, који, с обзиром на ђавола као Фаустовог сталног пратиоца, неминовно мора пропасти. Највиши смисаони слој оваквог преплета у праверзији несумњиво је етички, али не и метафизички. Праверзија застаје на оностраној временитости односа између добра и зла, што значи да Гретина смрт представља слом кроткости пред начелно деструктивним светим, а да се Мефистов успех односи на саму чињеницу да је биће невиности и вере пропало у свету. За разлику од тога, коначна верзија симболизује саму људску етику, показујући је као земаљску временитост доброте или зла, која се, међутим, објективизује у вечности, те која онда обистињава и земљу као одсјај вечности, а вечност као исходиште



делања на земљи. У праверзији Мефисто се бави само иманенцијом као једином сфером коју текст трпи, али у коначној верзији – и та двојакост најјасније се исказује у „Валпургиној ноћи“ – непрестано на памети има земљу као прави симболички поредак, односно као пропадљиву слику вечности, а метафизичку сферу као апсолутно земаљско залеђе, о чему је, уосталом, кроз дијалог с Господом, и сâм говорио. Док је у праверзији Мефисто смисаоно, али и делатно ограничен необјашњеношћу саме своје појаве, у коначној верзији сложеност његовог земаљског делања темељно је одређена његовом фигуром из „Пролога“, што значи да је његово земаљско послање у основи метафизичке провенијенције и метафизичког исходишта. И да је, при томе, он сâм непрекидно свестан метафизичке последичности сваког људског чина на земљи.

Једнослојност другог дела праверзије испољава се како кроз једнозначност свести јунака, тако и кроз начелну немогућност да се успостави узајамност у односима између свести и света: Мефисто жели да саблазни верујућу девојку и да начини највећу могућу штету, али не с обзиром на есхатон, већ само зато што му конкретна земаљска ситуација дозвољава да утиче на туђи преображај из среће у несрећу. Грета жели, упркос стварној спољашњости престопа, да очува чистоту своје религиозности кроз одбијање живота који би био очуван помоћу зла, но овакво њено делање смисаоно је поетизовано само као снага њене вере, али не и као снага која призива метафизички одговор. Фауст жели да очува своју људскост, тако што одбија ђаволске покушаје да се развијени однос према другом човеку као субјекту сведе на вулгарно искоришћавање другог као објекта властитих жеља, али та људскост – у поетском смислу – губи везу с раније потенцираном фаустовском човечношћу, која би се експлицитно старала да искуство афирмише као симбол апсолутности. Овакво стапање значењских равни *уметнички* је могуће – то ситуација из *Прафауста* сама негативно показује – тек у оквирима света чија би поетичност могла да посебни квалитет с нивоа случајности или субјективности пренесе на раван објективизованог начела поетске целине. Овакав пренос, који би дозволио стапање јунакових и одлика света, потребан је за само формирање симболичког поретка. Да наша спекулација није последица наметљивог и спорног оцењивања једног текста са становишта другог – потврђује не само у *Прафаусту* уочена симболичка потенцијалност, која сама тражи поетско испуњење, већ и

поетски устројена интенционалност накнадних прерада, којима се управо симболички преобликује и преосмишљава праверзија.

### 3. 1. *ФАУСТ*: ОКВИР

У *Прафаусту* реч је превасходно самодовољна и одређена својим опсегом, што се естетски реализује на два супротстављена начина. Први, парадоксално, заокружује самодовољност као неостварену потенцијалност, те отвореност за смисаоно употпуњење, које се, међутим, може догодити само унутар уметничког процеса који ће посебни смисаони статус самодовољне речи удружити с објективношћу поетске целине. Први начин изграђује реч као унутрашњу фигуралну потентност, која, будући затворена у себе, не досеже потпуну смисаону реализацију. Други начин, насупрот овом, заокружује самодовољност речи у унутрашњу затвореност која поетски и не жуди за трансцендирањем јединог – предњег и натуралистичког плана оностраног реалитета. Први начин поставља путоказ за преобликовање и семантичко-формално, односно крајње поетско употпуњење у коначној верзији: у *Фаусту* реч најзад постаје симболички одсјај.

Тиме не долази до разарања самодовољности у име целовитости која би посебност ставила у положај зависан од контекста. Реч је о преобликовању управо саме – све време фундаменталне – самодовољности. Она у праверзији постоји науштрб своје унутрашње поетске плодотворности, док се у коначној верзији реafirмише као аутономност песничке конкретности која своје – у праверзији тек жељено – *фигурално* употпуњење задобија кроз пуноправност свог стваралачког придружења целини контекста. Симболичка фигурација – кроз коју се изграђује целина дводелне драме – заснива посебност као самодовољност која својом пуновредном аутономношћу сама учествује у образовању симболичког поретка, и то као одсјај целине тог поретка. Како је овај симболички, те како својим метафизичким врхунцем тематизује саму вечност, тако поетска конкретност постаје одсјај вечности.

Наша намера је, на првом месту, да образложимо саму поетску ситуацију која дозвољава да коначна верзија симболички заокружи једнострану фигуралну потентност праверзије, и, на другом – да покажемо логику унутрашњег поетског процеса који овакву фигурацију конкретизује на непоновљив начин. Први задатак се тиче објективизације метафизичког залеђа као јемства симболичког смисла драмског збивања на земљи, а други – реализације симболичке догађајности. У оба пак случаја, као превасходну обавезу разумемо објашњење аутономности поетске конкретности као оне кардиналне вредности која својом естетичношћу сама

омогућава поредак који неће бити тек алегоријски појмовно предоређен, већ симболички довршен.

### 3. 1. 1. Метафизички оквир као симболички извор земаљске слободе: „Пролог на небу“

Низ аутора веома јасно истиче то да срж песничке снаге како Гетеовог дела у начелу, тако и јединствене дводелне драме о Фаусту проистиче, најшире узев, из доследног и заокруженог осликавања земље као слике божанствености.<sup>595</sup> Тема небеске сцене је земља, и то земља и као интегрални део космоса, сачињеног управо из небеско-земаљске узајамности, и као сфера која, будући онтолошки „млађа“ од

---

<sup>595</sup> Наводимо најистакнутије примере. Најпре, подсећамо на речи А. В. Шлегела о Гетеовом протагонисти као фигури која у коначности прелама бескрајну жудњу (A. W. Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*, S. 139–140). Б. фон Визе истиче то да је главно питање односа између мистеријског оквира и земаљске радње, те да се на њега идејно одговара кроз осмишљавање Фаустове фигуре као демонске слике божанства, а уметнички кроз спровођење поступка метафизичко-физичког огледања (B. von Wiese, „Faust – Tragödie und Mysterienspiel“, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 123–129). Е. Штајгер говори о томе да је кључна тачка надградње легенде о Фаусту (а посредно и Гетеове праверзије) опклада, будући да управо она тематизује однос између трена и вечности, те питање могућности да се у трену спозна сама вечност (E. Staiger, *Goethe*: 2. Band, S. 348ff). Читава монографија В. Емриха посвећена је тумачењу „тајне“ Гетеове симболике као изворишта уметничког јединства драме (Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, Bonn 1964, S. 9–39); напомињемо, ипак, да Емрихова аналитичка реализација иде у потпуно другом правцу у односу на нашу, те да је, преваходно због њеног феноменолошког упосебљавања фигурално везаних текстуалних елемената, сматрамо врло проблематичном, о чему ћемо говорити на другим местима. Ф. Гундолф као суштину читавог Гетеовог дела види симболичко обожење тренутка, а *Фауст* као трагичку релативизацију лепог тренутка наспрам вечног кретања свемира (F. Gundolf, *Goethe*, S. 115–6, 154). Називајући Гетеову уметност „симболичким идеализмом“, К. Вијетор је објашњава као опевање вечног и апсолутног у пролазном и појавном (K. Viëtor, *Goethe*, S. 444), а као једну од најважнијих, а под Винкелмановим утицајем изграђених Гетеових идеја, овај аутор наводи ону о лепом лику као симболу трансцендентне божанске потпуности (ibid., S. 168). Е. Касирер као главну интенционалност Гетеовог дела одређује изградњу целине као унутрашњег симболичког огледања конкретности и вечности (E. Cassirer, „Goethe und die mathematische Physik. Eine erkenntnistheoretische Betrachtung“, *Idee und Gestalt*, S. 51). Х. А. Корф указује најпре на штурмундранговско „откриће“ симбола као људске божанствености (*Humanismus und Romantik*, S. 39), а потом на Гетеовог *Фауста* као драму људског развоја, те као трагику људске божанствености, која се испуњава у коначној, земаљској потрази за бесконачношћу (*Geist der Goethezeit*, I, S. 317ff), и најзад на уметничку реализацију Фаустовог животног развоја као потрагу за равнотежом између трена и вечности (*Geist der Goethezeit*, II, S. 393ff). Ф. Валентин, и то полазећи од уметничких недостатака у праверзији, посебно наглашава да је уметничко јединство циљ коначне верзије, те да њу управо обезбеђује небеска сцена – тако што преосмишљава *ђавола* као фигуру која има улогу у божанском поретку (V. Valentin, *Erläuterungen zu Goethe's Faust*, Verlag von L. Ehlermann, Leipzig, Dresden, Berlin 1890, S. 3–11); Валентин указује и на симболичко дејство оквира као метафизичке сфере чију истину потврђује Фауст – несвесно и слободно (ibid., S.14); Паул Рекват тумачи драму као поетску конкретизацију космичког тоталитета: та начела су изражена у „Посвети“ и „Предигри у позоришту“, а прва њихова конкретизација је „Пролог на небу“ (Paul Requadt, *Goethes „Faust I“*, Wilhelm Fink Verlag, München 1972, S. 33). Премда посебно усредсређена на други део драме, Х. Херман инсистира на музичком, звуковном јединству текста, чија је основна и кључна тема обожење космоса: оно се осликава кроз земаљску, Фаустову потрагу за највишом дубином живота (Helene Herrmann, „Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes“, S. 86–93). Ауторка читаву драму разуме као симбол индивидуалног људског развоја кроз који се открива истина космоса (ibid., S. 111–116).

неба, нема сигурно знање о небеској претходници, изложеној у „Прологу“. Човек је крајње тематско средиште овакве припадности земље космосу.

По свом бићу, просторно, временски, као и по својим актерима, небеска сцена је метафизичка. Само као таква, она остварује двојаки однос с материјом драмске целине. Један смер значењског дејства тиче се типа везе са физичком, земаљском стварношћу, која обухвата главнину драмске радње. Други смер се односи на стапање уводне небеске с последњом сценом драме, која је по смислу метафизичка, а по радњи трансформативна, будући да приказује преображај коначности у вечност, и то кроз успење земље ка небу. Ова два вида односа поетски су веома сложена, и то зато што тек њихови пунозначни узајамни односи употпуњавају и смисаоне статусе сваке сфере понаособ, те зато што потпуна поетичност ових односа подразумева спрегу између њихових формалних и садржинских веза.

Будући метафизичка сцена која тематизује земљу као активни део космоса, „Пролог“ је по смислу сцена симболичке објаве света. Тачније, ова сцена обзнањује земљу као симболички поредак који прелама и кроз који се огледа небеска апсолутност. Међутим, за песничко обистињење овога недовољно је уводно тврђење метафизичког бића о томе. Потребно је заокружено стапање смисла – то је објава симболичности земље – с поетском ситуацијом која једина може да потврди тај специфични смисао. Уопштена објава једино се поетски може оживотворити, а то значи: превести из исказа у реализовану драматизацију.

Да би се то догодило, да би, дакле, исказ о симболици постао симболички приказ, уметнички је неопходно не само то да сама земаљска сфера задобије фигурално значење, већ најпре да се образује тотализујући песнички однос између метафизичке сфере која обзнањује и физичке сфере која остварује. Тај однос треба формом да омогући смисао који ће заокружити изатканост симболичког статуса земље и симболичког поретка читаве драме. Овакав процес почива искључиво на равни односа између физичких и метафизичких сфера текста, а никако не (само) на равни њихових самосталности.

Симболика чулног лика проистиче отуд што је тај лик истовремено и ехо, одраз или ограничена и коначна слика апсолутности, али и остварење највише унутрашње – стваралачке слободе. Симболички комплекс – то је у Гетеовој драми земаљски свет – остварује се као највиша унутрашња слобода, чија пак потпуност сама представља тек слику метафизичке апсолутности, која је по себи надређена симболу и која га најзад и заокружује у естетско-метафизичку пуноправност.

Апсолутна могућност земље и човека по себи означава одсјај чисте апсолутности, али се тај одсјај живо реализује једино снагом саме земље, односно слободом човека. Посреди је двојак, мада у основи јединствен план: с једне стране метафизичка сфера као објективно залеђе које осигурава стварни – симболички преломљени – метафизички домет физичког света, а с друге физички свет који сâм завређује своју апсолутну могућност, какву му објективно космичко стање обезбеђује (али му не осваја). Као средиште земље, човек се труди да освоји своју апсолутну потенцију, а ова се објективизује као симболички одсјај саме метафизичке апсолутности. Ова апстрактна ситуација поетски се, ипак, чулно конкретизује као уметнички тоталитет који кроз однос између форме и садржине осликава повест динамике између времена и вечности.

Главна опасност хтењу да се уметнички објективизује слобода највише хуманости могла би да дође од заснивања метафизичке сфере као искључиве детерминанте земаљског тока. Ова опасност би логички долазила од опевања метафизичке згоде као предисторије земаљског збивања, смисаоно од сужавања земаљске слободе на метафизички условљену нужност, те најзад и поетски од једностране фигурације земаљске судбине као пуког егземплара метафизичке предисторије. Овакво решење било би алегоријско у гетеовском смислу, будући да би идеја руководила приказом. Симболизација пак удружује идеју и поступак, и то тако што саму идеју слободе као слике људске божанствености – осликава естетски, те тако што пуноправношћу самог естетског процеса изражава људскост која сама досеже своју апсолутну могућност. Дводелна Гетеова драма представља целину оваквог – песничког процеса. Идеја највише људскости консеквентно се реализује као опевани живот људске боголикости. „Пролог“ поставља објективне поетске темеље за земаљско остварење овог кардиналног симбола апсолутизоване и слободне човечности, и он то чини најпре формом, па онда и конкретном садржином.

Форма „Пролога“ сама се заокружује кроз однос с потоњом целином текста, која укључује земљу и крајње обезвремењивање земаљског протагонисте. Форма изражава садржину и преводи је с равни пуког исказа у песничку истину самог текста. Уколико би оваква операција изостала, онда исказ не би био уметнички фигурисан и функционисао би као појмовно омеђена алегорија. Не сама садржина, него садржином испраћено исходиште формалног дејства „Пролога“ – јесте

изражавање човека као одсјаја вечности. То изражавање поетски се пак употпуњава тек кроз употпуњавање форме „Пролога“ као оквира земаљског тока, а оно се, најзад, довршава кроз везу између „Пролога“ и последње сцене.

Као поетска категорија, оквир није било каква позадина која јемчи јединство фабуларној главнини, већ је он формални разлог смисаоне заокружености поетског света. Према томе, оквир треба формално да подржи устројство самог поетског света, те да уметнички употпуњено објективизује начин његове унутрашње изатканости. Специфичност *Фауста* је у томе што целина поетског света представља космос, а оквиром омеђена главнина тог света представља земљу као микрокосмос и микрокосмос као слику самог космоса. Протежност драмског устројства образује се на фону жеље да се опише тоталитет универзума, а логика тог устројства употпуњава се кроз – код фон Визеа истакнут – поступак огледања равни универзума. Како се огледање осмишљава симболички, тако оно само треба да заснује микрокосмос као делатну и стваралачку слику космичке апсолутности, а не као пуки њен отисак. Слобода као идејни стуб апсолутних могућности и моћи свих узајамно преплетених равни потиче од њихових унутрашњих заокружености: аутономија микрокосмоса произлази из остварења целине живота протагонисте који је сагледао целину света, а једино се таква целина укључује у поредак заокруженог живота космоса. Идеја слободе и садржина целине живота јесу начини на које се успоставља органско физичко-метафизичко јединство, а формално се довршавају кроз оквир који није детерминанта, већ космичка објективизација самостално довршеног земаљског процеса.

Сам оквир треба да постане заокруженост као естетизовани бескрај, односно заокруженост којом се коначност света самостално придружује драмски представљеној бесконачности космоса. Такав оквир уметнички се остварује кроз пунозначну динамику односа између метафизичког „Пролога“ и последње сцене, која опева прикључење коначности у космос на чулан и конкретан начин. Само с обзиром на изречено, може се говорити смисаодавности форме драмског оквира.

### 3. 1. 2. Оквир као симболизација старозаветне параболичности

Последња тачка тог оквира – исказ мистичког хора – објављује параболички смисао земаљског тока. Но, сходно до сада утврђеном, те у складу с „Прологом“, који објављује симболичку моћ још увек неопеване земље, али не кроз проглас који

чека сликовити пример, него кроз најаву која ће се самостално обистинити драмским приказом, ни последње речи текста не долазе као духовна надмоћ која освешћује и тако довршава протеклу, неосвешћену и по себи још увек незаокружену земаљску повест, већ настају као последња реч саме земаљске повести преображене у вечност.

Најпре се метафизички слој поетског света конкретизује кроз форму оквира, а потом се тај оквир естетизује као параболички. „Пролог“ ствара темељ за параболичку поетизацију драме, а то је омогућено ослањањем уводне небеске сцене на *Књигу о Јову*. Разматрање како саме старозаветне приче, тако и њеног односа према Гетеовој драми показује, на првом месту, у оба текста исти однос између форме и садржине као однос између физичког и метафизичког света, те, на другом месту, Гетеово симболичко нијансирање изворне параболичности тог односа. О односу између „Пролога“ и *Књиге о Јову* с обзиром на смисао релација између оквира и земаљске драме већ смо говорили у поглављу „*Gleichnis*“. Укратко подсећамо на то да Гетеов и старозаветни текст остварују потпуно параболичко-симболичко значење захваљујући складу између форме и садржине. У оба случаја форма је заокружена и сложена и тиче се односа између небеских и земаљских сфера, при чему земаљски протагонисти делају несвесни, па тако и слободни од небеског оквира као предисторије и исхода. Садржина се тиче експлицитно слободног Јововог, односно Фаустовог прикључења метафизичкој истини, чију пак потпуну нутрину човек не може обухватити, али може сазнати – форму њене непознатљивости.

Кључна веза између два текста није садржински упосебљена и не односи се на погодбу између Бога и ђавола – то је само конкретни знак распознавања једног текста у другом – него се односи на кардиналну смисаодавност њихових формалних склопова. Конкретна смисаодавност форме, а то значи: тачка апсолутног уметничког сједињавања облика и материје – у оба случаја је параболичка, будући да и Гете и старозаветни аутор обрађују тему узајамности између људске смртности и подземно-небеске вечности, но и њу искључиво као песнички принцип, а не као пуку идеју. Параболичност је за оба текста темељна, зато што се њоме на уметнички начин приказује људскост која се само својом слободом бори за своју боголикост. Гетеова симболизација нипошто не трансформише овај темељ, већ његову сакралну интенционалност преводи у превасходно естетску и естетски митологизовану.

Слободна људскост је зајемчена формалним оквиром који потврђује метафизичку божанственост као покровитељство над земљом, али и као апсолутну



истину коју, сама и лишена знања о оквирном току, препознаје тек људска слобода. Оквирно збивање значајно утиче на егзистенције земаљских протагониста, али не и на њихов етос и биће. Као лутајуће и биће које не зна целину, премда је наслућује, осећа или јој поклања неуништиво поверење, човек – Јов, као и Фауст – може досегнути своју изврност само кроз спутаност и ограничења. Ово значењско средиште односа између онтолошке и гносеолошке надмоћи метафизичке сфере и потенцијално плодотворне ограничености човека поетизује се управо кроз форму.

У оба случаја, форма је оквирна, зато што сама изражава космичку целину као објективитет који човеку припада, но који човек, по својој и по природи ствари, не може до краја спознати. Небески оквир, дакле, претходи земљи, а смисао тог претхођења накнадно се поетизује кроз значење земаљске драме, која у оба случаја исходи у томе да човек афирмише метафизичку вредност света баш као биће заблуда, грешака, очаја и незнања. И Јов и Фауст завршавају у параболнички сложеној спознаји: схватају своје немоћи и натпојамност космичке целине, али зато откривају саму њену форму, а она је читаоцу изражена кроз форме текстова. Тако се, најзад, оквиром параболује земаљска повест и кроз формално заокружење којим сама метафизичка сфера вредносно одговара на правичност (код Јова), односно на добронамерност стремљења (код Фауста).

Земља је поетски центар космоса, а, оквиром самоисказана, целина тог космоса јемчи метафизички смисао људске субјективности (њега у *Прафаусту* нема) и, уједно, постављајући границе самој људскости, она објављује тему: максималне људскости као боголикости која се потврђује упркос људском незнању и с обзиром на њега. Људска повест нужно треба да поетски реализује сложеност оквира. Јов и Фауст су – за космичку целину поетског света текста, као и за сферу рецепције – бића која фигурално преламају тоталитете, те бића која својим животима непосредно осведочавају: јединство божанске иницијативе и слободне људске активности, те вечности саме људскости и пропадљивости физичке егзистенције; ограниченост људског бића као живот у граничној ситуацији која рађа ломове и кризе, и унутрашњу људску бескрајност као снагу која побеђује те кризе; гордост као слепило изазвано људском немоћи да спозна целину космоса и гордост као моћ да се истраје у науку. Тај наум никада није ствар разума, рефлексije, па чак ни самог духа, већ је увек самоизражавање целине бића. Ова целина се поетизује као драмска повест, односно као динамика живота, а заокружује се у оба случаја као кроз кризе и падове задржана и потврђена вера у божански смисао света (код Јова) и

у божански смисао и света и сопства (код Фауста). Најзад, изложени низ смисаоних напоредности, које се песнички изаткавају у слику људскости која кроз повест својих заблуда и ограничења потврђује божанственост космоса – уметнички се може изразити оним принципом фигурације који у јединству обистињава метафизичко значење и драмску слику. Тај принцип је параболички.

Парабола је двојако зазвана нужност обају текстова: прво, као поетски начин да се одговори на апсолутни естетски изазов који поставља оквир, а који се односи на могућност да се опева форма бескраја. Друго, као унутрашња потреба рођена из начина на који се одговара на тај изазов, а која се односи на живу конкретизацију људског лика као поетске слике оквиром објективизованог космоса. Као опевање преплета између пролазности и вечности, параболу ствара оквирна форма која заснива земљу као слободу за божанственост, а употпуњава људска повест која сопствену коначност актуализује као самосвојни пут ка самој форми божанствености, читаоцу откривеној кроз оквире текстова. Исти естетски принципи, који синтезом садржине и форме заокружују параболички смисао, у „Књизи о Јову“ и *Фаусту* конкретизују се другачије с обзиром на специфичне разлике између актера текстова. Ту не мислимо само на протагонисте него, такође, и на фигуре ђавола. Гетеово обликовање односа између протагонисте и ђавола, који је сада, а за разлику од старозаветног текста, пуноправна личност поетског света, начин је који можемо прецизно да утврдимо разлоге за Гетеову *естетску* симболизацију изворне *сакралне* параболичности.

Наиме, срж Гетеове уводне поетизације космоса је ђаво као онтолошки и изражајни објавитељ симболичког смисла земље. Симболички статус Гетеовог поетског света настаје с обзиром на симболизацију јововске параболичности, а она се врши кроз премештање интенционалности са сакралности на слободну романтичну игру естетске фантазије. То премештање, које задржава параболички домет естетског фигурисања метафизичких тема, у *Фаусту* се конкретизује кроз ђаволове речи, те чињеницу да је баш њему дато да изрази смисао земље.

Већ „Пролог“ – за разлику од *Прафауста* – уобличава ђавола као естетску фигуру која јемчи и форму и специфичну смисаоност фаустовске симболичности. Како би до краја био јасан статус Мефистових исказа, потребно је најпре утврди статус његовог бића. Насупрот праверзији, оно је сада у потпуности сједињено с природом поетског света: симболичко сједињавање физичких и метафизичких сфера

објективни је фон на ком се конкретизује Мефистово биће као метафизичко зло и као демонија која уноси вечност на земљу. Мефисто о земљи говори интимно, као о сопственом подручју – „како код нас стоје ствари“ (272) – и као о простору с ког долази и у који се враћа. Изворна и екстратекстуална претпоставка о самом смислу ђаволовог бића као апсолутном злу овог пута је потпуно подржана како самим целовитим устројством текста, тако и конкретном поетизацијом ђавола као фигуре која дословно отелотворава јединство двају светова. Као посредник који подједнако учествује у оба света, Мефисто собом реализује фигурални принцип читавог текста. Тек овакав поетски склоп, који повезује ђаволово с бићем поетског света, може – опет, за разлику од праверзије – да мотивише *симболичку* смисаоност свеколиког ђаволовог делања на земљи.

Као биће негативне вечности које се отелотворава у временитости, Мефисто је носилац знања како о обиму космоса уопште, тако и о односу између земље и вечности. С тим у вези, најзначајније су следеће његове речи: именовање човека као „малог бога света“ (281), те објашњење људског ума као богомданог „зрачка [Schein] небеске светлости“ (284). Сама садржина Мефистових речи конкретизује општу смисаодавност оквирне форме, те поставља темеље за најважнији вид потоње реализације симболичког принципа текста: сва земаљска стварност је „шарени одраз“ божанствености, а њена срж је човек као боголико биће. Међутим, ова садржина се смисаоно довршава тек с обзиром на интенционалну усмереност речи ђавола као бића које је фундаментално одређено негативношћу своје вечности.

Мефисто је средишња демонска тачка поетског света и с обзиром на целину драмске вертикале. Премда гносеолошки и онтолошки суперпонирано човеку, мада и то само релативно и у извесној мери, ово биће зла показује се као екстремно ограничено у односу на апсолутну тачку текста, а то је његов небески саговорник. Као немоћ зла, и то испољена одмах, кроз однос с Богом, и накнадно – кроз немогућност да се физичким уништавањима сломи сама људскост, Гетеов ђаво, барем начелно, наликује старозаветном. Разлика произлази, најпре, из чињенице да је Мефисто пуноправна естетска фигура, те, потом, и из чињенице да ту пуноправност омогућавају хумор<sup>596</sup> и иронија.

Ови кардинални естетски принципи, који и иначе, како смо и утврдили поводом поетика Ф. Шлегела и Золгера, могу да кореспондирају са симболичким

---

<sup>596</sup> П. Рекват истиче то да је стални поступак у *Фаусту* претварање религијске у поетску истину, а као пример наводи ђавола-хумористу (P. Requadt, *Goethes „Faust I“*, S. 123).

обликовањима, те и да саучествују у стварању апсолутне естетске слике – сада спецификују смисао Мефистовог зла које објављује симболичку логику земаљског света и човека. Хумор и иронија употпуњавају ђаволову фигуру и чине је поетски уверљивом, те, баш на тај начин, дозвољавају пуноправну индивидуализацију зла, каква би иначе, о чему сведочи пука функционалност сотонског лика у *Књизи о Јову*, била или немогућа, или евентуално сведена на патетику грозоте која ипак бива поражена. Индивидуализација Мефистовог лика у *Фаусту* подразумева његово стваралачко учешће у ткању симболичке слике космоса, но учешће које је у целости прилагођено статусу његовог бића, а које се опире симболици као чулно израженом смислу божанствености. То прилагођавање врши се управо кроз хумор и иронију, и то на двојак и естетски свеобухватан начин: Мефисто је, наиме, и хуморизован и иронизован, и то с обзиром на своју ограниченост и немоћ у односу на Господа као апсолутну инстанцу текста, али је он и источник хуморескно-ироничног односа према земаљскости. Мефистова демонија обзнањује симболички кључ текста, но само као иронију божанске вечности коју сâм ђаво не разуме и према којој је немоћан. Такође, том кључу сâм ће стваралачки допринети као Фаустов пратилац, који „дејствује, подстиче и, као ђаво, ствара“ (343), те као онај који ће, у ироничном несхватању апсолутне моћи космоса, учествовати у симболичком превођењу земаљске пропасти у божанствену комедију.

Будући да сцена у битноме почива на ђаволовој фигури, читав „Пролог“ се симболички поетизује помоћу ироније и хумора. Оба принципа саображена су симболичком сагледавању вечности: хумор и иронија су изграђени на динамици односа између коначности и бесконачности и обе категорије афирмишу бесконачност кроз ограниченост. Иронија изражава релативни смисао сваке посебности која припада космичкој целини, али која не може да обухвати пуни смисао те своје припадности. У нераскидивој вези с иронијом као превасходно интелектуалном, штавише гносеолошком естетизацијом незнања као незнања о апсолутности космоса, хумор релативизује трагику сваке људске посебности, која настаје услед ограничености која себе тумачи као апсолутност: њу хумор сагледава као комедију апсолутности. Симболика поетски изражава вечност кроз земаљску повест као њен „шарени одсјај“, иронија конкретизује ту симболику као плодотворност земаљског незнања које ипак досеже до форме у целини непознатљивог космоса, а хумор дозвољава иманентно засновано ширење посебне трагедије (а она се сама никада не укида!) у космичку комедију.

Као иронизујући и хуморизујући извор симболичког сагледавања света, Мефисто испољава фигурални тоталитет сопства, односно себе и као надмоћ и као немоћ, те тако посредно најављује и читав уметнички систем потоње игре између Фауста и себе. Свеколика вишезначност Мефистових исказа – а она ће важити током читавог текста – произлази из поражавајућег смисла негативне вечности: као метафизичка инстанца, ђаво има способност да продре у форму космичког процеса, али као инстанца уништавања, порицања и „вечне празнине“ (11603), он увек промашује срж те форме или је пак нагађа сасвим случајно и супротно својим интенцијама. Основна дискрепанција између интенционалности и материје ђаволових исказа узрокована је лажношћу његове убеђености у сопствену надмоћ, и то не само над човеком него и над Богом, а исходи у сложеној динамици тоналитета његових речи, чије је тежиште углавном цинизам. Овај је, у зависности од конкретне ситуације, увек иронијски и хумористички усмерен или ка ђаволу самом (уколико због своје убеђености превиђа своју глупост) или ка слушаоцу, и увек се тиче укупног односа метафизике зла према инстанцама које потврђују божанственост постојања. Такав је случај и с „Прологом“.

Ђаволов тон је патетично-сентименталан према трагичности људског бића и первертирано присан с њом: својим говором о људском уму као „зрачку небеске светлости“, Мефисто језгровито објективизује субјективну проблематику почетне Фаустове научничке трагике. Човек је трагичан само као физичко-метафизички тоталитет спутаности, те као биће које жуди за апсолутним сјајем, но осуђен „анималнији од сваке звери да буде“ (286). Мефисто супериорно именује форму људског бића као „малог Бога света“, но нема духовну способност да појми, осети или призна плодотворну могућност људске ограничености и трагичности. Његова лажна патетика се изокреће у надмену заједљивост, а његово разумевање људске ограничености у трагику као искључивост пропадања. Овакав Мефистов став према постојању до краја се первертира кроз премештање његове пажње с човека на Бога.

### 3. 1. 3. Символ као синтеза хуморескности ђаволовог слепила и параболичности Божјег открочења тоталитета самостварајуће истине

На другим местима и поводом других аутора размотрили смо могућа значења хумора као естетског принципа организације смисаоне целине.<sup>597</sup> Најуже речено, хумор се поетизује као непомирљиви јаз између бића и форме; но, предмет јаза није било шта, већ суштина постојања и срж људскости. Код Кафке, примера ради, хумор изражава симулацију самог симболичког поретка,<sup>598</sup> и то кроз форму, чија је, међутим, нутрина празна и, при томе, несхваћена као празна. С друге стране, код Гетеа хумором се осликава судар између ђаволовог бића празнине и пунозначног симболичког поретка као чињенице текста, коју пак само биће празнине не разуме у целости.

Начелно, као и конкретно, с обзиром на посебну фигуру Мефиста, хумор се показује као песничко-духовни систем доминантно подземног карактера. Уколико се, наиме, хумор уопштено схвати као судар неједнаких инстанци, од којих је једна апсолутна или барем узвишена, а друга ниска и безначајна, онда у изражајној синтези тај судар динамизује двојаки процес, на шта пажњу скреће Золгер: апсолутност се контекстуализује коначношћу, али се, обрнуто, и безвредност уздиже кроз своје мешање с вредношћу. Сходно томе, под подземношћу не мислимо нужно на хтонску сферу, већ на ону силу која, кроз *инадекватност* двеју вредности, површински неочигледно указује на могућност живота апсолутности у земаљском свету пропадања, као и моћ тог света да, макар и кроз судар, прими чисту вредност. Хумор је – што је, заправо, од највишег значаја – начин да се изрази поетска аутентичност неспретног саживота, дакле поетска истина која неће водити лажи ни патетике, ни натурализма. Хумор, што је конкретизовано баш кроз Мефистов лик, поетизује божанску истину на земљи и повест борбе у којој божанску вредност заступа биће смрти, а у којој тој вредности опонира биће пакла. Ова борба је један од главних принципа Гетеовог превођења параболичке сакралности у симболичку игру фантазије: симболика успева да на романтично модеран и духовној стварности прилагођен начин изрази аутентичност тотализујуће, космичке повести људског спасења. Тиме Гете, напомињемо још једном, не десакрализује, поготово не у

---

<sup>597</sup> „Увод у проучавање хумора код Кафке“, Књижевна историја, бр. 149, Београд, 2013.

<sup>598</sup> Цветан Тодоров (*Симболизам и тумачење*, превод Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010) коментарише Кафкино дело као негативан покушај да се спозна истина симбола, при томе се ослањајући на Марту Робер.

вулгарном смислу, већ досеже поетски капацитет који одговара параболичкој изворности, но који је сада саображен искључиво особеној симболичкој логици унутрашњег поретка самог Гетеовог текста. А срж поетске аутентичности његовог симболичког поретка јесте заокружење симболичке повести као повести романтичног *мита*.

Већ „Пролог“, и то како кроз специфични дијалог између Господа и ђавола, укључујући његов иронијско-хумористички тоналитет, као и његову објаву будућег симболичког смисла Фаустове земаљске повести, тако и с обзиром на симболичко „оквирно“ садејство ове и последње сцене драме – ствара квалитет какав није постојао у *Прафаусту*, а реч је о потпуној актуализацији митске грађе. Овој се удахњује митско биће једино захваљујући образовању тоталног, подземно-земаљско-небеског поретка, чије људско и земаљско средиште чулно-пластично и фантазијски изражава своју метафизичку могућност. Као симболичка форма, односно као поредак који сликом приказује јединство чулног и натчулног света, мит је у *Фаусту* врло доследно омогућен кроз небеску сцену која метафизичку вредност заснива као највишу могућност земље. Сама метафизичка сцена митски је потпуна на основу хумора као оног естетског принципа који изражава динамику односа између две супротстављене, а ка земљи усмерене метафизичке силе.

Као начин да се нијансира симболика метафизичке теме која ће касније бити развијана на земљи, хумор се у небеској сцени тка као надмена Мефистова глупост у односу према Господу – према „старом“, према „великом господину, // Који и с ђаволом самим човечно разговара“ (350, 352–353). При том, како сâм ђаво, додуше заједљиво и цинично, први тематизује божанску потенцију у човеку, онда ће се ова глупост према Богу, симболички убедљиво мотивисано, *mutandis mutandis* пренети и на надмену глупост према Фаусту. Епицентар глупости, а врхунац хумора – у оба случаја је погодба коју Мефисто склапа.

Погодба је тачка апсолутног поетског дејства текста: у овом, касније удвострученом сужејном елементу драме сустичу се симболика, мит, иронија и хумор, а из његове специфичне садржине проистиче снага гетеовског заокружења Фаустове повести као повести прогресивног преображаја коначне трагедије у комедију вечности. Мит се актуализује тек кроз обликовање пуке грађе о Фаусту као повести људскости која прелама космос. Мит се ефектно поетизује кроз основну формалну ситуацију која осведочава свејединство вечности и земље, те која изражава симболички карактер земаљског света. Овај се унапред конкретизује кроз

посебне одредбе договора између два метафизичка бића, чији је предмет човек, но – и то је свакако кључна тачка образовања фаустовске симболике – не човек као објект, него као слободни субјект властите будућности. Симболичка снага небеске погодбе проистиче не само из чињенице да кроз њу метафизичка сфера спекулише о моћима људског бића, већ превасходно из обостраног – Мефистовог, као и Божјег – рачунања на будућност као нужност заокружења целине земаљског живота. Иронију твори Мефистово одбијање да схвати и призна подразумевану и по дефиницији нужну надмоћ Бога над собом, а властиту слабост пред Богом. Поетизација тог одбијања ствара најзад хумористичку ситуацију, у којој ђаво ступа у посредни окршај с Богом – *као* да, опет по дефиницији, тај окршај унапред нема само један могући исход. А, с обзиром на садржину тог окршаја, сâм исход треба да симболички афирмише апсолутне могућности људског бића, и то на штету подземног бића зла.

За разлику од недвосмислености опкладе као исхода погодбе између ђавола и Фауста, текстом није експлицирана тачна природа „полемике“ међу метафизичким бићима, а поготово не степен Божјег пристајања на ђаволову опкладну понуду.<sup>599</sup> С обзиром на биће ђавола – апсолутна иронија произлази из односа који Бог успоставља према Мефистовој незадржљивости. Знајући, наиме, људску истину као потврду човечности у будућности, те, онда, знајући и димензије ђаволове осакаћености, Бог и може иронијски благонаклоно, уз смешак који потврђује бесмисленост сваког патетично озбиљног приступа у ђаволовом разумевању ствари, такође да прихвати ђаволову понуду – *као* да ова суштински није излишна. Ствар је у томе што сама опклада подразумева неизвесност у погледу исхода. Неизвесност ће, али само за Фауста и ђавола, важити за земаљску опкладу, а у небеском контексту – она не само да не постоји него се њена тобожња утемељеност чак и симулира, а то изазива хуморескни ефекат.

Исходиште је двојако. Прво: иронијски преломљено кроз апсолут, ђаволово биће се заокружује као биће незауостављивог срљања које промашује срж ствари. Друго: баш та незауостављивост ће плодотворно помоћи остварењу Божјег наума

---

<sup>599</sup> То да ђаво, додуше, нуди опкладу, али да се сâм Бог једноставно не клади, између осталог, истиче Трунц (E. Trunz, S. 510); слично говори и Бертрам (Johannes Bertram, *Goethes Faust im Blickfeld des XX. Jahrhunderts*, Hamburger Kulturverlag G. M. V. H. Hamburg 1963, S. 65). Корф, с друге стране, тумачи драму на основу аналогичности двеју опклада (*Geist der Goethezeit* II, S. 409–412). Слично чини и Гундолф, који пажњу превасходно посвећује смислу неравноправног метафизичког односа између ђавола и Бога, а ђавола сагледава као фигуру којој је главни супарник Бог а не Фауст (Friedrich Gundolf, *Goethe*, S. 776–777).



кроз пуштање ђавола у Фаустов свет. Мефисто онтолошки не може да схвати плодотворну суштину људске форме, чију спољашњост и сâм разуме, а реч је о трагичкој располућености „анималног“ и „малог Бога света“. Мефистов крајњи домет је разумски: премда ће тиме он одиста показивати супериорност на земљи, додуше превасходно у односу на фигуре глупости, овај домет је недовољан за обухватање целине људскости, а она увек остаје изван ђаволовог домашаја. Људску боголику ђаво разуме цинично, као језгро људске осакаћености, која само слуги, а не може да обгрли изворни сјај. Не разуме је, међутим, на њој једини адекватан начин, а на њега рачуна Бог: то је увиђање боголикуости као максималне људскости која својим умом остварује једино могуће јединство с „небеским сјајем“.

Дакле, Мефисто наступа на ироничан и подсмешљив начин, чиме, захваљујући укупном симболичком поретку текста, заправо иронизује и хуморизује себе самог. На такву будаластост Господ одговара параболски, чиме уједно плодотворно и употпуњавајуће реинтерпретира једностраност Мефистовог погледа на људски свет. Средиште те параболности је Господов исказ, чија прва два стиха изражавају сâм принцип параболности, а друга два доносе праву параболску слику, која га конкретизује:

И ако ми он сад збуњено служи,

Ускоро ћу га повести к јасноћи.

Ипак зна вртлар, дрвце кад зазелени,

Да сочни плод краси тек будуће године. (308–311)

Да будемо прецизни: иронија у Божјем опхођењу у вези је с благонаклоношћу његовог личног става према заслепљеном ђаволу. Као општи модус сцене, иронија пак припада Мефисту, а, како је, испољена као надмоћ, она често ствар погрешних ђаволових процена, тако из ње као самог Мефистовог става произлази хуморизација Мефистовог лика. Као што се његов општи модус делатне глупости стапа с природом његовог негаторског, а на поразе осуђеног бића, тако и став Бога исијава из његове апсолутне природе. То значи да фигура Господа одржава највишу инстанцу драмске повести, а то је чињеница небеског спасења, и она је по себи ствар патоса. Међутим, спасење се конкретизује кроз борбу између патоса и његове негације, пренету на земаљски терен. Фаустова земаљска победа над Мефистом представља земаљски, те у коначности поетски преломљени одсјај победе чија је највиша инстанца апсолутна. Та инстанца се на земљи драматизује кроз преламање с оним поетским токовима који су њој или супротстављени (хуморескни лик вечног

зла) или су адекватни самој земљи (Фаустова трагедија која се сама бори за право учешћа у небеској комедији), те који демонски или геоцентрично снижавају патос апсолута, али га, уједно, и одражавају на земљи на једини могућ начин. Земаљска конкретизација Божјег параболичког исказа доћи ће кроз симболизацију као потпуно сустицање свих поменутих токова, те као начин да се покаже земаљски пут ка апсолутном спасењу.

Као предмет првог сегмента исказа, параболички принцип одређује специфичну метафизичку смисаоност Фаустове земаљске повести. Наиме, прва два стиха постављају носеће стубове за образовање Фаустове повести као фаустовске, а ова се остварује као митско-симболичка драма, чија је сама срж прогресивно преображавање трагедије у комедију. Прогресивност је фигурална, стога што се увек тиче метафизичког смисла Фаустовог земаљског послања, а испуњава се темпорално – као трагедија будућности; потом, просторно – као освајање фантазијских сфера људског духа; такође, и онтолошки – као поступно освајање властите боголикости. Митоликоност симболичке драме на земљи зајемчена је управо Божјом параболичком најавом: његове речи ће се реализовати као хумана моћ да слободно актуализује апсолутне потенције у свету смртности. Најзад, Господова изјава је параболичка, зато што са становишта космичког свејединства осведочава земљу као део космоса, но – и то је суштина параболичког дејства – део који *тек* треба да се самостално обистини у времену и простору. Суштина параболичког утемељења не тиче се пуке чињенице да је земља сагледана као пролазни моменат вечности, већ се односи на начин на који се ова сједињеност потврђује. А потврђује се поетски – драматизовањем читаве људске повести, која се, у свом лутању и незнању, бори за крајњи пут „јасноће“. Према томе, параболичност треба да обликује људски живот као динамичку форму боголикости, или вечности откривене у људскости.

Као сравњивање које изражава природу идентитета коначног и бесконачног света, параболичност се непосредно конкретизује у слици као сопственој целини – динамици читаве људске повести – и слици као делимичности вечности – тек читаву људску повест је „шарени одсјај“ (кроз њега се, подсећамо, разоткрива и задобија управо живот: 4727). Темел те конкретизације представљају последња два стиха у Божјем исказу, а актуализацију – Фаустова драма. У ствари, њима Господ унапред мотивише логику Фаустовог живота као суме грешака које ће се, међутим, космички преозначити. Господ најављује параболички смисао целине живота. Узета сама за себе, та целина је „тамно настојање“ трагичких одлука, промашаја, заблуда и

кривице. Но, савршена с вечношћу којој органски припада, а то значи – параболички сагледана кроз апсолутну истину, иста та целина се показује, или се може показати, као ланац грешака „доброг човека“ који је „врло свестан правог пута“ (328–329). Тиме Господ објављује саму срж параболичке и симболичке парадоксалности: не ради се о негативитету који се, контекстуализован целином која га превазилази, накнадно преосмишљава као крајња потврда, већ о унутрашњој плодотворности самог негативитета. Парадокс плодотворности припада унутрашњој смисаоности саме коначности, али само под условом да ова целином свог постојања актуализује властиту божанску могућност. Средиште те парадоксалности је тумачење смисла ограничења коначности и њиме се поставља темељ за потоње образовање најтежег херменеутичког проблема читаве драме: да ли је боголикост, односно сопствена симболичка актуализација могућа само као заблуда и кроз грешке на земљи?

Оваква парадоксалност је оправдана само с обзиром на прогресивни смисао људског бића, а о њему сведочи параболичка слика изнета у последња два стиха Божјег исказа. Парадокс је стуб параболичности, али и симболичности – као узајамности између делимичности и потпуности. Узајамност показује двојаку природу делимичности: она постоји за себе и у космичком контексту. Кроз космички контекст, самосталност делимичности увек се разобличава као релативна, а – с обзиром на инстанце у релацији – то значи као проблематична. Та проблематичност је условљена последњом инстанцом релације: ова је апсолутна, те, сходно томе, увек земаљску посебност показује у њеној немоћи или слабости, но – с друге стране – самим тим показивањем уједно потврђује слабост као органски сегмент апсолута. Коначна посебност која припада апсолуту увек је истовремено и первертирани одсјај апсолута, али и перманентна прогресивност ка по себи недосежном апсолуту. Фауст је такво биће: своју делимичност наспрам апсолута он – по природи ствари – показује грешећи, али своју делимичност у оквиру апсолута он потврђује релативношћу тих грешака: оне су стварне и по себи болне, али управо из њих – јер то је начин на који се апсолутизује земља – може сијати метафизичка снага људскости. Суштина овакве заснованости земље није стање, већ процес, и то онај који неће грешке напросто преобразити у смисао, но који ће их, а оне су неминовност земаљске коначности, разоткрити и као извориште метафизичког сјаја на земљи. Најзад, „плод који краси будуће године“ није свечани циљ и награда која долази након грешака, већ највиша могућност живота који је у сваком случају, а то је условљено космичким планом света, сачињен из грешака, но који се

индивидуално уздиже над пуком заслепљеношћу која сматра земљу последњом тачком постојања, те који прогресивно, а то конкретно значи: својим настојањем досеже до симболичког смисла саме коначности.

Крајњи парадокс симболичког поретка представља чињеница да се сама грешка смисаоно употпуњава тек као симбол, односно као грешка у односу на космос. Ова релација изражава логику саобраћаја између двеју сфера, те фигурално исходиште нужног грешења које, у контексту саме земље, води у пропаст, а, у космичком контексту – преображавају у вечност. У вези с тим, остаје још питање мотивације земаљско-небеског јединства које ће проizaћи из парадоксалне плодотворности земаљске и коначне загледаности у бескрај: чиме је конкретно зајемчена симболичка протежност земаљске делимичности и људског лутања? На то су у „Прологу“ дата два одговора: једним се изражава природа јединства двају светова, а другим начин на који човек може актуализовати ту природу. Реч је о љубави и о стремљењу.

### 3. 1. 4. Љубав и стремљење као стубови симболизације фаустовске смисаоности у Фаустовој повести

Трагедија будућности је у праверзији тек потенцијално присутна, али нипошто није и остварена. Као суштина Фаустове драме, она је поетски спроведена у дело тек у оквиру симболичког поретка коначне верзије. Једноставније речено, идеја стремљења, на којој се заснива сама мотивација фигуралног ширења земаљске трагедије у божанску комедију, не представља јасну чињеницу праверзије, али зато на употпуњавајући начин твори текстуру дводелне драме. Управо ова идеја омогућава симболичко осмишљавање прогресивне трагедије. Наиме, сама прогресивност не односи се на упорност, рад или труд, већ на могућност бића да, живљењем сопствене целине, освоји своју боголикост: то је прогресивност као путања симболичке афирмације сопства. Стремљење је конкретни одговор посебног, Фаустовог, бића на највишу хуману могућност. Ни стремљење се, наравно, не односи на незајажљивост која би наликовала срљању, већ на ону моћ којом биће парадоксално преображава грешке у параболнички плод. Стремљење је, према томе, крајња тачка сустицања људске коначности, која, баш као таква, нужно греша, и хуманости као боголикости остварене у тој коначности.

Поред тога, стремљење је симболичка срж која сједињавање самих људских моћи и могућности – коначно сједињава с метафизичким одговором на актуализацију хуманости. То крајње сједињење и параболички и симболички се конкретизује кроз категорију љубави. Управо се љубав и, штавише, искључиво љубав, испоставља као максимум људског бића којим се поетски конкретизује параболичко-симболичко начело космоса. Као делатно-стваралачка категорија, љубав има смисаону могућност да успостави физичко-метафизичке везе и вредносне одговоре, те да сједини космичке равни. Стапање ових је условљено досезањем њихових унутрашњих изврности, које се пак и остварују кроз љубављу разбуђени тоталитет бића. Љубав је, дакле, та која активира потпуно биће посебне егзистенције, а једино је оно кадро да створи или оствари мостове – ка другом бићу, те да, на тај начин, самим својим делањем осведочи симболичко устројство космоса. Целина једног бића самоисказује се тек кроз однос према целини другог бића, сâм тај однос ствара живу слику метафизичког свејединства постојања, а његово симболичко, односно право чулно-натчулно *језгро* јесте љубав.

Обзнањујући форму која тек треба да се оствари као жива слика, Господ у непосредну везу доводи љубав и стремљење:

Човек лута докле год стреми. (317)

Добар човек, у свом тамном настојању,

Правог пута врло је свестан. (328–329)

Те:

Настајуће, што вечно дејствује и живи,

Нека вас обгрли благонаклоним међама љубави. (346–347).

Прва два навода до краја експлицирају могуће параболичко-симболичко изходиште људског постојања – као оног које целином свог делатног живота успева да продре у спасоносно језгро своје лутајуће и грешне коначности. Други цитат значењски спецификује општу слику парадоксалне људскости као заблуделе боголикости – по томе што сасвим јасно етички сагледава могућу плодотворност заблуделог животног пута. Човек зарађује своју људскост, па онда и боголикиост, не било каквим уздизањем и изузимањем, него потпуном хуманизацијом своје субјективности. Слободна субјективност је предуслов индивидуализације која може да изрази сопство као личност. Но, личност као људскост долази тек кроз афирмацију сопствене изврности као доброте. Реч је о сложеном ланцу мисли, који, у духовној сродности с Шилеровим естетско-етичким идеализмом, настоји да –

песнички – најави слободу људскости као лепу боголикуост рођену у доброти. У стиху који непосредно претходи наведеном стиху 317, Господ, обраћајући се анђелима, изговара тако рећи химну космичкој лепоти – као лепоти свеповезаности космоса: „Ипак ви, права Божја чеда, // Радујте се живом богатству лепоте“ (344–345).

На општем космичком плану, лепота је потврда физичко-метафизичког јединства, и то као плода непрестаних стапања и преошћавања посебности, какво је, уосталом, непосредно и оличено у симболичким бићима анђела. Човек је изузетно и посебно средиште ове општости, те се укључује у активни поредак космоса тек снагом специфичне актуализације која важи само за њега. Ради се управо о апсолутној категорији људскости као лепоти људске божанске потенције. Лепота људског лика је симболичка, будући да изражава божанску могућност смртног бића, и остварује се као лепота живота који лутањем износи своју највишу вредност, дакле доброту. При томе, јасно је да се доброта и духовно и поетски саображава конкретном текстуалном поретку, а то значи да значењски она не функционише као етички *појам* у специјалистичком смислу, већ као језгро највише људскости, која пак себе остварује кроз изражавање лепоте своје боголикуости, којом се прикључује космичком систему.

Најзад, последњи стихови из навода (346–347) додатно образлажу саму могућност да љубав, и то као лепота бића усмереног ка другоме, буде симболичко тежиште стапања светских сфера. Први стих је садржински сличан ономе што Фауст више пута изговара у раније већ анализираном првом комплексу праверзије. То је живот као језгро праве органске повезаности свега чулног и натчулног, али живот као стваралачки и прогресивни гест који својом спољашњошћу изражава саме принципе космичког бића. Но, насупрот садржинској сличности, постоји изузетно важна значењска разлика између Господових и Фаустових речи. У склопу праверзије, Фаустови искази настоје, али, због једносмерности самог акта, никада не могу и испунити то да бескрајно ослобођеном снагом бића субјективно утемеље пројецирани космички поредак као симболичко преламање чулне створености у натчулном стварању. Како у коначној верзији Господове речи претходе Фаустовим, те како, због онтолошког статуса самог говорника, описују објективитет космичког процеса, који ће касније бити хумано поновљен на земљи – тек Божји исказ из „Пролога“ постаје јемство симболичког употпуњења, какво из праверзије изостаје и за какво је недовољан доживљај ограниченог субјекта. Статус и садржина Божјих

исказа образују могућност симболичког значења које се остварује потпуним стапањем животодавне снаге космоса и динамике људске драме која тај космос „шаренолико“ осликава. А, да се вратимо на почетак пасуса, љубав се може симболички поетизовати, те засновати као снага божанско-људског повезивања само у контексту објективно устројеног космоса који стваралачким снагама сваке своје инстанце – истински потврђује заједничко језгро сваког бића. Љубав је апсолутни израз – и, ову синтагму ваља схватити дословно, као трансцендентални израз о симболичком јединству метафизичких и физичких сфера – симболичког принципа космоса, а овај је *оличен у натпојамности* свог прогресивног јединства.

### 3. 1. 5. Трансцендентално употпуњење симболичке смисаоности небеског оквира земаљске повести: последња сцена драме

Симболичка уметност је потпуна на основу заокруженог и искључиво иманентно заснованог јединства свих својих дејстава, а превасходно форме и садржине, те значења и начина или поступка. Уметност која има симболичке тежње не може бити, на пример, садржински симболичка, већ може само остварити симболику текстуалне целине. Евентуална садржинска симболика може да функционише само уколико се активира целином текста као носиоцем кардиналне идеје да је могуће изразом навестити надизразивост. Другим речима, симболичка садржина могућа је само као симболизована, а ова се најпре рађа у процесу ткања целине која себе утврђује као апсолутну коначност или као форму космоса.

Симболика је, и то у самим својим темељима, процес непрекидног самоисказивања и самопотврђивања. Текст је симболички тек уколико је двојак, односно уколико својом целином остварује аналогију између космоса и поетског света, те уколико сликом и текстуалном формом изражава апсолутни смисао материје. Примера ради, искази из „Пролога“ функционишу као објаве симболичког поретка не само зато што ће бити конкретизоване у материји Фаустове повести, већ стога што ће сама та материја бити симболички активирана тек с обзиром на текстуални поредак који настоји да земљу утврди као парадоксалну слику вечности. Према томе, потпуни симболички говор увек представља двоструко јединство, утолико што истовремено осведочава и текстуално збивање и сâм текст. Напомињемо, међутим, да то не значи да је симболички говор метапоетски и поетски, будући да би таква ситуација могла да води ка напоредности текстуалних

нивоа. Ње у симболици нипошто нема, јер ова целином свог поетског бића почива на органском стапању токова, равни, процеса и дејстава као начина да се постигне иманентно – састваралачко јединство. Прогресивношћу свог тока, текст ствара симболички смисао само уколико садржином подржава симболичку могућност форме, те, обрнуто, уколико обликовањем свог симболичког поретка учествује у стварању симболичке супстанце збивања. Последња тачка узајамности изостаје из *Прафауста*, те стога она остаје симболички потенцијална и на равни саме трансценденталности, а о њој смо, подсећамо, говорили поводом Фаустових исказа који предвиђају симболичко устројство космоса. Материја је саморођена, али није и рођена и у састваралачком раду форме, те зато остаје незаокружена, што је проблем управо с обзиром на симболички потентну садржину, која сама пројецира космос као заокружени поредак свих узајамно преплетених токова.

Потпуна поетска симболика остварена је у коначној верзији, што се на великом плану да видети у чињеници да се смисао оквира самопотврђује кроз читав текстуални процес, а овај је заснован на узајамним огледањима вечних и земаљских сфера. Оквир у *Фаусту* је симболички, а то најпре значи да није детерминанта средишњег дела текста, те не представља пуко структурално јемство сужејног јединства. Симболички оквир је трансцендентална срж списа зато што сâм осликава унутрашњу логику текста, а ова почива на начелу самостварања које изражава апсолутност.

Конкретно, *симболичка* природа оквира проистиче из чињенице да га уопште не твори логичко повезивање метафизичких сцена с почетка и краја, већ да – много више од тога – њега заокружује и крајњи облик му даје самообистињење људскости као „племенитог члана“ (11936) вечности. Симболичко исходиште оличено је у томе да оквир није само структурални извор слагања нивоа, већ да баш својом заокруженошћу – изражава космос сâм. Однос између метафизичког залеђа и земаљске радње је однос између форме метафизичког објективитета и њене самообистињавајуће сржи на земљи, које тек у синтези творе поетску смисаоност космоса. Тај космос је и врхунац и само начело симболичког процеса зато што логика његовог бића показује слободу људске судбине не само као ону која може припасти вечности него као ону која управо учествује у пунозначном довршењу те вечности. Кључна тачка симболичког дејства оквира, те тако и унутрашњег заокружења поетског космоса као сједињености свих његових стваралачких



инстанци – јесте крај драме, који опева космичку радост потпуне удружености земље и неба.

Радња у последњој сцени симболички је синтетизујућа, а то значи да показује састваралачку узајамност оне форме текста која изражава начело вечности (то је оквир) и оног динамичког бића текста који обистињава то начело (Фаустов живот на земљи). Извори симболике су у томе што продор анђела на земљу, те њихово преузимање иницијативе у спасењу људске ентелехије не значи и интервенцију типа *deus ex machina*, те што, овој одбаченој могућности насупрот – Фаустово спасење не произлази из пуког волунтаризма лутајућег бића на земљи. Смисао синтезе која мотивише симболичко значење краја изречен је у познатим стиховима анђела који узносе јунакову „бесмртност“:

Ко се увек труди стремећи,  
Тог и ми можемо спасти.  
И уколико у њему учествује  
Чак и љубав с највиших висина,  
Онда ће га дочекати блажена чета  
Срдачном добродошлицом. (11936–11941)

Веома је важно то што је небески „део“ спасења двојако исказан као одговор, дакле као онај који долази на другом месту, и то с обзиром на самосталност живота на земљи. Двојакост ове другостепености небеског одговора на првостепеност људских дела односи се најпре на то да је спасавајући гест анђела призван земаљским стремљењем, па потом и на то да је крајњи резултат земаљског призивања метафизичког одговора – небеска љубав. Реч је о двама фазама – анђеоска је ужа и конкретна, а небеска универзална и апсолутна – једног те истог процеса заокружења космичког поретка. Небеска делатност симболички потврђује изворно земаљско-небеско јединство, а њу покреће човек као „шарени одсјај“ крајње апсолутности.

Метафизички одговор није хронолошки условљен чин, те не долази временски накнадно и као пуки ехо земаљског дела, већ сâм представља апсолутно исходиште саме земаљске повести. Ова на крају не бива трансцендирана, већ самопотврђена као симболичко биће, а то значи као коначност која, стопљена с утврђеним објективитетом космоса, проналази и потврђује властито прајезгро, те своју органску припадност поретку који и сама обликује. Земаљско учешће у остваривању оног начела које земљи онтолошки, али и стваралачки претходи – и то

је највиша поетска тачка Гетеовог текста – може се изразити и разрешити једино симболички. Метафизичко залеђе текста поетизовано је кроз симболички приказ успења људске бесмртности у окриље небеске љубави, што за консеквенцу има то да тек посебна и изузетна људска судбина, при томе, несвесна небеског контекста, зазива, па и узрокује конкретни чин апсолутног самооткривења космоса, који би иначе остао пука и поетски необистињена апстракција.

Потпуна симболичка узајамност временитости и вечности подразумева и то да није само земља парадоксални одсјај вечности, већ и да је сама вечност поетски, дакле чулно-живо и изражајно самоисказана као последњи одјек земље. Последњи и највиши одјек земље – сама апсолутност – консеквентно и у складу с основном текстуалном ситуацијом која опева досегнуту бесмртност самог човека у бити је ствар симбола као органског јединства коначности и вечности. Обзном космоса се, кроз речи мистичког хора, затвара симболичка драма која је опевала органско јединство трагичке коначности и комичке вечности, и њоме се приказује слика самог текста. Реч је о самообјави космоса као тоталитета поетског света, као заокружености текстуалног процеса, те најзад и објави посвећеној конкретној људскости кроз коју је тек и обистињена „параболичност“ пролазности као слике вечности (12104–12105), недосежности као делатности из које исијава апсолутност (12106–12107) и израза као чулне форме бескраја (12108–12109). Трансцендентални крај текста симболички је зато што се не испуњава као издвојени коментар одигране згоде (то би било могуће да је оквир драме алегоријски сачињен као небеска суперпонираност земљи), већ као самообјава јединствене целине текста, у којој тек земаљско обесмрћење значењски заокружује небеску поставку с почетка драме, те поетски заокружује текстуални тоталитет космоса. Док је, са становишта текстом призваног симболичког устројства, *Прафаусту* недостајала поетска објективизација бескрајне субјективне жудње за стварношћу симболичког поретка света, коначна верзија потврђује да се симболичко устројство не испуњава само у објективној надградњи земаљског тока, те стварању метафизичког залеђа за земаљска дела, већ се уметнички заокружује као неопходна напоредност метафизичког заокруживања земаљске смисаоности и земаљског оживотворења и довршења метафизичког смисла.

Симболичка узајамност која ствара целину поетског космоса – уметнички је конкретизована кроз драматизацију оних кардиналних категорија које саме осведочавају јединствено језгро физичког и метафизичког света. Мислимо на живот

и љубав, категорије апострофиране у „Прологу“ кроз најаве метафизичких бића, а до краја актуализоване на крају као вечном исходишту земаљске повести.

### 3. 1. 6. Ступњевита конкретизација симболичког објективитета текста: рајоликоност земље

Симболика се не исцрпљује у самом начелном идентитету метафизичког значења и текстуалне форме као форме уметничког космоса, већ је дубински условљена конкретним очулотворењем апсолутног, комички спасоносног текстуалног исходишта. То у пракси значи да је, људском обесмрћењу посвећена, последња сцена драме нужна и логична последица уметничке и идејне потребе да се метафизичка неизразивост саме мистерије људског спасења песнички оствари као финале саме људске повести на земљи. Још конкретније, основна парадигма драмске целине оличена је у идеји да се апсолутност једино и може актуализовати као процес апсолутизације у људском свету и кроз чулну конкретност људске драме. Та драма је сâм људски живот, односно динамика повести читавог људског живота. Другим речима, заокружена метафизичка смисаоност оквирне форме, од које смо пошли, поетски постаје релевантна тек захваљујући целини Фаустовог пута. Описана коначност Фаустовог земаљског живота нужна је за заокружење апсолутне форме текстуалног космоса. Наиме, тек у том животу се симболички огледа метафизички смисао оквира, и тек Фаустова драма поступно и непосредно уметнички актуализује парадигматичност самог оквира.

Сама конкретизација коначног живота који се самоостварује као симбол вечности – неопходна је као начин да се, насупрот апстраховању, „одоздо“ установи пут ка апсолуту као процес апсолутизације чулности. Овај се идејно реализује проналаском тачака које потврђују јединствено језгро физичког и метафизичког света. Кључна таква тачка је љубав. Но, ни ово идејно стабилизовање није по себи довољно, већ биће текста изискује песничко обистињење, а оно подразумева опевање тих тачака космичког јединства управо „одоздо“ – као обистињење космичког поретка у непосредности самог људског живота. Пропадљива инстанца космоса, а то је људски живот, сама треба да на парадоксалан начин потврди јединство космоса – кроз откривање људскости као слике божанства. Сходно томе, љубав, а њу парадигматски апострофирају бића вечности, може пронаћи своје симболичко довршење само уколико се њен почетни и финални божански сјај *изрази*

у лутајућој и грешној људској љубави кроз коју ће се досегнути људскост, а онда кроз ову и боголикост.

Следствено тези о оквирној форми текста као слици поетског космоса која открива метафизички сјај као врхунац симболичких просијавања на земљи – сјајно-одсјајна огледања космоса поетизују се кроз чврсто успостављање правих органских веза између свих ступњева поетског космоса: неба, земље, природе и људског света. Да би, дакле, уопште било могуће да људскост као срж човека, који је само један припадник живог организма космоса, постане огледало од човека ширег космоса – неопходно је да се процес свеколиких космичких огледања супстанцијализује на тај начин да посебност (човек) буде његов поетски извор.

Живот је категорија која јемчи тоталитет света као органско јединство (а не као суму појава), што значи да, на равни текста, он постаје универзални принцип перманентних стапања космоса, земаљског објективитета и посебне људске егзистенције. Живот омогућава преносе значења с физичког на метафизички ниво и обратно, те осигурава стваралачко садејство ових нивоа у ткању њихових посебних значења, као и у заокружењу крајњег космичког значења као изнутра проистекле синтезе непосредно датих животних повести. Љубав је категорија чију симболичку смисаоност стабилизује устројство субјективно-објективно-космичких преламања, стапања и допуњавања, те категорија која, али само и тек на фону овог начелног устројства, конкретизује баш људску посебност као потенцијалну слику божанствености. Живот, наиме, допушта текстуални ход „одоздо“, који ће на примеру изузетне људске индивидуе утврдити коначност као живу, шарену слику живе и исијавајуће вечности. А љубав поетизује снагу људског субјективитета као уметничког извора могуће божанствености света и људскости као боголикости, кроз коју се једино и изражава та божанственост.

Најзад, ови трансцендентални принципи, који остварују уметничке процесе текста као одразе конкретне текстуалне материје, установљени су у „Прологу“, испуњени у последњој сцени, те тако показују специфичну гетеовску симболичку логику текста као дословно *сравњивање*, односно узајамно обгрљавање равни – људског субјективитета (на којем, са становишта фигурације, застаје праверзија), светског објективитета и њиховог вечног залеђа. Ове равни се фигурално преплићу на следеће начине: људска субјективност као парадоксални одраз космоса; свет као језгро симболичког процеса по себи; како је тај процес заснован на људској слободи стваралачког активирања апсолутних потенција чулности, онда се он – што 2. и 3.

чин другог дела драме потврђују – може поетизовати као објективна реализација симболичке жудње субјективне људске фантазије; вечност као последњи ступањ коначне слободе која сама преображава своје стремљење у вечну делатност.

Оквир поставља објективну форму текста као систем непрекидних допуњавања земаљских и надземаљских равни. Но, у оквиру се, такође, и то врло пажљиво, обликује конкретни ступњевити карактер света заснованог на унутрашњим садејствима. Оквир формира парадигму огледања кроз сложену поетску игру самоизражавања као изражавања: на пример, Господ и Мефисто свим својим речима карактеризују себе, саговорника, општи метафизички поредак, али и земљу и човека као теме самих говора. Но, ова поетска игра функционално се заокружује кроз нијансирано опевање средишњег објективитета космичког срањивања – земље као (објективног) фона за симболичко заокружење хуманог индивидуалитета. Земља је објективна сфера симболичности као чулне живототворности чија је крајња моћ апсолутизујућа, јер својим активитетом човеку разоткрива само симболичко језгро ствари.

У „Прологу“ архангели, а у последњој сцени свети оци и самим својим ликовима сведоче и својим речима певају о симболици земље, која непролазношћу саме своје материјалне коначности успоставља мост између човека и неба. Форма симболичког заокружења односи се на поглед метафизичких бића ка земљи: архангели опевају земаљски ток искључиво са свог небеског становишта, и то као оног које осветљава потпуни смисао „доњих“ сфера света. Анахорети пак усмеравају свој поглед ка неслућеним висинама, али, опет, искључиво као бића земаљског тла чија визија прелама вечност. Садржинска тачка сустицања сфера у првом је случају земља, а у другом љубав. Удружење форме и садржине, те поетска синтеза овог удружења и општег контекста сваке од две сцене – твори симболичку парадигму, коју конкретизује Фаустова повест. Симболичко језгро у речима архангела је земља као вечно-променљиви живот, а у речима светих остаца – химна љубави као снаге која дивинизује, апсолутизује свет, те која једина и подарује вечни сјај иначе пропадљивој земљи.

Рафаило пева химну Сунцу. Ово је, што смо поменули и поводом фигуре Духа Земље, једна од кључних тачака симболичког дејства текста. Попут Духа Земље, и Сунце функционише као симбол симбола, односно као само симболичко језгро које рађа и осликава укупну логику текста. Симболичку парадигматичност Сунчеве семантике изражава Рафаило, а њену конкретизацију, те и, за симболику

нужно, оживотворење опште форме симболичког процеса – представљаће Фаустова визија Сунчевог одсјаја над водопадом, у првој сцени другог дела драме. Рафаило пева хармонију сфера,<sup>600</sup> која је у ранијем нашем излагању тек поменута као неостварена значењска могућност у сцени са знаком Макрокосмоса у праверзији, а која ће се до краја оваплотити како у сцени с дугом, тако и у орфичком мистеријском завршетку 2. чина у другом делу – „Својим древним ходом Сунце одјеком // Надмашује песму братских сфера“ (243–244). Сунце је срж симболичких сједињавања космоса, јер се на његовим супротним половима налазе чулност и трансценденција. Сунце је по себи слика самог симбола стога што истовремено представља видљиви и стварни максимум земаљских погледа, те тако и највишу могућност природе, али и највишу слику надземаљског коју природа може да зазове. Другим речима, Сунце је и слика природе и конкретизовано језгро саме њене метафизичке моћи. Сходно томе, оно је и дело чула, и хиперестетско постојање које себе естетизује на земљи кроз одсјаје. Хармонија сфера је орфичко-питагорејска мисао која сједињава идеје о космичности и панестетичности, те која метафизику објашњава као онтолошки врхунац све чулности. По себи хиперестетски, космос себе ипак изражава, но не у чистоти своје надслушне сржи, већ кроз одјеке, а они земљи објављују недосежну истину самог изворног звука. Рафаилове речи јасно певају игру између чулне лепоте звука и крајње истине натчујности, а она за своје смисаоно исходиште има постојање као синтезе пролазности, цикличности, изменљивости и – вечности. Сунце је симбол симбола као родно место одјека, односно одсјаја на земљи, али је и само очулотворена појава по себи „непојмљивих великих дела“ (249) Божјих.

Рафаило поетизује метафизичко залеђе земаљске променљивости, те указује на вечну завичајност оне сфере која почива на раније објашњеној парадоксалној моћи немоћи: земљи не припада божанска хармонија, али зато сама пролазност постаје епицентар шареноликог сијања или одјекивања вечности. Гаврило се, доследно предмету претходног говора, усредсређује на саму земљу, сада установљену као фон небеских одјека. Гаврило, заправо, изговара химну земљи као слици божанствености, као сфери апсолутних исијавања и одјекивања: он понавља реч „непојмљиво“ (*unbegreiflich*, 251), која је код Рафаила искоришћена за сâм божански стваралачки акт, а овде за земаљски процес. Као чулно огледало

---

<sup>600</sup> Овакво значење и Трунц истиче (E. Trunz, S. 508).

надслушне хармоније космоса, земља на себи својствен начин, у складу са својом тварношћу, а преламајући вечност, прерађује изворно космичко дело. Као слика вечне хармоније, те као тварни одсјај вечности, земља разоткрива апсолутно језгро кроз физички карактер свог система живота, а то значи да се испољава као процес апсолутизације. Отуд Гаврилово усхићење земаљском „раскоши“ (252), створеном снагом експлициране игре променљивости (253) и вечности (258). Игра земаљског процеса заокружује се као тоталитет симболичке рајоликости. „Рајска светлост“ (253) обасјава земљу, али само у смени с дубином ноћи, те се крајња земаљска раскош испоставља као постојање исконске вечности у пролазности. Под рајоликошћу подразумевамо овакво постојање.

Ова одредница представља средиште свег симболичког ткања текста, и на њој ћемо засновати анализу симболичке конкретизације парадигме коју успоставља оквир. Својим речима удахњујући земаљској ноћи небески сјај, Гаврило разоткрива објективне фигурацијске координате које ће поетски подржати Фаустову индивидуалну потрагу за „прајезгром“ света, а ова ће чинити јунакове визије раја у смртном свету.

Најзад, сходно спуштајућем геоцентричном ходу излагања, Михаило опева организам земаљске рајоликости. Једноставно речено, он изговара химну земаљском животу и химну земљи као самом животу. И лексички, али превасходно по смислу, његове речи сасвим су сродне Фаустовим титанским епифанијама из почетног дела земаљске драме. Како и структурално, по позицији у тексту и по оквирном карактеру сцене, и онтолошки, по метафизичком карактеру свог бића, Михаилова реч претходи Фаустовој, тако управо она омогућава сигуран поетски темељ за потоње фигурално употпуњење значења Фаустових речи. Срж Михаиловог говора представљају активности, попут: „олуја“ (259), „дејства“ (262), „киптања“ (259), „јарости“ (261). Тиме се и вербално земља осведочава као тоталитет динамичког тока живота, односно као процес перманентног постанка, раста и преображаја. Вечно залеђе земаљских повести, а њега симболизује оквирна форма, постаће космичко огледало посебне шареноликости земаљске, Фаустове повести – као живог одсјаја самог оквира. Славећи небески сјај, архангели заправо прослављају симболичку свеповезаност космоса као дивинаторско-дивинизованог тоталитета, чију земаљску сферу открива рајски сјај, а чије вечно исходиште пак разоткрива само одсјај божанског дела на земљи. Тек земља – чију шаренолику парадигматичност јемчи сама метафизичка сфера – може постати залеђе за испуњење симболичке

смисаоности индивидуалног стремљења ка апсолутној слободи. То залеђе се објективно симболички заокружује у последњој сцени, која експлицира органско јединство парадигматичне рајоликости земље и конкретизације целине Фаустове повести која се наставља у вечности.

Љубав је, наиме, хумано исходиште људске боголикости, коју објективизује земаљска рајоликоност, а коју довршава метафизичка изврсноност људског стремљења који призива вечни спас.

### 3. 1. 7. Људска боголиконост

Начелно, речи анахорета смисаоно су сродне речима архангела: у оба случаја, само код архангела са становишта метафизичке претходнице Фаустове повести, а код анахорета са становишта њене испуњености, поетизује се форма симболичког објективитета гетеовског света, чије је, међутим, живо средиште тек људски субјект. Уз то, онтологија говорника условљава њихову позицију унутар текстуре драме, као и специфичне теме којима се парадигма космичког сједињавања најзад заокружује у оквирну форму драме. Самом поетском нужношћу, бића вечности претходе индивидуалној драми на земљи, а омогућавају јој објективно симболичко залеђе баш тако што опевају Богом омогућену животодавност и живототворност земље као правога стваралачког средишта између човека и неба. Бића која крајношћу своје људске изврсноности жуде за божанственошћу, свети оци земље, опевају начело апсолутизације света с обзиром на проживљен коначни живот једног човека. Дакле, за разлику од архангела, који „одозго“ образлажу целину земље као мост између „малог Бога света“ и саме вечности, свети оци „одоздо“ образлажу целину људскости као слику божанствености. Довршење симболичког стапања људскости и божанствености, какво архангели само мотивишу објашњавајући „сравњивост“ светског устројства, долази тек живим обистињењем тог устројства кроз трагику људске коначности. А то обистињење изискује специфичну људску надградњу природног тока ствари, те активирање у природи немогуће, али у човеку могуће – божанске потенције која удахњује метафизичку снагу у органске везе космоса. Тај дах својствен је само човеку и Богу и тиче се тоталитета односа једног бића према другом посебном животу.

Крај драме Гете је устројио као саму слику симболичности захваљујући метафизичкој радњи оличеној и чулно осликаној у људској судбини. Осим тога,



конкретизација симболичког устројства краја извршена је кроз гетеовску или, боље речено, кроз фаустовску митологизацију католичке иконографије.<sup>601</sup> Слободна самоствореност симболичког света материјализује се кроз ткање слободне људске судбине, чију метафизичку могућност не детерминише једнострано сама метафизичка сфера. Оваква поетска ситуација условљава доминацију иманентно засноване логике и форме и садржаја – над духовним наслеђем које се инкорпорира у текст. Наиме, оно се може симболизовати и уградити у текст који претендује на симболичност само уколико се, и то активно, дакле учешћем у образовању иманентног текстуалног значења, саобрази текстуалном процесу.

Говоримо о митологизацији западноцрквеног наслеђа из два разлога. Прво, управо она преображава сакралну параболичност у естетску симболичност: католички темељ не пролази кроз вулгарну десакрализацију, већ се, у складу с изреченим, саображава карактеру текста који естетичношћу фантазије настоји да подари израз апсолутним сферама духа. Друго, митологизација је конкретно условљена стварном митологичношћу Гетеовог текста, која је и сама саображена најпре симболичкој обради повести о доктору Фаусту, а потом и крајњем карактеру те обраде – то је фаустовска симболичка индивидуализација мита. Митологизација католичког наслеђа је, што је веома значајно, могућа на основу иконографског избора грађе, односно (и у Гетеовим исказима о ликовности истакнуте) тежње саме те грађе да лепотом форме изрази светост. Она подразумева симболичку утканост тог наслеђа у гетеовску поетизацију мита. Ова утканост је симболичка, зато што је делатно двосмерна: иконографија се одиста саображава фаустовској природи смисла, али је и овај смисао поетски заокружен тек сходно сложеној семантичкој специфичности последње сцене.

Митологизовано католичко довршење фаустовске повести која исходи у вечности проистеклој из лепоте „догађаја“ може постати јасно и у контексту начина на који фигуре отаца функционишу у тексту. Они говоре о љубави, али не као о

---

<sup>601</sup> Поводом ове теме, као и поводом преоблема односа између религијске материје и поетског начина у последњој сцени у *Фаусту*, упућујемо на следећу литературу: Драган Стојановић, „Богородица у Гетеовом Фаусту“, стр. 86–144, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008; Штефан Ландолт, „Гетеов *Фауст*. Однос сцена *Полагање у гроб* и *Планински кланци* са црквеним учењем“, стр. 41–85, превео Драган Стојановић, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008; Јохен Шмит, „Католичка митологија’ и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*“, стр. 15–40, превео Драган Стојановић, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008, стр. 15–40; Миодраг Лома, „Драган Стојановић и крај Гетеовог *Фауста*“, *Хелиотронна мисао, Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, Досије студио, Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, Београд, 2011.

општем месту хришћанске мисли, него о љубави као оствареној чињеници текста који тематизује у бити несакрално и нехришћанско фаустовско стремљење.

Најпре, и свети оци својим бићима ткају смисао који садржина њихових речи само испољава: досегнут је идентитет онтологије и експресије као самоизраза бића, што је за симболику од кардиналне важности. Овај идентитет је фундаментално фаустовски: три оца представљају три модуса људског стремљења ка бескрајности. Они нису пуке алегоријске фигуре, нису егземплари, већ интегрални субјекти симболичког поретка текста: својим стремљењима, кроз умножавање перспектива, они објективизују посебан случај Фаустовог труда, те сâм труд осведочавају као непрекидни раст и развој и непрекидно усавршавање људске ограничености, а њу као једини могући извор хумане суштине бића. Они траже и досежу своју светост, дакле актуализују божанску потенцију смртног бића. Друго, светост је фаустовска симболичка категорија, јер се односи експлицитно на људску стопљеност са земаљским тлом. Оци досежу своју изврсност као бића и дословно и фигурално укоренења у земљи и земаљској тварности, а то је семантички омогућено, између осталог, у „Прологу“ оформљеном сликом земље као правог темеља коначне људске загледаности у надземаљски сјај.

Стасали на фону симболичког дејства земље, а они то и могу зато што оличавају три индивидуалне ситуације које посредно преламају главну индивидуалну драму текста – свети оци еманирају саму срж људске припадности земљи као делу космоса. Да би припао симболичком поретку, који објективно постоји, али који није споља загарантован, већ изискује слободу личног искорака својственог врсти, човек га мора извојевати животом. Наиме, људскост је ознака универзалне вредности човека као таквог, али њу осваја само лепота лика, а то значи посебна егзистенција. Тотализујућа вредност људског живота синтетизује и у нераскидиву везу доводи људску повест и земаљску снагу људске загледаности у вечност. Та вредност васпоставља човека као биће земље које ствара, а плод људског стварања је симболичка двојакост: трансцендирање својих ограничења кроз однос према другом бићу и, из овог проистекла, сопствена боголикост. Љубав је тај плод. Она представља божанску срж људске телесности, односно саму метафизичку снагу људског бића. А управо и једино она, „одоздо“ и само с обзиром на слободу апсолутног геста изливања целине бића ка другоме – изражава боголикост као апсолутизовану потенцију људског живота.

Примера ради, *Pater ecstaticus* пева о „сијајућем савезу љубави“ (11855), о „вечности радосне ватре“ (11854) и о „сржи вечне љубави“ (11865). Љубав је тачка крајњег сједињавања људскости и божанствености: она се тиче обе инстанце, и обе само на слободан стваралачки начин. Два пута зазвана вечност није само име метафизичког исходишта драме, већ је тачка сустицања двеју љубави: божанска је вечна по дефиницији, али људска остварује људскост, те тако осваја вечност људској коначности. Отуд „савез љубави“ није и не мора да буде само одредница за спасавајући гест анђела према Фаустовој „бесмртности“, већ се њиме такође образлаже и заслуженост јунакове „бесмртности“. Како, начелно узев, последња сцена заокружује симболички смисао оквира кроз опевање људског освајања бескраја, тако и наведене речи не представљају само метафизички коментар, већ истичу разлог људског приступања вечности. Он је везан за Фаустово искуство љубави на земљи, а тек је љубав та која средишњи мотив људског стремљења као геста целине живота на земљи који призива метафизички одговор – симболички семантизује као стремљење ка сржи хуманости. Није метафизичка сфера спасењем само одговорила на Фаустово стремљење, већ је љубављу одговорила на обистињену љубав на земљи.

*Pater profundus* опева „свемоћну љубав, // Што све образује, све ограђује“ (11872–11873). Она је експлицирана као стваралачко начело, а ово као поетски начин за заокружење симболичке слике космоса. Љубав је, на шта указује и глагол „hegen“ – „штитити“, „ограђивати“, „старати се“, али, посебно у контексту драме, и „обгрљивати“ – средишња категорија драме која поетском свету подарује „сравњивајући“ смисао. Насупрот праверзији, из које овај смисао изостаје зато што не постоји установљена мера односа између субјективних хтења и њиховог (неоствареног) објективног исходишта, у коначној верзији љубав поетски конкретизује како метафизичку сродност људског и божанског света, тако и различитост њихових онтолошких мера. Људска љубав твори трагедије, али, како се људскост досеже само на темељу људског лутања, онда баш она зазива апсолутну несебичност небеске љубави. „Ограђујућа“ моћ љубави не поставља границе људском постојању, већ, напротив, осведочава божанско залеђе оних људских промашаја који се актуализују као парадоксална шареноликост људске боголикости. Њена „образујућа“ моћ говори о љубави као метафизичкој сржи читавог живота: овај је на земљи заснован на искуственој прогресивности бића које стреми ка свом усавршавању, а на небу на живом процесу као вечности стремљења и делања.

Pater seraphicus говори о процесу који „Божје присуство [Gegenwart] учвршћује“ (11921), те о „откривењу [Offenbarung] вечне љубави“ (11924). Посадашњење, односно обистињење присуства, као и упризорење божанствености – условљени су људским бићем: овај отац се обраћа блаженим дечацима. Pater seraphicus, заправо, опева божанственост као осведочење, па чак и као естетски феномен. Божанственост се актуализује кроз изражено и самоизражено обожење „малог Бога“ земље, који својом коначношћу одражава небеску надизразивост. То, даље, значи да поетска конкретизација оваквог склопа подразумева драмски процес апсолутизације на земљи. Процес је неопходан као носећи стуб за осликавање људске прогресивности, а ова је неминовна као највиша могућност ограниченог бића. Будући ограничен и у својој ограничености потенцијално обдарен за боголикоост, човек је може остварити само уколико – начелно – својим животом обистини космичку свеповезаност, те уколико – конкретно – ту свеповезаност реализује кроз љубав као безусловену несебичност према другоме и кроз несебичну помоћ другог, такође ограниченог, човека. Такав однос љубави – рођене у трагичи људске немоћи која јача људску потрагу за небеским спасењем – оличен је у односу између чистоте и неискуства блажених дечака и нечистоте и искуства Фауста, а исказан у речима дечака, које су упућене јунаку: „Па ипак, и овај је научио, // И поучен, сад ће научити нас“ (12082–12083). Овај ланац међуљудских допуњавања, који мотивише метафизичку потребу за Фаустом као „племенитим чланом“ вечних сфера, указује на специфично фаустовски принцип „негативног искуства“<sup>602</sup> као једино могуће тле за људску светост. Дечаци су блажени зато што су животно неупрљани, али само човек целовитог живота, а овај подразумева пад, јер он је иманентан људској ограничености, може успоставити контакт с кореном саме доброте. Наиме, овај настаје на фону проживљеног и побеђеног зла, дакле на фону непосредног људског учешћа у преображају земаљског зла у доброту како људскости, тако и саме вечности. Ланац међуљудских веза не исцрпљује се у Фаустовој важности за непоучене дечаке, већ је њиме прожета читава последња сцена, а она за исходиште има „пунославно“ самооткровење симболичности у лику Богородице представљене као Mater Gloriosa. Њена фигура је апсолутни смисаони врхунац драме остварен ланцем људских апсолутизација које до ње воде, а оне су

---

<sup>602</sup> Реч је о Гадамеровој синтагми (Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, str. 390) која треба да афирмише повесни карактер људског искуства, те тако и лутање као отвореност за животни развој кроз грешке (као пример овај мислилац наводи речи хора из Есхиловог *Агамемнона* о патњи као изворишту знања).

све, без изузетка, посебна оличења људских падова преображених у победу људскости. Мислимо, најпре, на три свете грешнице као (поново) три посебна осведочења светости људског живота, која зазивају и у симболички поредак текста враћају лик чији је живот сама Гетеова драма непосредно опевала као својеврсну свету грешност. Такав лик је Грета као последњи драмски предступањ за самооткривење Богородичино, но Грета као поетски мост и људски водич Фаустове фигуре, као средишње фигуре свете грешности или трагичке комичности, ка – фигури људско-божанске славе и победе, назване *Mater Gloriosa*.

### 3. 1. 8. „Вечна женственост“ и човек као жива слика вечности

Божанствена комедија је ствар људске повести која прелама божанствену истину света. Симболизација људске боголикости као тоталитета људске повести која лутања и грешке заокружено обликује као процес апсолутизације људскости, утемељена је у, по себи већ естетској, параболичкој слици света, која метафизичку целину осведочава кроз земаљски одјек. Гетеовска симболизација пак ремитологизује параболичку сакралност – како би засновала саму људску фантазију као највишу, реалијама неомеђену, могућност постојања. То заснивање се објективно поетизује кроз посебну модификацију мита о Фаусту као фаустовску потрагу за божанским језгром саме земље, а конкретизује се кроз драматизацију посебне људске судбине која индивидуално осликава парадигматичност људскости, па тако и земаљске симболичности и космичке апсолутности.

Сходно томе, ни „Пролог“, ни последња сцена не опевају коначност као пуки и пасивни одјек вечности, већ само вечно извориште и исходиште као апсолутност изражену у тој коначности. Као стваралачко начело свег постојања, живот јемчи поетско стапање посебне судбине и целине света, а љубав реализује ход те судбине у свету као трагичко-комичку потрагу смртности за рајем. „Вечна женственост“ је синтагма која затвара апсолутно рајско исходиште рајоликих људских заблуда на земљи, те која представља употпуњавајуће поетско исходиште симболичког живота људске драме.

Дводелна целина удахњује песнички живот симболичком поретку, а то значи да естетски обистињава сложени систем симболичких мостова, који у оквиру заокружују космичку парадигматичност поетског света. Рај и вечни живот последње су изражене тачке естетског приказа, а сједињене су у лику Богородице као

апсолутном осведочењу вечне женствености као такве. Испуњење вечне женствености подарује потпору и за испуњење рајоликог и животодавног хода драме, и оно је само двојако симболички мотивисано. Наиме, насупрот апстрактном идеализму, испуњење проистиче из лика људскости, односно из лепоте физичког живота који сâм постаје слика људске вечности. На оквирном плану симболичке парадигматизације, ово испуњење представља сâм лик Богородице као људски тоталитет чија је трагика људске уплаканости, коју зазива Грета, преображена у спасавајућу комедију љубави, пред којом стоји фигура мајке у пуноћи славе. О Гетеовим естетичким мислима посвећеним снази Богородичине фигуре, као оне која сједињава људскост највише патње и из ње проистеклу боголикоост највише лепоте, већ смо раније говорили. Гетеово усхићење симболичком плодношћу ове фигуре уметнички се на крају *Фауста* и реализује као апсолутна форма највише могућности људског живота, коју претходно на шаренолик начин конкретизује драма протагонисте. Ово заокружење симболичке парадигме, која у лику дивинизоване људскости изражава апсолутну љубав рођену у искуству смртности, симболички се конкретизује на плану земаљске драме. Ова ће начелну потрагу човека за рајоликошћу земље прожети системом конкретних искустава која ће синтетизовати визије раја, фантазију, лепоту и љубав, те која ће целином свог лука – оживотворити вечну женственост као иманентно засновани пут земље ка њеној, у Богородичином лику датој, апсолутној, а и даље симболичкој, актуализацији.

Фаустова повест – наша даља анализа имаће задатак то да покаже – поетизована је као градација људских заблуда, и то од материјалних до фантазијских, но заблуда чије мефистовско исходиште – то је сама празнина грешке – „добар човек“, који је „врло свестан правог пута“, преображава у плодотворност чије је људско исходиште – лутајућа визија раја. Овај градацијски низ фигурално се употпуњава кроз стапање субјективних визија и објективних искустава заблуделог субјекта с другим бићем, и то, поново, у луку од физичких до фантазијских. Синтезу ових токова, помоћу којих се тка Фаустова драма, представља симболичка текстура потенција „вечне женствености“, које – на земљи – подстичу сâм рајски доживљај, а које – у вечности – осигуравају спасење племенитог бића. Као систем симболичког ткања, „вечна женственост“ образује космички поредак поетског света, и то зато што она припада и самој људској фантазији и објективитету света, припада и људскости и божанствености, и, у крајњој и симболичкој синтези – реализује божанствено исходиште драме као највишу тачку пута тоталитета хуманости, која своју

стваралачку метафизичку вредност живота исказује лепотом самог постојања. Најзад, „вечна женственост“ је биће симболичког поретка текста, зато што се, као тоталитет боголике хуманости, остварује у смртности. Једноставније речено, „вечна женственост“ је *вечна*, јер је творе индивидуални, смртни, а обесмрћени ликови лепе духовности и душевности – од Грете, преко Хелене, до Богородице.

### 3. 2. ОПКЛАДА НА ЗЕМЉИ: УТЕМЕЉЕЊЕ СИМБОЛИЧКЕ ПАРАДОКСАЛНОСТИ ЗЕМЉЕ

#### 3. 2. 1. Текстура симболичких огледања: систем две погодбе

Опклада између Фауста и Мефиста представља фигурални темељ саме земаљске драме. Као покретачки мотив свег збивања на земљи, ова опклада стабилизује суму посебних догађаја, подарујући им не само више композиционо јединство, већ превасходно сигурно идејно упориште. Све што се догоди током развоја драме о Фаусту значењски се проширује с обзиром на опкладу, те се свака посебна згода семантички формира кроз синтезу своје појединачне смисаоности и оквирног земаљског контекста. Но, овај процес ткања смисла није каузалан: контекст не одређује значење појединачног догађаја, већ га саодређује. Принцип овог саодређења у бити је фигуралан. То значи да се основно значење догађаја ствара с обзиром на слободне и непоновљиве гестове актера: наине, само збивање није детерминисано споља, већ проистиче из целине сопствених значењских потенција, укључујући и сопствени временско-просторни поредак. Међутим, догађајна неспутаност посебних сцена или сценских комплекса значењски се обогаћује тако што се слобода стваралачког ткања посебне сцене семантички универзализује контекстом који је испрва и допустио такву слободу развоја. Основна фигурална веза између опкладе и низа догађаја утемељена је у њиховим семантичким садејствима, којима се не усмерава сâм ток драме унапред, већ се значење посебног догађаја укључује у систем слојевитог допуњавања смисла.

Суштинска фигурална природа овог процеса тиче се двоструке симболичке фигурисаности посебних догађаја. Реч је о двострукости узрокованој како симболичким смислом саме земаљске опкладе, тако и огледањем ове опкладе у, Фаусту скривеном, метафизичком почетку драме. Опклада на земљи представља начело земаљских искустава, али су ова принципијелно симболизована, зато што сама земаљска опклада конкретизује земаљски гест као посебни одраз небеског тока који разоткрива космичност света. Посреди је поетски симболизована космичност као принцип делатног и састваралачког огледања светских сфера, јер се и узајамно огледање двеју опкладе заснива на слободној прогресивности хуманог субјекта као њиховог заједничког средишта.

Опклада на небу мотивише космички ниво глупости ђаволског бића које је одређено негативним метафизичким квалитетом: управо стога и није до краја



извесно колико је ова опклада чињеница по себи, а колико ствар Мефистове убеђености, којој Господ унеколико подилази, знајући за плодотворни утицај ђавола у људском свету делања. Ипак, ова погодба – изнутра бесмислена због њеног Божјом фигуром зајемченог афирмативног исходишта, до чега ђаво не допире – објективизује систем метафизичких односа, и то као оних који у себе могу да укључе и људски свет, но не *a priori*, већ само снагом људске иницијативе као слободне слике космичког поретка. Према томе, небеска згода не детерминише Фаустову судбину, већ успоставља поетски основ за земаљско ткање те судбине као потпуне хумане слободе, а ова једина и може да чулно конкретизује метафизичку снагу небеског сјаја, те да, у крајњој инстанци, симболички, у лику људског живота – осведочи јединство свег космоса. Слобода људскости проистиче из кључне тачке метафизичког дијалога, а то је Господова парабола о плодовима људске будућности. Небеска апсолутност најављује људско досезање боголикости на земљи, али га најављује као могуће дело, које би било рођено искључиво у оностраности, у временитости лутајућег живота ка смрти.

Небески договор је по себи двостепен: за саму метафизичку сферу он је бесмислица, чије, међутим, непрепознавање нагони Мефиста да се упусти у људски свет, те да тако допринесе динамизацији Фаустове повести. За људски свет тај договор је по својој суштини симболички, како зато што уопште потврђује могућност премрежавања два света, тако и зато што ту могућност темељи на онтолошким разликама божанске вечности и смртности која досеже боголикост. Човек је, дакле, тај који актуализује божанствену могућност земље, и који то чини само захваљујући својој спутаности, која, ипак, нагони на стремљење, а ово на испуњење живота. Најзад, тек заокружење живота може, и то са становишта иманенције, поетски конкретизовати и индивидуализовати парадигматичност Господове параболе.

Двострука фигурисаност земаљског дешавања у складу је са симболичким обручем, сходно којем се свака појединачна згода саображава симболичком ткању смисла, те се актуализује као огледало поетске целине, у коју се онда делатно укључује. Ова двострукост подразумева непрестану смисаону игру небеско-земаљског преплитања, оствареног кроз аналогију две погодбе, као поетски начин на који се шареноликост Фаустових земаљских искустава формира као посебна слика прогресивне хуманости која прелама космичке процесе.

Опклада на земљи<sup>603</sup> изграђује се као сложени систем значења с обзиром на небески контекст, то јест поетски комплекс који Мефисто са собом носи и уноси у људски свет. Дакле, земаљска опклада уметнички реализује парадокс симболичке плодотворности бића вечног ништавила, те, тако, представља поетски темељ за оживотворење Мефистовог земаљског лика као јунаковог сапутника који „дејствује, подстиче и, као ђаво, ствара“. Поред тога, ова сцена обликује сопствено значење с обзиром на Фаустов лик. Најпре, у контексту Фаустовог непознавања небеске претходнице: ово одсуство знања и свести је двоструко,<sup>604</sup> будући да – прво – утиче на однос између ђавола и јунака као релацију између оног ко зна и оног ко не зна; утиче, према томе, на кардиналну гносеолошку неравноправност у њиховим односима. Друго, поменуто одсуство представља основ парадоксалности људске (не)моћи, наиме моћи да се победи испрва надмоћни противник зле вечности – само снагом своје људскости, која пак почива на немогућности да се обухвати целина космичких процеса, али и на могућности да се највиши део тог процеса – небески сјај – слободно спозна кроз делатно обухватање одсјаја на земљи. Једноставније речено, онтолошки условљено Фаустово незнање представља конкретни темељ за остварење слободне и делатне људскости, јер се ова рађа само у тоталитету властитих моћи, а смисаоно се довршава у оном људском гесту који властите моћи потврђује као слику небеске парадигматичности каква је од човека скривена. Фаустов пут ће, да будемо сасвим јасни, бити пут ка уподобљавању сопственој

---

<sup>603</sup> Наводимо најзначајније интерпретације ове сцене и њихова кључна идејна упоришта, како би читалац могао да сумарно сагледа однос између литературе о *Фаусту* и наше анализе, рађене са свешћу о ранијим интерпретативним подухватима; такође, напомињемо да литература наведена у вези с небеском сценом по природи ствари своју релевантност задржава и на овом месту, те да је разграничавање појединачних доприноса често вештачки посао: Валентин као главну радњу читаве драме види Фаустово несвесно потврђивање Божјих речи (V. Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, S. 14), а као главни уметнички поступак који реализује такву радњу он истиче дуплирање ситуација (што се онда може односити и на аналогију међу опкладама; *ibid.*, S. 60), које почивају на земаљским збивањима као огледалима небеске сфере; Корф веома подробно тумачи однос између опкладе – као парадокса сачињеног из чињенице да ће Фауст потврдити живот само уколико изгуби опкладу, и њене реализације – као конјунктивне формације која осведочава и одсуство конкретног задовољења и афирмацију живота самог као перманентног стремљења (H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 409–422); фон Визе указује на два поетска парадокса, оба конкретизована у сусрету између ђавола и Фауста: први се односи на то да, као трагичка фигура, човек само кроз ђавола може доспети до Бога, а други на то да сама опклада уједно удаљава од Бога и представља израз подсмеха према ђаволу, али такође израз жудње, додуше демонске, за досезањем божанствености (B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 133–138); слично размишља и Штајгер: он земаљску опкладу разуме као кључну тачку у песничкој надградњи легенде; надградња се тиче парадокса тренутка као симбола вечности коју Фауст, међутим, неће задобити у чистом виду (E. Staiger, *Goethe*, II, S. 348).

<sup>604</sup> С пуном свешћу о томе да се понављамо кроз сада већ лајтмотивска указивања на двојак аспекте низа аналитичких питања, напомињемо да то није последица наше тежње да насилно структурирамо материју, већ – очито – неминовни херменеутички одговор на текстуалну симболику, која захтева непрестано сагледавање управо две сфере формално-семантичких срањивања.

боголикости, ова ће се остварити у ничим детерминисаној хуманости сопствене делатне слободе, а то ће остваривање постати песнички епицентар симболичког оживотворења парадигматских најава из „Пролога“.

Најзад, земаљска опклада значењски се по себи, независно од њеног потоњег симболичког дејства на пољу целине земаљске драме – употпуњава кроз логику садејства између посебних семантичких комплекса чији су носиоци Мефисто и Фауст. Како договор између бића вечности и смртног човека долази након дијалога између два вечна бића, тако целокупан однос између Фауста и Мефиста на великом плану геоцентрично конкретизује симболичку најаву из „Пролога“, те непосредно сведочи о начину на који се систем вечних односа развија у свету времена. Начело огледања је антропоцентрично због људске стране у односу, наиме „малог Бога света“, који, у свем свом незнању и лутању треба да одмени апсолутну инстанцу, која пак сама неће активно утицати на земаљски ток. Осим тога, Мефиста симболичким бићем чини тек продор у људски свет. И он, у оквирној сцени, на небу и у дијалогу с Богом, функционише као метафизичко биће које само тумачи, и то негативно, симболички поредак света. Својим ступањем на земаљско тле, он непосредно реализује претходно тумачење, а самом својом појавом осведочава симболички капацитет света, и то зато што – за разлику од праверзије, која ово питање оставља нерешеним – ту недвосмислено наступа баш као биће вечности у свету смртности, те собом потврђује могућност метафизичке самообјаве у чулно-телесном облику.

„Пролог“ није једина семантички плодна претходница земаљске опкладе која префигурира њено симболичко остварење. Исто важи и за метафизичком карактеру „Пролога“ готово супротну – сцену посвећену Фаустовој земаљској патњи. Дакле, укупна фигурална претходница се образује као паралелизам небеског и земаљског контекста, на који се надовезује ђаволов продор у Фаустов дом, што је за срањивајућу логику симболичког поретка веома значајно. Што се тиче земаљске предисторије, најзначајнијом посебном фигурално потентном епизодом сматрамо сцену у којој Фауст преводи пролог четвртог јеванђеља. Труд да се на немачки преведе *Јеванђеље по Јовану* сасвим је у складу с изворним временом мита, које припада Лутеровом добу, те у којем још увек не постоји превод *Библије* на народни језик, а што је све само узгредни детаљ који показује Гетеово старање за пунозначну митологизацију грађе, каквог у праверзији нема. Значење Фаустовог посла показује

логику поетских размимоилажења између две верзије. Ради се о узајамности начелних и конкретних разлика: праверзија застаје на противречју између симболичког развоја и одсуства симболичког заокружења, а коначна верзија управо хармонизује ове токове. О односу између две верзије у овом тренутку говоримо зато што сцена превођења тематизује Фаустово духовно усамљеништво, те логички и тематски кореспондира с првим комплексом из праверзије. Начелна разлика између верзија односи се на то што Фаустова трагика у праверзији јесте трагика симболичке жудње која не проналази потврду у природи опеваног поетског света, а што јунакова трагика у коначној верзији – сама врши преобликовање симболичке потентности у актуализацију. При томе, напомињемо да је и у коначној верзији и даље реч о јунаку који чами у својој „тамници“, добровољно повучен након шетње с Вагнером, а пре било каквог правог делатног стицања искуства у свету Оно се збива на равни која конкретизује разлике између верзија: мислимо на мотивациону текстуру и, конкретно, на мотивацију Мефистове појаве. Ње у праверзији нема, те онда читав други део *Прафауста* задобија форму сакатог судара између људског и бесмртног бића, што је посебно проблематично, будући да би баш њихов сусрет могао да поетски актуализује претходно јунаково зазивање симболичког открочења целине постојања.

Прецизно речено: сцена превођења *Светог писма* надограђује претходни основ из праверзије тако што симболички мотивише фаустовску природу самог јунака, као и његов потоњи пакт с ђаволом. Обе мотивационе тачке постављају темеље за унутрашње и слободно симболичко ткање земаљске повести.

### 3. 2. 2. Фаустовска надградња прафаустовског темеља и симболизација мита

Као што је познато, Фауст λόγος преводи као „дело“, „die Tat“. Ово решење последица је два тока: контекста којим се припрема сâм јунаков порив за превођењем, као и динамике самог превођења.

Комплекс сачињен из Фаустовог преводачког посла у ноћи, и из пудличног увлачења у научникову собу, представља поетско-мотивациони мост између два сегмента који су у праверзији још увек одвојени: између Фаустове усамљеничке драме и туђе драме изазване Фаустовим ступањем у свет. Ови сегменти су симболички обједињени у коначној верзији управо уносом њихове тачке пресецања у текст – то је комплекс сцена везаних за земаљску опкладу.

Фаустово враћање у радну собу – враћање, дакле, у контекст на ком почива први комплекс из праверзије – условљено је сценом које у праверзији нема, а то је превазиђени покушај самоубиства. Х. А. Корф је свеобухватно објаснио епохални смисао овог негативног покушаја,<sup>605</sup> те га нећемо посебно понављати, већ ћемо само са системом наше анализе ускладити следеће трансформације парадигми на које Корф указује. Прва је литерарноисторијска: превладавање тежње за самоуништењем – била она узрокована Фаустовим жељама да делатно спозна нове сфере,<sup>606</sup> или привременим а превазиђеним егзистенцијалним очајем – одговара превладавању вертеровске штурмундранговске безизлазности, у којој завршава до пароксизма доведена субјективност неспособна да начини искорак из своје заробљености у садашњем времену и стању. Друга трансформација је духовна: субјект не завршава у пуком поразу, већ у даљем освајању објективног простора, на ком може развијати живот као целину своје повести. Победа живота није ствар баналног оптимизма, већ ширења самог субјекта, који се више не схвата као сопствена самодовољна генијалност, већ као могућа генијалност у светском поретку. Трећа трансформација је конкретно-поетска и везана је искључиво за Гетеову драму: остајање у животу, и то освешћено и кроз кризу преброђено, заснива трагедију будућности као трагику постојања које ипак жуди за искуственим заокружењем живота.

Фауст који живи – чини то, наиме, с обзиром на искуство побеђене танатофилије: непосредност искуства као стуб животне потраге за спознајом која је раније исказивана у визијама и иначе је темељ саме текстуре дводелне драме. Поред тога, искуство, и то оно које се тиче баш самог живота као самопотврђене снаге која чини искорак у будућност – врло експлицитно се реактуализује и у преводу речи „логос“. Слагање ова два текстуална елемента – одустајање од самоубиства и превођење – уопште се не исцрпљује у егзистенцијалној потврди о надмоћи активности над аутодеструктивношћу, већ је укоренењено у фигуралном преплету непосредног животног и идејног продора у само начело постојања, у логос као „дело“.

Васкршњим звонима подстакнуто, Фаустово враћање у живот опева се као потпуно предавање земљи: „Земља ме је поново задобила!“ (784). Остајање у животу

---

<sup>605</sup> Идеја је уткана у прва два тома, тј. у низ поређења између Вертерове, Мајстерове и Фаустове фигуре, а прецизно је уобличена у: Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, S. 302 ff (реч је о тумачењу самоубиства); *Geist der Goethezeit*, II, S. 393–397 (тумачење смисла развоја јунака на супрот вертеровском решењу).

<sup>606</sup> Тј. да се ослободи коначности и ослободи за властиту божанственост (*ibid.*, S. 303).

није мишљено и доживљено као стање, већ као полазиште за онострану делатност, која треба набујалу нутрину да преплете са светом. Међутим, геоцентрично усмерење по себи је утемељено у фигуралном слагању нивоа унутрашњег доживљаја и спољашњег подстицаја, чије је средиште Фаустов помен „пољупца небеске љубави“. У контексту коначне верзије, овакав јунаков исказ, и то посебно с обзиром на унутрашњи систем обликовања самог значења земаљске делатности, непосредно обистињава људску слободу избора и дело као земаљско огледало метафизичких парадигми, изнетих у „Прологу“.

Унутрашњи и самостални ход Фаустовог бића пробија се кроз кризе, лутања и потресе ка оном начину живота који ће сâм осведочити субјектове тежње, па тако и космичко устројство као њихов телос. Конкретну потврду за то да оваква анализа није последица произвољног смештања текстуалног детаља у систем општег значења – даје почетак Фаустовог монолога, који се потом развија у праву делатност, у превод јеванђеља. Смисаони врхунац монолога је јунаков покушај да експресивно артикулише нови титански набој унутрашње снаге, у чему и успева кроз речи: „Сви чезнемо за откривењем“ (1217). На почетку говора, Фауст управо језички испољава своју свеширећу нутрину, те каже: „Уздиге се људска љубав, // Љубав Бога сад се разбуђује“ (1184–1185).

Фаустово окретање земљи, уз његов нехај према есхатону, никако не може да се схвати и као његова незаинтересованост за метафизичку сферу. Саме амплитуде јунакових доживљаја показују да његова заинтересованост за биће земље као тежиште хтења – значи заинтересованост за метафизички квалитет оностраности, а не за њен пуки натурализам. Жудња за откривењем, коју јунак експлицира као срж свеколиког људског постојања, подразумева жудњу за спознајом апсолутних равни на самој земљи. Фауст недвосмислено жели да спозна земаљске датости као праве симболе: као (само)осведочења обожености земље. Откривење се односи – и с обзиром на предмет превода, овде не може постојати дилема око схватања појмова – на хипостазу саме божанствености, на људску способност да уопште препозна естетску појавност саме апсолутности, те на земаљски живот надземаљског. Усмерено ка апсолутном бићу земље, ка земљи као тварности која чува божанска пројављења, Фаустово биће жели да спозна природу физичко-метафизичког свејединства. Његова апострофа двоструке љубави, и људске и божанске, погађа срж те природе. Снагом свог доживљаја, који је оснажен искуством делатне надмоћи живота над уништењем као таквим, Фауст самостално продире ка оном језгру

постојања које једино јемчи и одржава начелну премреженост људских и божанских сфера.

Подупрт доживљајем, мада не и искуством љубави као снагом која космички уједињава свет у дивинизовано свејединство, Фауст се упушта у превод Јовановог текста. Сâм смисао превода овде је у бити романтичан: реч је о хамановском реартикулисању хијератске објаве. Наиме, спис који треба превести – сâм је хијератски превод божанске мисли на људски језик, и то како због људског ауторства, тако и због предмета посвећеног самоосведочењу Богочовека. Истинит превод на немачки језик могућ је само очувањем симболичког израза као изражене истине о логосној суштини света. При томе, јунак бира да преведе, у поетском смислу, средишњи исказ читавог *Новог завета*.

Други, новозаветни, грчко-хришћански део Библије остварује потпуни уметничко-значењски тоталитет, тако што параболички принцип, већ установљен у *Старом завету*, песнички живо реактуализује у лику Христа.<sup>607</sup> Параболички тоталитет заокружен је као потпуна стопљеност начела текстуалне целине која настоји да изрази божанственост, и – апсолутног а људског Христовог лика као потврде тог начела. Поетизација оваквог параболичког устројства текста врши се кроз укупну новозаветну химну љубави као начелу истинске узајамности између људског и божанског света.

Пролог Јовановог *Јеванђеља* настоји да утврди принципе самог живота људско-божанског космоса, принципе који се реализују у повести Христовог земаљског живота, а овај – што је изузетно значајно за било какво утемељење симболичког смисла Гетеовог текста – баш трагичношћу своје временитости којом побеђује време непосредно заокружује божанску транстемпоралност космоса. Исказ: „У почетку беше Логос“<sup>608</sup> не представља тек дискурзивну и практично-програмску допуну самог почетка *Старог завета*, већ потврду да је могуће речју исказати свестваралачко *начело* космоса, довршеног у целини Христове коначно-бесконачне повести. То космичко начело није пука људска реч, већ се испољава као снага божанске стваралачке речи, те је и само је стваралачко (па утолико и експресивно), а то значи да удахњује, води, одржава и довршава сâм живот – човека, земље и

---

<sup>607</sup> О томе посебно у: А. Jülicher, „Das Wesen der Gleichnisreden Jesu“, S. 25–118, *Die Gleichnisrede Jesu*. Такође, подсећамо на раније већ навођено Ломино објашњење параболичности као самог естетског принципа целине библијског текста (М. Лома, „Увод“, *Библијска праисторија и Мојсијево Петокњижје*, Хришћанска мисао, Београд, 2016).

<sup>608</sup> *Јн*, Пролог, 1.

космоса. Реч „логос“ је реч о речи, или смисао о смислу: заправо, разлог метафизичког утемељења света. Људски примереном формом своје језичке коначности, логос обистињава своје унутрашње значење – стваралачки божански акт као самоиспољење. Тај акт ствара и у живот преводи укупни смисао, а овај се – консеквентно – испољава и у језику. Најзад, кроз четири фазе опевана, Фаустова борба да адекватно преведе реч означава борбу за изналажење потпуног идентитета језичке форме и њеном коначношћу посредованог и потврђеног апсолутног значења. Тако схваћена, као нераскидиви идентитет највишег смисла и речи као носиоца тог смисла, реч „логос“ је, такође, и парабола о параболи, односно конструкт који коначношћу свог израза значи бесконачност као смисао, те који, као такав, трансцендентално исказује параболичку суштину библијског текста.

„Дело“ је одредница чије се укупно значење формира с обзиром на целину преводилачког низа, а овај је састављен из „речи“, „смисла“ и „снаге“. Фаустов коначни избор није избор једне посебности међу разним алтернативама, већ унутрашње исходиште самог ланца понуђених решења. „Дело“ је смисаона синтеза свих поменутих значењских тумачења речи „логос“. Ова се пак образује с обзиром на сложени процес сустицања два тока, од којих један, претходно размотрен, припада равни самог новозаветног текста, а други субјекту који ову раван интегрише у свет Гетеове драме. У оквиру новозаветне проблематике, Фаустов превод представља изражајни и изражени тоталитет оних инстанци које фундаирају параболички карактер списа, а то су: стваралачки акт, језичко испољење постанка, оживотворење, те љубав као срж људско-божанског живота. „Дело“, дакле, није име пуког рада, упослености или активности, већ је ἀρχή – параболичког устројства поетски израженог космоса. Фаустов превод одговара јовановском извору, утолико што своју смисаоност употпуњава кроз смисао начела, а ово подразумева делатност – као самоиспољење метафизичке моћи која одржава свејединство света.

Потом, Фаустов превод свакако да је адекватан комплексу значења који носи сâм јунак: контакт између Гетеовог текста и у њега интегрисаног новозаветног контекста у суштини је хармоничан, зато што не само да чува потпуност значења ова два тока, већ је и динамички одржава кроз њихову узајамну комплементарност. Тумачећи Јованов спис, Фауст изражава себе, и то као носиоца симболичке фигуралности читаве драме. Не ради се ту ни о каквој субјективности која би иначе учитавала себе у текст или транспоновала текст на приватност властите ситуације,



већ се ради о акту који сведочи о потпуној прожетости субјективног и објективног света.

„Дело“ је уједно стуб и сакралне параболичности и гетеовске симболичности. Ова последња се сасвим јасно установљава с обзиром на реактуализовање параболичког темеља у општем смислу (ту општост, рецимо, оцртава начин на који се параболичност Господових речи из „Пролога“ заснива као поетско начело симболике читаве драме), као и с обзиром на конкретно саображавање сакралне параболе аутономној логици Гетеовог текста. Такав је случај с Фаустовим преводом: посао око изналажења истине о обожености света драмски се осмишљава као један од најважнијих извора фаустовске симболизације мита о Фаусту. Као што смо више пута истакли, сама поетизација мита изискује, најпре, чулно осведочење космоса, те, потом, песничку индивидуализацију грађе о доктору Фаусту као непосредну драматизацију трагично-комичне људске боголикости. Ова индивидуализација код Гетеа је у кључноме остварена кроз стапање начелне романтизације мита и посебне драматизације јунакове повести. То стапање подразумева синтезу романтичне универзално-прогресивне митологизације и прогресивне симболизације Фаустовог лика. Поетско исходиште је заснивање драме као потпуног израза о фаустовском миту. Средиште овог драмског израза је лајтмотив драме, који из праверзије суштински изостаје, а који се у коначној верзији управо симболизује кроз узајамност посредне Господове најаве и непосредног осведочења у Фаустовој повести – то је делатност, односно стремљење.

Фаустов превод сакралног списка који тумачи узроке божанствености у свету – свој конкретни поетски живот задобија у току који припада самој Гетеовој драми и начелима која су установљена иманентном логиком тог текста. Слично као с раније поменути евоцирањем љубави, тако и сада, тумачећи заснованост космоса на стваралачкој снази, Фауст сасвим слободно и „одоздо“ рефлектује објективну истину о свету (какве у праверзији нема, услед чега ту свако јунаково тумачење остаје на равни изузетног субјективног доживљаја који сâм тежи да објективизује свет), а каква је у коначној верзији принципијелно и парадигматски заснована у оквиру. У том смислу, поетски циљ Гетеове драме састоји се из тога да се опште поставке из метафизичког слоја песничког света – оживотворе у земаљском свету текста, те да задобију своју симболички шаренолику потврду управо кроз чулно преламање у људском свету. У ствари, песнички живот симболичких парадигми значи симболизацију чулног света или: процес апсолутизације људскости и

земаљскости, а овај се врши прогресивно, кроз унутрашње, слободно и самостално осведочење ограниченог људског знања као одсјаја божанског сјаја у људском лику.

Делатност је срж симболичког обликовања Гетеовог поетског света, зато што подразумева динамички приказ бескрајне жудње коначног људског бића за обесмрћењем властите ентелехије. У самом Фаустовом преводу, идеја делатности је конкретизована у односу на начелност најава из „Пролога“, а, уз то, тек релација између ове две текстуалне сфере установљава симболичку фигуралност као доминантни процес образовања драмске текстуре. Наиме, ова почива на употпуњењу посебног значења с обзиром на логику огледања различитих равни које, узајамношћу својих односа, творе целину. Међутим, са становишта целине саме Фаустове повести, јунаков превод је тек начелни темељ потоњег, могућег, и још увек неопеваног, непосредног оживотворења идеје. Фауст тек треба да актуализује тумачење у свом животу, како би сама идеја космичког начела постала поетски обистињена у драми, а то, најзад, значи: како би постала доминантни носилац драме као реализације фаустовског мита. Сама идеја о делу јесте идеја о животу као тотализујућој категорији бића, која једина *in concerto* потврђује људско-божанску сродност. Она постоји као трансцендентална двојакост ткања: људске повести као повести коначног времена која се самостално укључује у космички поредак, и поетског света као повести метафизичких открочења на земљи. Фаустов превод је тачка текста која покреће фигурално конкретизовање светског устројства, те тачка од које космички поредак постаје искључиво симболичка чињеница, која добија потврду кроз текстуру откривања поретка из перспективе људског трагања. У том смислу, Гетеова драма поетски се организује као процес потврђивања космоса у поступном ткању посебне људске повести. Пунозначни покретач њене унутрашње митологизације као прогресивности животног пута ка истини универзума – јесте сусрет између ђавола и Фауста.

### 3. 2. 3. Симболика ткања фаустовске повести

Као посебни вид заснивања односа између Мефиста и Фауста, опклада је – на шта, подсећамо, указују и фон Визе и Штајгер – кључни елемент Гетеове трансформације митског наслеђа у конкретни симболички поредак. При томе, на уму немамо пуку чињеницу да гетеовска опклада представља разлику у односу на пакт с роком важења од 24 године, већ мислимо на поетску ситуацију Гетеове драме

која у односу на традицију обрада сама освешћује и експлицира своју другост – као последицу симболичке фигурације. Наиме, Мефисто испрва нуди Фаусту пакт у традиционалном смислу, у складу с предањем и, уосталом, у складу с формираним читалачким очекивањем. Ђаво нуди драмски модус који ће бити вођен логиком теолошке егземпларности мита, чије је искључиво средиште априорна, непобитна и дефинитивна подела света на добро и зло, а чији је превасходни циљ сликовито довршење повести појединца који је *унапред* осуђен на вечну пропаст. Овакав модус био би омогућен уколико би дошло до драмске актуализације Мефистове прве понуде: „Ја ћу се овде обавезати на служење теби, // На твој миг бићу неуморан, // А кад се тамо преко опет сретнемо, // Ти ћеш за мене чинити исто“ (1656–1659).

Инсистирамо на важности постојања овакве, одбачене понуде у тексту: она не само да на поетски појачан начин истиче смисаони искорак касније прихваћеног решења, већ – посебно због природе тог решења – показује трансцендентални карактер Гетеове модификације. Ова не почива на самом изналажењу типа договора који ће бити оригиналан у односу на традицију, него на томе што сама Гетеова надградња кроз опкладу – подразумева фигуралну поетизацију мита, какве у наслеђу, укључујући и праверзију, нема. Симболичке фигурације раније није могло да буде, јер митски извор није био ослобођен своје теолошке доминанте, те никада до краја није био суштински поетизован, а то значи – третиран у складу са слободом идејног самозаснивања *песничког* поретка.

На равни целине текста, гетеовска трансценденталност се потврђује као самоисказивање логике и устројства поетског космоса. На равни наведених Мефистових речи, она експлицитно подразумева (само)објаву поетског космоса као устројства рођеног у слободи унутрашњег ткања људско-божанске драме. Разуме се да, са становишта предњег плана збивања, Мефисто својом понудом жели да себи олакша посао, те да *унапред* одреди исход који ће – као у предању – значити вечност Фаустовог проклетства. Мефистове речи непосредан су израз егоистичне и зле ђаволове жеље да безочним лукавством – оно се тиче екстремне неправедности између физичке и метафизичке поделе дужности у понуди – понизи и за себе, и то заувек, задобије људску душу. Међутим, на плану општег тока драме, те речи израз су покушаја да се уништи слобода. Како је ова темељна категорија формално-семантичке узајамности свих слојева текста, тако је Мефистова понуда и израз покушаја да се укине сама могућност фаустовског ткања приче, те да се читав ход

текста закључа у матрицу – предањем установљене – протестантске предодређености исхода.

Опклада је доминантни сижејни разлог универзално-прогресивног карактера драме. Овај је симболички, зато што почива на уметничкој синтези догађајне и идејне прогресивности. Прва тачка синтезе односи се на опкладу као узрок сижејне отворености, а ова је, при том, у кардиналној супротности према митском наслеђу. Начелно, префигурацијским залеђем, односно дејством небеске претходнице, космички и комички исход опкладе јесте загарантован, али сама фигурација врши се кроз слободу земаљских дела, те кроз неизвесност испуњења на земљи. Космичка гаранција је непозната Фаусту, и по себи је парадигматска, а суштина земаљске опкладе у сижејном смислу подразумева земаљско трагање за конкретизацијом те парадигме. Само трагање могуће је на фону сижејног отварања за развој индивидуалне повести чија есхатонска судбина није предодређена, а оно се конкретизује кроз неизвесност да ли и шта може да животно задовољи индивидуу, те да тако „одоздо“ оживотвори оквирну парадигму и успостави фигурално јединство између опште космичке поставке поетског света и посебне животне повести. Док се први, догађајни елемент синтезе поетски реализује кроз динамику јунаковог трагања, друга, идејна тачка синтезе произлази управо из непознанице шта би могао да буде конкретни исход трагања. Могуће исходиште трагања најављено је у „Прологу“, и то са становишта космичког одмеравања снага између оне метафизичке фигуре која увиђа спасоносни потенцијал људских заблуда и оне која заблуде схвата искључиво као разлог за вечно проклетство. Но, будућност *конкретног*, на земљи оваплоћеног и кроз посебан људски случај оживотвореног исходишта – непозната је и сфери злог метафизичког приступања земљи, и јунаку, чији индивидуални пут симболички прелама космичке потенцијале. Идејна прогресивност се реализује као симболика ткања живог лика чија је повест усмерена ка освајању потпуне симболичке смисаоности постојања – ка освајању вечности у тренутку. Или, другим речима – ка освајању плодотворног, спасоносно-заблудног доживљаја раја на земљи, а то ће, како смо раније поменули, и бити тежиште развојног лука драме.

Наше рашчлањивање слојева прогресивног ткања приче ствар је методолошке прегледности, а не њене објективне раслојености. Поетско јединство је кардинална чињеница текста: оно проистиче из текстуалног устројства, а не из наше арбитрарности, и јасно се сагледава у принципу фигурације који себи саображава све посебне токове текста. Многослојни токови реализовања текстуалне

прогресивности – па тако и сужејни и идејни – последица су општег, уметничког тока ткања којим се образује симболички поредак. Овај почива на вишој хармонији дихотомија: унутрашње слободе поетског лика, коју пак омогућава целина устројства; космичке заокружености која се иманентно оживотворава кроз отвореност слободне повести поетског лика; апсолутности као недосежности којој, међутим, прави живи лик даје људска повест која за њом трага.

Уметничка суштина сцене опкладе, на којој почива логика фигуралног развоја земаљске драме, остварена је заснивањем конкретности као аутономног огледала универзалног поретка. Опклада је конкретна, зато што настаје као плод слободне Фаустове воље, и само као таква, она фигурално рефлектује општи принцип који и формално и садржински изражава „Пролог на небу“. Огледање је симболичко, јер већ установљену заокруженост космоса поетски обликује слободан ток људске повести, а он је такав како због конкретних одредаба опкладе, тако и због бића која је склапају и која самим својим природама непосредно одражавају суштину њених одредаба. Управо је прогресивност тачка идентитета обају бића и њима омогућеног договора.

#### А. Мефисто

Целина Мефистовог лика формира се као фигура у којој се његова метафизички процењена и посредно откривена улога у космосу (њу Господ исказује у „Прологу“, одобравајући ђавола као делатног подстрекача) стапа с његовим упосебљеним самоизражавањем на земљи, подстакнутим односом с посебним људским бићем. Мислимо на Мефистове речи којима се он онтолошки самопредставља: „Део [сам] силе // Која свагда жели зло, а свагда ствара добро“ (1335–1336).

Оваквим исказом ђаво себе експлицитно тумачи као симболичко биће, и, да будемо још прецизнији – као биће саодређено симболичношћу космичког поретка. Он себе одређује с обзиром на претпостављени тоталитет постојања, те своју посебност разумева као елемент који не само да је условљен општошћу поретка него и који саучествује у крајњем обликовању његове целине. Разуме се да је ђаво циничан, да су његове речи интендиране као комичке, па чак и да успостављају мали текстуални оквир, као најава чије ће непосредно испуњење представљати победа анђела у борби за Фаустову ентелехију, а која ће бити испраћена сличним ђаволовим

патетично-комичким тужбама на рачун доброхотности космичког устројства. Мефисто најпре сагледава свет као космичку уређеност, потом ту уређеност као стваралачки плод сваке јединке и њене делатности,<sup>609</sup> а најзад и крајњи смисао саделатног односа између добре целине и зле посебности као етички смисао, који је напокон победоносан.

Разлика између Господових речи о ђаволу и ђаволових речи о себи тиче се различитих интенционалности, а ове проистичу из разлика међу самим субјектима, као и различитих поетских прерасподела њихових места и улога: Господов лик је гарант космоса као божанског језгра свег потоњег збивања, а ђаво је, и то као подразумевајући непријатељ таквог космоса, парадоксални помагач у живом људском прикључењу том космосу. Господ, и то више самим својим ликом но својим речима, поставља парадигму добротворног космичког модуса, а ђаволов лик – и то као потпуна симболичка фигура, чије посебно а зло дејство пролази кроз парадокс преображаја у плодотворност – реализује ту парадигму на земљи, и то уз помоћ посебног људског случаја.

Изузетно је поетски значајно то што, тумачећи свој лик као аутономну посебност која, међутим, пуноћу значења задобија кроз активни однос с целином контекста – ђаво осведочава сопствену симболичку фигуралност као трансценденталну. И овог пута се ради о паралелизму процеса поетског света и целине текста који га заснива. Поетски свет је унутрашњи дијалектички тоталитет чија је последња реч метафизичка апсолутност доброте – то Мефисто јасно каже, и то ће се непосредно потврдити у метафизичком проширењу Гретине судбине. Дакле, најпре слободно и пуноправно земаљско збивање свој крајњи смисао добија активним приступањем вечној сфери поетског света, а потом и та вечна сфера за своју највишу инстанцу има апсолутну доброту, и то као ону моћ која саображава себи све, па и метафизику зла. Метафизичка заокруженост поетског света исказује се кроз логику драмске текстуре. Ова је у бити фигурална, зато што иманентно значење остварује кроз динамику стваралачке форме. Са становишта текстуалног процеса, Мефистов лик је посебни елемент који своју пуноћу значења, а она је метафизичка захваљујући опсегу поетског света, задобија стваралачком узајамношћу с другим посебним елементима (на пример Фаустом), системима елемената (на пример

---

<sup>609</sup> Стога је посебно упечатљиво што ђаво користи глагол „schaffen“ – исти онај који је и Господ раније употребио за њега, а реч је о глаголу који иначе има духовни, чак и теолошко-креационистички смисао, те који се односи на трансматеријалне акте стварања вредности.

Гретиным спасењем) и целином њихових међувеза. У складу с дејством поетског света чија је тежишна тачка спасавајућа апсолутност, драмска целина се заокружује као својеврсна божанствена комедија. А она је фигурално конкретизована, јер се живо и изнутра тка помоћу симболичких ликова, какав је лик ђавола у земаљском свету.

Фигурална трансценденталност, каква се конкретизује и у ђаволовом лику, начелно почива на посебности као огледалу читавог текста, и на тексту као сведочанству космичког поретка. Она своју крајњу поетску снагу која сједињава форму и значење у целину – задобија кроз стваралачко саображавање симболици, и то специфично фаустовској. Наиме, фигурација је симболичка, а ова је фаустовска зато што и у Мефистовом лику исказује парадоксалност шаренила као чулну истину о метафизици космоса, те зато што пунозначност земаљске појаве изграђује метафизичком реинтерпретацијом посебности као делимичности у којој се ипак огледа космос. Јасно је да и Гретина и Фаустова судбина почивају на оваквом процесу симболичког заокружења временски ограничене људске повести, али својеврсну метафизичку гаранцију овакве логике која заснива уметнички процес читаве драме – подарује управо оно биће које је потврђује на космичком плану, и то двојако, односно прво кроз исказану најаву (представљајући се Фаусту), а онда и непосредно, кроз укупни свој пораз. Или: на плану недовољности метафизике зла, те њене смисаоности као делимичности која, у виду „шареног одраза“, не само да сугерише него и ствара спасоносну целину космоса.

Фигурација којом се изграђује Мефистов лик уједно и сама активно учествује у образовању фаустовске симболике не само зато што језгровито испољава космички смисао преображаја недовољности зла у потпуност добра, већ и зато што овај лик динамиком свог бића изазива пунозначну фаустовску актуализацију Фаустовог лика. Опклада је непосредни резултат оваквог изазова и људског одговора на њега.

Делатност је темељ фигуралне смисаоности оба лика: у ђаволовом случају, она је та која изнутра успоставља негативну метафизичку силу као елемент образовања, дакле делатног ткања целовитог поетског космоса. У Фаустовом случају, делатност је животни модус бића суоченог с делимичношћу целокупне земаљске сфере, и то насупрот властитој жељи за апсолутном спознајом. Сусрет између два лика који носе овакве, поетски конципиране, значењске слојеве реализује се као сусрет између две сукобљене потребе за властитим правом важења.

Мефистов циљ је, додуше безнадежно, но ипак упорно понављано обезвређење стваралачког јединства космоса, будући да оно аутоматски поништава самосталну значајност зла. Фаустов циљ је комплекснији и развија се двосмерно: кроз однос према свету и кроз однос према Мефисту. У првом случају Фаустово настојање за испуњењем живота постоји напоредо с његовом малодушношћу као последицом спознаје људских ограничења. Међутим, продор Мефистове жеље, која је веома сагласна баш с Фаустовом малодушношћу и ка њој је и усмерена, разбуђује Фаустов инат, и то на тај начин да јунакова крајња формулација договора постаје израз негативног става према ђаволу. Опклада је последица двеју свести које су екстремно негативно и ниподаштавајуће настројене једна према другој, које наступају с позиција убеђења у сопствену надмоћ над другим, а у поражавајућу глупост оног другог.

У ствари, овакво одмеравање снага показује њима заједничку заблуду, а заправо ограничење као темељ оба бића, с тим што је Мефистово ограничење једина његова особина, па онда и тим поразнија по њега, док Фаустово живи истовремено с његовом неугасивом жељом за спознајом вредности. Мефистова спутаност је тако рећи апсолутна, а Фаустова релативна. Прва се односи на саму онтологију зла, која, чак и ако успе да рационално формулише, а и тада то чини на циничан начин – принципијелно не може да схвати ону сферу постојања која то зло изнова побеђује. Фаустова се пак односи на физички условљену онтологију човека као бића принципијено располућеног између неслућених унутрашњих моћи и ограничених чулних могућности. Док је Мефистова природа осуђена на вечно несхватање вредности, људска је, и то симболички, стопљена с могућношћу промене, каква је код ђавола искључена, а која се овде темељи на индивидуално-активном преображавању властитих чулних ограничења у чулне изворе натчулног смисла. Дијалог између Фауста и ђавола конципиран је на динамици односа између Фаустове вере, па макар и кроз пркос према ђаволу артикулисана, у моћ метафизичких одсјаја у свету чулне условљености, и – потпуног Мефистовог несхватања саме овакве могућности.

Кардинално неразумевanje између њих двојице рађа опкладу, а онда и читаву динамику њихових међусобних односа, на којој почива главнина драмског сужеа. Ова темељна несагласност између њих двојице тиче се односа према земаљском свету, укључујући и човека. Премда сâм и представља и исказује симболички процес преобликовања све коначности у систем вечности, Мефисто у конкретном, живом



случају себе ипак само потврђује као биће неспособно да призна значајност натчулне сфере постојања на земљи. Како поводом саме опкладе, тако и приликом практично сваке посебне згоде с Фаустом, Мефисто застаје на физичкој стварности, и то као јединој одређујућој чињеници људског постојања. С Фаустом, дабоме, ствари стоје другачије: његов повесни пут дословце је пут симболичког стварања и развоја натчулних вредности саме чулне стварности коју му ђаво нуди као мамац.

Мефисто је биће вечног порицања: „Дух сам што свагда пориче!“ (1338) и биће идеализма негације и деструкције које задовољење проналази једино у „вечној празнини“ (11603). Оваква онтологија ништавила најпре је метафизички супротстављена – но, не као равноравна противснага, већ управо као невољни састваралачки елемент највишег смисла – пуноћи љубави као сржи космичког поретка, коју унапред исказује Господ, а коју на крају драме непосредно осведочава сједињавање људскости и вечности. Тај идеализам потпуног поништења такође је супротстављен и космичкој светлости, зазваној у „Прологу“, као језгру вредности све коначности: ова је пропадљива, али и богата одсјајима вечности. Сходно томе, ђаво је у основи непријатељ саме идеје симболичке потенцијалности земље, односно земље као сфере симболичког огледања метафизичког сјаја. Но, он је превасходно биће воље, и то негативне воље, а ова се испуњава у самом непризнавању било каквог егзистенцијалног смисла, те у заснивању и истицању празнине као суштине постојања. Конкретно исходиште је Мефистов вулгарни натурализам, а овај одређује укупни ђаволов однос према Фаусту. Наиме, ђаво је идеолог физичке коначности као последње, а заправо и једине инстанце све иманенције. Реч је о идеологији духовног слепила, која превиђа, заборавља или једноставно не увиђа људскост људске физичке стварности, те која ђавола води крајње непромишљеном прихватању опкладе. Тај гест је непромишљен, зато што Мефисто не схвата разлику коју Фауст схвата: разлику у ђаволовом чисто физичком и човековом физичко-метафизичком сагледавању једног те истог феномена, као што је хумано испуњење тренутка у земаљској стварности.

Мефистова идеологија последица је његовог огромног промашаја у тумачењу људског бића: ђаво поистовећује све категорије физичке стварности, те човека разумева само с обзиром на нужну пропадљивост земаљског света. Премда је у разговору с Господом сâм указао на симболички потенцијал „малог Бога света“, ђаво га – отуд обезвређујући цинизам у његовим речима – једноставно потцењује, не

признајући га за биће вредности. Захваљујући својој интелигенцији, Мефисто разуме форму људске располућености, али не и трагичку снагу људског бића: он разуме пуки извор људске несреће, но не и целину људског бића као оног које своју људскост досеже на темељу властите трагике. Најзад, након погрешног изједначавања хуманости и пропадљивости, Мефисто изједначава и вредност као такву с окриљем под којим она настаје. Другим речима, за ђавола је вредност у физичком свету једнака времену физичког света. То је смисао његових уводних речи упућених Фаусту: „јер све што постаје // Вредно је да пропадне. // Стога би боље било да ништа и не постане“ (1340–1342), као и његових речи које коментаришу Фаустов смртни час, подсмевајући се пролазности као таквој: „Прошло! како глупа реч. // [...] То је тако добро, као да га никад није ни било“ (11595–11601). Узгред, ђаволово негативно тумачење постанка биће симболички реинтерпретирано драмским приказом. Слабост ђавољег отпора бићу стваралачког акта као језгра свег живота космоса – осликаће симболичка повест бића које само представља огледало тог језгра, а мислимо на Хомункула. Целина његовог половичног постојања осведочава потпун и смртан живот као апсолутну вредност самог постања.

Слепа ароганција која ђавола води склапању опкладе – земаљски прелама ароганцију глупости коју је овај лик показао у „Прологу“ у космичким односима, и везана је за Мефистово убеђење у подразумевајућу принципијелност власитог преимућства над сваким бићем смртности. Ова принципијелност губи из вида људску личност као искључиво родно место универзалне хуманости. Наравно да ђаво приступа Фаусту као посебно драгоценом случају и вредном плену, но он то чини из разлога који ипак не допиру до суштине Фаустовог лика, а то је његова лична, фаустовска духовна снага. Мефисто је привучен Фаустовом трансгресивношћу, но и њом само као тобожњим знаком лакоће којом је могуће Фауста придобити за проклетство. Сагледавајући човека као тело које срља у пропаст, Мефисто не може да продре у пуноћу бића које живи у том телу, а то значи да не може да региструје нити да уважи духовну слободу људског избора. За ђавола, човек је биће ропства, јер је учаурено у тамници пропадљивог тела, али не и биће које и своје евентуално ропство сагледава духовно, те и биће које има унутрашњу, духовну способност да, макар и привремено, искорачи из своје телесне условљености. Крајњи парадокс састоји се из тог што, као биће вечности, Мефисто јасно познаје физичко-метафизичку природу космичког поретка, али нема способност да увиди могућу сагласност између тог поретка и посебног људског

живота као његовог средишта, док, као биће епистемолошки спутано, Фауст нема објективна знања о космичком поретку, али га зато потврђује духовном слободом свог живота. Коначно, опклада је резултат овакве ђаволове неспособности да схвати смисаоне капацитете људске слободе и Фаустове, и даље само субјективно утемељене, вере у објективну заснованост разлике између слободне, духовне, метафизичке вредности и безвредности свођења живота, а посебно људског живота, на пуки временски ограничени натурализам.

## Б. Фауст

Специфичност мотива којима је пак Фауст вођен у склапању погодбе јесте то што њега не води толико срж саме одредбе, колико надмено одбијање да прихвати противникову тачку гледања. Суштина опкладе је питање о могућности смисла у свету смртности, и то је питање које се односи на највишу пуноћу људског постојања. Но, до те пуноће Фауст долази кроз инат изазван двојаком негативношћу његовог става: начелном и везаном за скепсу по питању могућег испуњења живота, и конкретном и везаном за ђавола као самопроглашеног проналазача смисла за човека. Прва тачка је отворена и осцилира између вере у могућност и скепсе према њој, а ка потпуном и целином бића преданом усмерењу ка будућој могућности – као формули опкладе – Фауста гура тек чињеница да му је договор понуђен као последица крајњег ђаволовог презира према људском роду, и да му га нуди онај коме је нужно ускратити право важења.

Ђаво је банализатор: не ради се о томе да он појаву напросто слабо разумева, већ о томе да он врло добро уме да сагледа структуру појаве, а да, у тим оквирима, међутим, успева да увиди само једну – негативну могућност. Такав је случај с човеком: њега је ђаво у „Прологу“ дефинисао као биће чулно-духовне подвојености. Ту дефиницију индивидуално конкретизује сâм Фауст, говорећи ђаволу: „Бог, који ми у грудима живи, // Може да разбуди дубину моје душе, // Он влада над свим мојим снагама, // Но, ка свету ништа не може да покрене“ (1566–1569). Проблем се састоји из тога што људску патњу ђаво тумачи само као слабост, а слабост као човекову суштину, премда управо из ње, из људске немоћи и спутаности, исијава снага очовечења. Мефисто није кадар да разуме логику људске граничне ситуације која, додуше, може да уништи физичко, али баш на том фону и да прослави духовно биће. Ђаволова једностраност произлази из неуважавања свих слојева људске

сложености, те из свођења те сложености, чију форму и сâм увиђа, на пуку физичку егзистенцију, уз превиђање духовне есенције потенцијално рођене у тој, сламајућој, егзистенцији. Крајња последица је ђаволово неразумевање свих равни људских мотива, те тумачење људске жеље искључиво као израза егзистенције. С друге стране, Фауст не оличава само жељу као израз људског физичко-метафизичког тоталитета. Сопствено дводушје које је, у складу с митом, истовремено усмерено и ка страсти и ка знању (1112–1117), а које је раније исказао Вагнеру – сада Фауст уздиже на раван граничног принципа хуманости у речима упућеним ђаволу: „Одвише сам стар да бих се само играо, // А довољно млад да бих био без жеља“ (1546–1547). За динамику односа међу овим ликовима одлучујуће је, наиме, то што је Фауст и лик који продире у дубину противничког несхватања целине његових фаустовских порива.

Фауст и ђаво различито схватају људску жељу: Мефисто је разуме само као огледало тела, тело као почетак, но и као крај све чулности, а чулност као поље пропасти. Реч је о ланцу темељних заблуда, које потпуно заборављају у „Прологу“ апострофирани људски ум као моћ која може увидети симболичку вредност чулних појава. У основи, Мефисто грешу у два корака: најпре зато што земљу и човека своди на натурализам реалија, премда би требало да на памети све време има иманенцију као поље пресецања физичких и метафизичких дејстава, и то тим пре што и сâм репрезентује једну метафизичку могућност. Потом, он је у заблуди и зато што, на темељу прве грешке, саму чулност своди само на спољашњу појавност, иако се управо у њој пресецају космичке снаге. Насупрот томе, код самог Фауста се жеља обликује као тачка космичких сједињавања: она јесте чулни порив тела, али такође и израз потраге за испуњењем бића, а то ђаво не разуме. Мефисто схвата логику сладострашћа, али, како овакву жељу изједначава с целином бића, он не схвата логику људскости која не изједначава задовољење тела и испуњење живота. Различити су њихови приступи човеку – Фауст апелује на целину људскости, а Мефисто на физичку егзистенцију, као и приступи самој идеји људских порива – за Мефиста су они огледало човека као физичког, а за Фауста човека и као спољашњег и као унутрашњег бића. Ове разлике исходе у томе да два лика опкладу схватају, па се потом њоме и воде на сасвим различите начине.

Фаустов начин омогућава ткање поетског света као симболичког поретка, а текста као система симболичких еквивалентности, док Мефистов начин игнорише текуће стварање и потврђивање поетске стварности као симболичког тоталитета. Но,

чинећи то, ђаво истовремено и сâм учествује у његовом стварању као биће парадоксалног преображаја вулгарне негације у ону која невољно подстиче људскост.

Ову дихотомију доминантних ликова у тексту, из које проистиче парадоксални карактер поетске текстуре, Фауст експлицира речима којима одговара на ђаволску понуду: „Шта ти јадни ђаволе можеш дати? // Да ли је твој сој икада успео // Да обузме људски дух у узвишеном стремљењу?“ (1675–1677) Износећи своју понуду, те тако мењајући супстанцу митског наслеђа, Фауст није вођен очигледном провидношћу неправедног и временски ороченог пакта који ђаво нуди, колико је вођен жељом да у делатној борби с ђаволом одбрани властито поимање људског достојанства и племенитости „узвишеног стремљења“. Најзад, трансформација пакта у опкладу ствара изузетно сложену поетску ситуацију, која се састоји од система иронијских слојева као полазишта за потоњу симболичку актуализацију земаљске драме.

Опклада је срж симболичког организма текста, зато што иманентно мотивише његов прогресивни карактер, односно драму као изнутра подстакнути процес ткања, а тај карактер конкретизује као људску потрагу за метафизичком вредношћу на земљи, и то кроз човекову борбу с метафизичком фигуром вечне празнине. Нудећи опкладу, Фауст себе представља као биће које, у најмању руку, може парирати ђаволу, те које онда има право да постави своје услове, и то као противтежу ђаволској понуди. Фауст схвата да ђаво жели да успава и понизи људскост свођењем човека на пожуду – чиме посредно и несвесно у свом духу понавља раније Господове речи о животној клонулости као путу ка уништењу хуманости (340–341). Стога јунак не одбија ђавола, већ нуди нов изазов:

Будем ли икада умирен ленствовао на кревету,  
Нека са мном буде свршено!  
Успеш ли икада ласкањем да ме обманеш,  
Да се самим собом задовољим,  
Превариш ли ме слашћу,  
То нека ми буде последњи дан!  
Опкладу нудим ја!“ (1692–1698)

Покретачки мотив за склапање опкладе доследно проистиче како из симболичког принципа установљеног у „Прологу“ – мислимо на Господово

истицање људског труда као животног начела које грешке плодотворно преводи у вредност „доброг човека“ – тако и из уводних јунакових евокација, које исказују активну жудњу за непосредним спознањем живе суштине читавог света. Фауст жели да афирмише хуманост, и то насупрот Мефистовим побудама, а то жели на непосредан делатни начин – потпуним разбуђивањем свих властитих моћи за стваралачки продор у објективни свет. Артикулација овакве жеље значи самоизражавање целине бића отвореног за будућност:

Тренутку будем ли рекао:  
Трај ипак! тако си леп!  
Тад ме можеш бацити у окове,  
Тад ћу радо кроз бездан пропасти!  
Тад могу да зазвоне смртна звона,  
Тад ћеш бити ослобођен службе,  
Нека часовник стане, казаљка падне,  
Нека време за мене мине! (1699–1706)

#### 3. 2. 4. Иронизација симболичког лутања ка вечности у времену

Како смо напоменули, темељи фигурацијског принципа драме који је формулисан у опклади – јесу иронијски. Наиме, иронија постоји на равни оба лика, њихових свести и духовних приступа проблему, потом на равни саме ситуације као земаљског огледала небеске згоде, у којој је један од ликова учествовао, те на равни међусобних односа ликова, посебно ликова као носилаца симболичких огледања текстуалних сфера, као и на равни уметничке организације драмског значења, проистеклог из сасвим специфичног односа између одредаба опкладе и њиховог потоњег испуњења.

Јасно је да, овако конципирана, иронија представља посебан уметнички тоталитет, тачку потпуног сједињавања значења, текстуалног облика, мотивације и поступка. Као таква, она задобија заокружену форму апсолутне песничке игре, и то оне која заснива праву симболичку смисаоност. Реч је о романтичној иронији као поетској динамици људске потраге за самом апсолутношћу, и таква иронија се образује као систем посебних иронијских модуса.

Основни њен модус почива на односу између објективитета света и знања лика. Оваква иронија није ствар пуке гносеологије, већ естетизације гносеолошког огледања текстуалних елемената међу собом (на пример, Мефиста и Фауста) и

елемената и објективне целине (на пример, Фаустовог склапања опкладе без свести о већ покренутом метафизичком учешћу у земаљском процесу). Према томе, гносеологија постоји на равни песничког приказа и изражава се као жива непосредност поетске потраге за знањем, а то значи да она уопште не функционише као проблем чистог ума, већ као естетски феномен: као игра чији циљ није пуки продор ка највишој истини космичког поретка поетског света, него је то форма самообистињавања.

У складу с изреченим, гносеологија двојице ликова ствар је драмске динамике, у овом случају симболичког огледања метафизичке и земаљске погодбе. Гносеолошка материја прераста у песничку форму, а ова у систем фигуралних односа који заснивају целину поетског света. Симболичка заснованост овакве иронијске поетизације у вези је с тим што се – да се задржимо на Фаустовој фигури – иронија не везује само за чињеницу да протагониста не зна за небеску предигру, већ превасходно за то што, баш немајући знање, он сâм, дакле непосредно прослављајући слободу као осведочење људскости, артикулише опкладу управо у сазвучју с Господовим начелним уздизањем слободног и делатног људског достојанства. Истичући људску доброту као могућу највишу и последњу тачку људске трагике, Господ изражава парадигматску форму људског повесног, животног освајања изврности у свету смртности, а, самостално конкретизујући овакво залеђе, Фауст, као јединка која својим делањем потврђује своју слободу, а њу као борбу за непропадљивост људскости, за највишу могућу тачку властитог постојања призива обесмрћење тренутка. Или, другачије речено: призива метафизичку вредност у смртности, односно симболички смисао пролазности. Он зазива вечност на земљи, што значи: сферу постојања којом мистички хор закључује фаустовску божанствену комедију, и то изнова парадигматски, али с обзиром на појединца који је својим животом претходно осведочио вечност тренутка.

С Мефистом је ситуација сложенија, утолико што овај лик има предност у знању, и то метафизичком, над Фаустом, а што ипак непрестано показује неспособност да је искористи, те што се у свакој сфери свог делања испоставља као оличена глупост зла. Глупост из „Пролога“, исказана као срљајућа игноранција према становишту апсолутног бића – на земљи се само иронијски удвостручава као реализација првобитног одбијања да се призна право стање ствари. Мефисто на земљи наступа као биће премоћи баш због своје предности у знању, али је – како се та предност раније конкретизовала као ђаволова глупост – користи на начин који за

његова нужно постаје нерасплетива безнадежност. Мислимо, наравно, на често тумачену чињеницу<sup>610</sup> да је, склапајући два договора, ђаво запао у неразрешиву контрадикторност која подразумева то да би свака појединачна победа за њега била релативна и условљена другом погодбом која би је аутоматски поништила. Мефисто уопште не разуме узајамну условљеност двају својих договора, те тако, посебно стога што их је склопио из екстремно надобудних и арогантних разлога, овај лик постаје оличење драмске ироније. Једноставно речено: ђаволу ни у једном тренутку на памет не пада сасвим очигледна и извесна чињеница да уколико победи Фауста, то ће учинити зато што ће овај пронаћи вечност у времену, а такав исход на земљи доноси небеску победу Господу над ђаволом. Парадокс се – што Корф истиче као изванредан поетски детаљ – састоји из тога што Фауст губи пред ђаволом на земљи ако пронађе смисао, односно вечност у тренутку. Тај парадокс постаје симболички, зато што се смисао односи на метафизичку моћ физичког света, те зато што перспективом лутајуће људске повести пунозначно прелама принципе из небеске предигре. А овај ланац системских огледања и преобликовања због предмета Мефистовог неразумевања од ђавола твори дубоко иронизовано биће (које пак само иронијски наступа према свету). Не ради се само о томе да ђаво заборавља везу између два договора, већ о томе да та веза за њега није релевантна, јер он не разуме значење евентуалног Фаустовог пораза. Наиме, тек оно – будући да се не односи на слом егзистенције, како ђаво предвиђа, већ на спознају бића космоса – реактуализује Божју реч, и то као ону која ће, али захваљујући људској делатној слободи, на крају оставити ђавола празних руку.

Под Фаустовим речима о вечности у тренутку ђаво подразумева капитулацију пред царством насладе: уколико би ђаво имао право, онда одиста никакве везе између Божјих речи и Фаустовог случаја не би ни могло да буде. Драмска иронија заснована на дубини ђаволовог грешења у тумачењу како целине људског бића, тако и људске речи као израза бића – посебно је значењски истакнута, зато што је баш ђаво сâм допринео релацији између два договора, те зато што баш она осведочава симболички смисао космичког свејединства, а што се он ипак, посредно га реализујући и не схватајући да то чини, све време бори против космичког поретка.

---

<sup>610</sup> Управо поводом ове равни тумачења система опклада још једном упућујемо на Корфову убедљиву анализу: *Geist der Goethezeit*, II, S. 409ff. Корф објашњава то да је Мефисто „заборавио“ на чињеницу да укупност његовог односа с Фаустом саодређује логика односа између Бога и њега самог, а тај заборав проистиче отуд што ђаво све време очекује конкретно физичко задовољење протагонисте.



Најзад, драмска иронија се укључује у систем укупног иронијског дејства који одлучујуће утиче на конкретну симболичку текстуру драме. Иронијски односи међу ликовима и драмским комплексима који и сами образују симболичку целину текста – представљају фон за развијање романтичне ироније бескраја. Јер, бескрај је суштински предмет опкладе, ова је покретач иманентног обликовања земље као симболичког поретка, а човека као бића иронијске жудње за бескрајем у свету граница.

Поетику ироније као једног од могућих носилаца симболичког устројства уметничког света промислили су Золгер и браћа Шлегел, посебно Фридрих, и током разматрања њихових теорија посебно смо инсистирали на природи веза између симболичких, иронијских, па и хумористичких модуса – управо зато што текстура Гетеове драме поетски реализује њихове начелне теоријске поставке. Апсолутно песничко дело – које лепотом израза настоји да обистини највишу сферу духа, да естетском игром наговести непредстављивост, те да коначношћу своје форме ослика форму космичке бесконачности – могуће је као симболички поредак. Са романтичног становишта, и иронија и симбол схваћени су као најдубље афирмативни фантазијски гестови, дакле као тачке сједињавања лепоте чулног приказа и хумане жудње за апсолутношћу. У том смислу иронија није и не може ни да буде упосебљени текстуални слој, рецимо наративни склоп, већ само целовита уметничка потрага за „великим смислом“ (10054), какав је Хеленина фантазијска појава у фантазијском хронотопу Аркадије подарила Фаусту. У Гетеовој драми конкретни симболички поредак и конкретни иронијски модуси сустичу се у динамички изатканој тачки која људску повест опева као парадоксални одсјај вечности, наиме истовремено као бескрајну удаљеност од саме вечности и као сопственим животом изнето – земаљско придобијање еманација вечности.

Формула опкладе је прогресивни романтични иронијско-симболички принцип. Најпре, њена форма је смисаодавна, а конкретизована је као потенцијална. Смисаодавност ове форме огледа се у заснивању људског живота као саме прогресивности усмерене ка непознатој будућности као потенцијалном испуњењу жудње. Живот ка будућности није романтично прогресиван због саме чињенице да је незадовољен датом садашњошћу, већ искључиво због стапања стремљења рођеног у незадовољеној садашњости и природе жељеног испуњења. Тек оваква синтеза стања, мотива и предмета жеља установљава целину људског живота као једини могући источник апсолутних одсјаја, за чијим се, парадоксално, бескрајно удаљеним

и недосежним изворима управо и трага. Оваква иронијска парадоксалност симболичке је провенијенције због нужног хармонизовања односа: природи жеље одговара природа оног који жели, а и једна и друга инстанца представљају парадоксално јединство оскудице и тоталитета. Жеља је апсолутна, јер се испуњава у доживљају вечности, али је апсолутна само у симболичком смислу, зато што се рађа у тренутку, у пролазности која се може обезвременити. Биће жеље органски проистиче из бића које жели, зато што ово отелотворава тоталитет хуманости, и то у двојакном смислу. Говорећи о непознатој будућности, Фауст рачуна на целину својих моћи, на сопствену људскост, и на њу у једином њој својственом смислу – повесном. Тоталитет људскости је остварљив само као перманентна темпорална прогресивност, односно као процес обликовања читавог живота, а тај тоталитет је, баш зато што је људски, заокружен само као коначност смрти. Ипак, овакво формирање суштине људскости задобија и свој симболички спасоносни смисао, будући да се пропадљивост највиших животних домета показује као иманентно испуњење жудње за којим субјект иначе трага ван себе, у свету. То испуњење је симболичко, јер повесну целину сопства осликава као одсјај онога за чиме се жудело, но логика тог испуњења одлучујуће је иронијска, јер субјект на земљи, током свог живота у времену – нема свест нити знање о томе да испуњење долази или може доћи као синтеза свих појединачних и по себи непотпуних искустава. Највиши парадокс састоји се из тога што човек може постати шарени симбол сопствене симболичке жудње за вечношћу у времену – само као пропадљиво биће лутања, а што, као такво биће, он не може у самом времену имати знање о космичком смислу процеса који симболизује његов живот, испуњен делимичностима.

Потом, иронизацију симболичке форме опкладе појачава чињеница да је изговара Фаустова скепса.<sup>611</sup> Једноставнија и очигледнија иронија лежи у игри моћи између актера: Фауст формулише опкладу како би доскочио безочности прве ђаволове понуде, али такође и како би запечатио свој презир према бићу оног ко мисли да му може подарити испуњење или задовољење. Романтична иронија, која конкретизује симболичку текстуру драмске повести – проистиче пак отуд што Фаустова скепса има и начелан смисао бескрајне хуманости која мисли да не може у

---

<sup>611</sup> На томе посебно инсистира фон Визе, говорећи чак о опклади као изразу Фаустовог презира и подсмеха према ђаволу (B. von Wiese, „Faust – Tragödie und Mysterienspiel“, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 136–138).

овостраности пронаћи метафизичку пуноћу. Овим смисаоним слојем превазилази се Мефистов лик у структуралном смислу, али надилазе се и његове духовне моћи, те се тај смисао тиче само Фаустовог односа према природи свог живота, с којом ђаво више нема никакве везе: језгро Фаустовог бића изван је ђаволове моћи поимања. Наиме, кондиционална формула опкладе није израз одсуства или оскудице Фаустове вере у то да живот може задобити смисао, али јесте сведочанство огромности саме жудње, пред којом и живот може изгледати само као вечно незадовољство. Евентуална сумња у могућност испуњења не тиче се сумње у сопствене или у могућности живота као таквог,<sup>612</sup> већ, сасвим супротно – произлази из квалитета и опсега самог испуњења. Оно се, веома конкретно, односи на вечност или бескрај. Као форма парадокса, иронија синтетизује физичку ограниченост људске тежње за испуњењем са – предметом испуњења, а оно одговара безграничности. Најзад, уметничко решење оваквог парадокса, иронијског зато што га износи целина људске смртности – јесте симболика као вечна прогресивност самог пута ка недосежности. Синтеза жудње за испуњењем и недосежности самог испуњења јесте живот као перманентни процес досезања. Његов симболички смисао исијава из чињенице да се циљ премешта на подручје самог трагања,<sup>613</sup> те да се – управо симболички – прелама у њему, а то значи у целини живота.

Најзад, поетско довршење романтично прогресивног смисла опкладе везано је за однос између два пута изговорене формуле опкладе. На сцени у којој, окружен лемурима, обневидели Фауст опева последњу метафизичку визију – застаћемо посебно стога што она представља и последњу тачку у ткању рајских визија на земљи, те је нећемо на овом месту анализирати. И самостално узета, природа те, последње Фаустове визије укореењена је у тако рећи хипертрофираној иронији, сачињеној из екстремне несагласности између објективне и субјективне стварности сцене. Међутим, у овом моменту се задржавамо на иронијском смислу самог односа између двају Фаустових изговарања кључних речи о формули опкладе.

Драмско исходиште иронијског комплекса утемељеног у договореној опклади – могуће је као целовита естетска реализација и реактуализација полазног комплекса (а не као материјална тривијализација конкретног испуњења). Управо потпуну

---

<sup>612</sup> Фон Визе мисли другачије: он опкладу тумачи и као последицу Фаустовог разочарања, те као порицање да се вечност може спознати у тренутку (*ibid.*, S. 138). Тако тумачи и Корф (*Geist der Goethezeit*, II, S. 407).

<sup>613</sup> У битноме се ослањамо на Корфа, који инсистира на исходишту опкладе као спознаји да ниједна конкретна форма живота не даје задовољење, али да живот као целина даје испуњење, но и то само као могућност (*ibid.*, S. 401–404).

реактуализацију Гете и спроводи у дело, опевајући јунаков финални доживљај који наводи на понављање речи о вечности у тренутку – као доживљај који *није* реализација испуњења, но који јесте истинита пројекција могуће будуће реализације. Романтична жудња је иронијска баш зато што значи жудњу за симболом као сведочанством космоса. А тај је симбол могућ само као највиши израз људскости: као фантазијско спознање форме могућности. Жудња за бескрајем довршава се у трагичкој и спасоносној спознаји да је и њена реализација могућа само као живо обистињење њене људске природе. Испуњење, наиме, долази, али као понављање бескрајне људске жудње кроз коначну формулу опкладе и фантазијску форму предсмртне епифаније. Та форма означава егзистенцијални начин да се коначност „самери“ према бескрају. Она је и симболички трансцендентална, зато што, као фантазијско заснивање земаљске рајоликости, последња Фаустова визија прославља духовну лепоту као извор вечности у свету, времену и људском животу. Вечност лепоте у сфери смртности и јесте мотив свег Фаустовог отпора према демонском материјализму, те мотив за лутање ка вредности и за прогресивно освајање слободе чисте људскости.

Као трансцендентални покретач драмског збивања, опклада не најављује хитање ка конкретном и материјално остварљивом циљу, већ опевање слободног, самостварајућег процеса трагања. Његово исходиште није у његовом евентуалном предметном испуњењу, већ у заокружењу целовитог процеса обликовања, дакле у логици уметничког ткања које изнутра конкретизује повест земаљског обезвремења. Оно ће се, најзад, остварити као систем остваривања симболичког ланца Фаустових хуманих искорака на земљи, који само у својој укупности могу постати жива слика, чулна лепота недосежности. Та жива слика биће поетски изаткана као синтеза јунакових стремљења и шареноликих рајских заблуда подстакнутих лепим ликовима вечне женствености.

### 3. 3. СИМБОЛИКА ГРЕТИНЕ ТРАГЕДИЈЕ

#### 3. 3. 1. Рајоликоност

Како само раније већ најавили, рајоликоност је лајтмотив и опште поетско тежиште симболичког смисла целовите Фаустове драме. Сада ваља установити све значењске димензије ове одреднице.

Као текстуалном чињеницом коју намеравамо да докажемо, њоме се, на првом месту, спецификује општи симболички поредак текста. Његова општост песнички је зајемчена укупним смислом „Пролога на небу“ као сцене у којој метафизичка сфера тематизује иманенцију, и у којој утемељује симболичко биће иманенције, а то значи земљу као раван која – делатно – припада космосу, те чија материјалност прерађује трансматеријална језгра, и то двојачко. Земља из себе и собом изговара своју, односно себи иманентну метафизичку снагу, али на земљи, такође, и трансценденција разоткрива себе, и то управо на симболички начин, као једини могући.

Рај је највиша – апсолутна могућност космоса као узајамности свих физичких и метафизичких сфера које у њему имају стваралачког учешћа. Према томе, рај не схватамо као посебну религијску категорију која би се уско тицала или би експлицитно произлазила из конкретног учења, већ га најпре разумевамо као поетско начело, наиме као разлог текстуалне симболике. Сâм рај није симбол, али јесте носећи стуб симболичког дејства драме. Доследно томе што је највиша могућност космоса у онтолошком смислу, рај је и највише исходиште симболичке текстуре у поетском смислу. Рај је систем апсолутности: у временском (вечност), просторном (бескрај) и онтолошком смислу (божанство). Са становишта смисаодавне поетичности текста, то значи да представља извор свих еманација, а оне објективизују симболичку природу иманенције, и исходиште свих метафизичких дејстава која на земљи постоје потенцијално, делимично, то јест симболички. Рај је идејни врхунац симболичког поретка, али поетски функционише унутар симболичког поретка у ком се постепено разоткрива или бива разоткриван. Дакле, рај је по себи хиперсимболичко прајезгро које ствара симболику, али је, у поетском смислу, одлучујућа трансцендентна чињеница самог симболичког света. Рај је врхунац и циљ симболичке радње – ову, сасвим јасно, твори Фаустова жудња за апсолутним искуством на земљи. Но, симболика земље је епицентар Фаустове

драме, а, у њеним оквирима, рај је апсолутно начело, покретач и телос хуманог постојања, и то као апсолутна сфера која је на земљи целовито недосежна. Сходно томе, рај је други, високи пол у двострукости речи мистичког хора које изражавају симболичко биће текста: рај је вечност, недосежност и неописивост и крај људског успења. Међутим, баш као апсолутно прајезгро и крај самог симбола, симболичког говора, значења, делања и постојања, рај се песнички (само)обистињава на симболички начин, кроз рајске потенције на земљи.

Рај је двојака чињеница текста као симболичког поретка. Рај је и крајња истина симбола и његово унутрашње биће. Он се песнички формира тек као синтеза своје изворне апсолутности и своје симболичке изражености. Конкретније речено, рај је објективна чињеница поетског света. Као апсолутност, он је назначен, но због своје натпесничке онтологије још увек није у пуноћи досегнут у последњој сцени. Финале Фаустовог метафизичког пута јесте сâм рај, но само то финале остаје изван драме, чији крај га симболички сугерише, а сâм опева процес преображаја делимичности у апсолутност. Метафизичку објективност раја поетски обистињава симболика његовог присуства у свеколиком драмском процесу. Као хиперсимболички крај који ствара симбол, рај је драмски непосредно одсутан, али, као биће симбола, он је у драми свеprisутан и, као такав, он представља лајтмотив и тежиште симболичке текстуре Фаустове повести. Рајоликост је биће рајског симбола.

Да би рајска симболика постала поетски аутентична и пунозначна, неопходно је стапање рајског метафизичког објективитета и рајолике моћи земље. Међутим, рајоликост нипошто не стоји насупрот космичком објективитету и никако се не везује само за људску субјективност. Најпре, као творбени елемент симболичког система, и сама рајоликост своје целокупно значење задобија тек кроз узајамност с објективношћу поетског света. Као истина, и то истина која, симболички парадоксално, постоји само као делимичност, шареноликост извора, рајоликост је могућа само у стваралачкој релацији са рајским прајезгром све поетске истине текста. Друго, и из перспективе која би сагледавала само рајоликост (зајемчену њеним додиром с општим поетским стањем), она – и на томе инсистирамо – не може бити схваћена као пуки плод људске уобразиље. Рајоликост се, наиме, исказује кроз хуману фантазију, и управо ће у тим тачкама својих истиносних заблуда, којима се симболички надограђује материјалистичка беда Мефистових наума, Фауст развијати „најбољи део бића“ (10065), који ће Грета одвести са собом у екстрадрамску

апсолутност рајског прајезгра. Рајоликоност припада фантазији, али као самоизражавајућем максимуму људскости која и даље лута, те лутајући уображава да је делимичност (одсјај раја) заправо апсолутност (рај). То хуманизујуће лутање је метафизички спасоносно зато што је уткано у систем симболичких процеса, а ови стварају смисао драмске текстуре. Једноставније речено, опевана људска фантазија је симболичка као стваралачки део симболичког поретка, а таква је зато што – за разлику од праверзије – није сведена на сопствену субјективност, већ и сама почива на односу с објективним могућностима и моћима света. Но, у контексту саме фантазије мислимо на свет као тоталитет рајских потенција земље, а не на космос. Рајске потенције су по себи објективне, јер су утемељене у објективитету прајезгра као чињеници поетског света. Дакле, рајоликоност је стварна могућност земље, и то с обзиром на изворност раја као највишу, сугерисану тачку текста. По поетски карактер проблема од највишег значаја је то што објективну потенцијалност земље као парадоксалног рајоликог одраза вечности – обистињава, оживотворава и делатно открива тек снага људске заблуде. Она је уједно и трагичка и води у пропаст, али је и спасоносна: не спречава трагику, али је укључује у систем комичког и космичког значења. Овај идејни врхунац Гетеове драме, који смо и раније апострофирали питајући да ли је истина космоса могућа само и тек као (спасоносна) заблуда трагичког бића, поетизован је као симболички парадокс, који одржава целокупна објективна текстура симболичке ступњевитости драме, али који конкретизује снага лутајућег и „добресвесног“ тоталитета индивидуалне хуманости.

Сходно исказаном, рајоликоност је симболичка синтеза земаљског објективитета као симболичког одраза изворности највише, рајске инстанце космоса, и највише хуманости. Људска фантазија је двојачко делатно начело: она изражава сопство у највишој могућности, и изражава највишу могућност земље. Најзад, највише моћи земље постоје по себи, али им уметнички живот даје и у делатну истину преводи, заправо – лепота људског лика.

Лепи лик највише хуманости поетски конкретизује објективну рајолику потенцију. Њихова тачка сустицања управо је симболичка, и то у најстрожем смислу: реч је о симболу као синтези лепе чулности и духовне натчулности, те о симболу као (само)израженој лепоти бескраја. Лепа људскост симболички се актуализује као боголиконост. А људска боголиконост се симболички заокружује и објективизује кроз фантазију која земљу симболички увиђа као рајоликоност. Боголиконости лепе људскости одговара лепота земаљске рајоликоности, а обема

сферама истинитост симболичког упоришта подарује хиперсимболичка апсолутност, и то је божанственост сама. Њој одговара чистота раја.

Текстура Фаустове повести сачињена је као прогресивни ланац стапања јунакове фантазијске субјективности и објективитета света. То стапање никад није рационално-хармонично, већ је доживљајно-разоткривајуће. Прогресивни карактер текстуре проистиче од повесне путање драме која поступно открива како амплитуде хуманости, тако и амплитуде света. Ова прогресивност је трансцендентална зато што повест као пут двојаког откривања сопства и света, заправо представља иманентни херменеутички процес самог поетског света. И то, поново, двојаки, везан за граматичку двосмисленост наше конструкције: херменеутика и припада поетском свету, и тиче се поетског света. Наиме, овај је и извор и предмет разоткривања као тумачења. Најзад, прогресивна трансценденталност је симболичка: њена сврха није дискурзивна спознаја, већ доживљајно обухватање. Дакле, обухватање које ће се односити на чулно-натчулни тоталитет људских снага и њој одговарајућих земаљских моћи. Оно је поетско баш зато што, ношено снагом непосредног људског искуства, оствареног на темељу фантазије, не показује престабилирану хармонију субјекта и света, већ опева процес преплитања њихових слободних развоја. Њихова узајамност је симболичка, јер је посвећена афирмацији чулне лепоте као делатног огледала вечности. Она се реализује кроз процес стапања који нема посебан, одређен циљ, већ своје испуњење задобија у целини свог прогресивног обликовања – што је у складу с нашим, а на Корфовом размишљању утемељеним, објашњењем смисла опкладе и њеног разрешења. Коначни, заокружени облик зајемчен је снагом субјективитета као инстанце која, износећи своју највишу могућност, актуализује објективне симболичке моћи земље, но која то чини кроз призму своје коначности. Као што боголикој потенцији човека одговара рајолика могућност земље, тако – *mutatis mutandis* – и људској смртности, и то као симболичком темељу боголикости, одговара земаљска граница, такође као темељ за развијање рајских одраза. Смисаодавно-обликотворна целина овако виђеног стапања симболичка је зато што почива на систему трагичко-комичких огледања.

Трагика људске спутаности, то јест самоспозната и доживљена граничност читавог бића, ексклузивни је носилац свег процеса симболичких актуализација у тексту. Фантазија је посредник божанствености као истиносне лепоте привида, израженог у хуманом лику. Фантазија је симболички максимум људскости утолико што изражава људску боголикоост као узвишену слику људске немоћи, спутаности,



незнања. Будући делатни орган симболичке операције која ствара вредност, фантазија се не заокружује у себе, већ снагом људског лутања, мотивисаног незнањем које рађа жудњу – проналази себи својствену вредност у свету, чиме се, најзад, објективизује симболика и света и човека. То значи да се сама трагика људскости, и то као разлог за завређивање боголикости, обистињава тек у делатном, а симболички заснованом сусрету између индивидуе и света. Повест индивидуе је та која драматизује прогресивност људског трагања, људског самооткривања (боголикости) и људског откривања (рајоликости). Симболички изаткана повест је повест људске фантазије која у кардиналним заблудама, које уоквирују целину смртног живота, ипак проналази свој метафизички завичај.

Управо из ових – поетских разлога, излишно је трагати за предметним циљем Фаустовог драмског трагања. Ово почива на текстури парадоксалне, плодотворне заблуде, односно незнања које се само прогресивно, с обзиром на развојни систем трансценденталних огледања у тексту претвара у симбол. Гретин лик је такав симбол Фаустове лутајуће повести. Она преузима крајњу и одлучујућу метафизичку улогу Фаустовог предводника у рај, сама представља рано Фаустово искуство на земљи, и то оно након којег долази тоталитет фантазијског искуства великог света. Но, симболичка текстура незнања које се прогресивно преображава у спасоносну заблуду – омогућава да се успостави веома чврст лук између првог љубавног искуства, које завршава у потпуној земаљској пропасти (за Грету) и последњег искуства рајске вечности, коју осигурава баш то искуство. Средиште тог лука чини рајолика вредност самог Гретиног дејства – за и на повест Фаустовог спасења, из чијег је већег дела Грета одсутна. Ту вредност рано вољене Фауст спознаје у складу с логиком симболичког низања, дакле у складу са ширењем искуства на велики свет, из чије перспективе, накнадно, исијава метафизички смисао искуства из првог дела драме.

Циљ нашег увода је успостављање темеља за тумачење симболичке вредности Гретине личности, а ова се показује само унутар система јунакових прогресивних заблуда. Једноставније речено: није само непосредно збивање између Фауста и Грете то које мотивише и плаузибилним чини њихов рајски сусрет на крају. Метафизичка спасоносност највећим делом одсутног лика, и то првог лика који проширује Фаустово искуство – произлази из хронотопом неусловљене симболике обруча који ткају целину Фаустовог искуства. Симболика обруча реинтерпретира и, штавише, укида конвенционалну аксиологију у градацији

драмског збивања, те сваком значајном елементу тог збивања подарује смисао симболичког језгра тек из перспективе довршене божанствене комедије. Гретин лик је такво симболичко језгро. Наша намера у даљој анализи неће бити сагледавање конкретних згода између Грете и Фауста, већ уочавање начина на који целина драме ствара симболичку вредност Гретиног лика.

### 3. 3. 2. Метафизички темељ у Гретиној земаљској повести

Гретина трагедија је у коначној верзији потпуна и, парадоксално, таква је баш зато што се космички преображава у драму спасења, и то и свог и туђег. У праверзији Гретина пропаст је апсолутна: она је апсолутна са натуралистичког становишта као последње моћи света. Међутим, у коначној верзији натурализам је метафизички релативизован, али зато уплив метафизичких дејстава самој трагичности подарује пуноћу значења. Трагедија (целина драмског процеса), трагика (бића), трагичност (ситуације личности), трагичка кривица (носиоца судбинског процеса) превасходно су метафизичке категорије и односе се на људскост као попрште сукоба између смртности и вечности. Трагичка проблематика се може сузити или, барем, усредсредити на динамику пропадања. Ово ће задржати трагичку супстанцу уколико почива на начелности конфликта у којем се сустичу конститутивне снаге света, али ће пак изгубити трагичку снагу уколико се до краја поистовети с пропадањем као егзистенцијалном чињеницом, те уколико пређе у чисти натурализам. Овај последњи случај заправо одустаје од универзалности сукоба есенцијалних снага као темеља саме трагичности, те га замењује повесним исходом, пропашћу, која није никаква трагичка нужност, већ је само сижејна могућност обавезног трагичког темеља. Гретин случај из праверзије никада не спада на последњи поменути случај, већ – упркос томе што се снага патоса у битноме црпе из грозоте егзистенцијалног обртања среће у несрећу – чува вредносне основе који Гретину повест обликују као трагедију пропадања.

Наиме, у *Прафаусту* несумњиви натурализам Гретине пропасти израста из трагичке супстанце, а ову јемчи метафизички смисао јунакињине повести. Да будемо сасвим јасни: метафизичка сфера, што смо претходно и покушали да покажемо, није објективна чињеница поетског света праверзије и, штавише, управо овакво одсуство и гура у предњи план драме натуралистичку грозоту, те оставља поетски нерешеним смисао односа између првог и другог дела праверзије. Но, и као

евентуална чињеница поетског света, метафизичка равна је значајна за разумевање његове природе: у контексту наше расправе, да ли је он обликован симболички или не. Потпуно је, међутим, другачије питање метафизичког квалитета значења. Идејни капацитет текста проистиче из квалитета поетске ситуације, и то независно од њеног објективитета. Наравно да у идеалном случају – који није апстрактан, већ је остварен у коначној верзији – уметничка снага текста произлази из хармоније између стварности поетског света и значења које текст изговара. Одсуство такве прожетости спутава симболичку поетизацију у праверзији, а оно се – и зато на њему инсистирамо у овом тренутку – не везује само за Фаустов субјективитет, чијим амплитудама не одговара конкретност драмског сижеа, већ такође и за Гретину личност. Величину њене нутрине гуши натуралистички објективитет света и стога се она никада драмски не развија, али то не значи да не постоји и да не темељи сâм смисао Гретиног пропадања. Оно има метафизички домет упркос координатама света. Тај домет је у праверзији присутан, али поетски недовршен, а у коначној верзији функционише као полазиште за заокружење сигурне симболичке смисаоности Гретиног лика.

Најпре је неопходан одговор на питање: шта подразумевамо под метафизичким квалитетом Гретине трагичке повести? Како се он тиче и праверзије, јасно је да проистиче из предњег плана оног сижејног комплекса који непосредно приказује Гретин лик. Дакле, све потоње допуне – а неке од њих раније смо коментарисали – доприносе посредној симболичкој фигурацији Гретиног лика, која се остварује кроз динамику односа између непосредности Гретиног присуства и посредног значаја њеног одсуства, али сама њена метафизичка снага извире из самосталне смисаоности њеног драмски уприсутњеног субјекта.

Та снага је ствар њене субјективности као равни која стоји насупрот натуралистичком објективитету света: овај је метафизички индиферентан, отуд из праверзије изостаје било какав метафизички одјек на Гретину смрт. Метафизичка сфера ћути јер није постала стваралачка чињеница поетског света, али њена снага ипак постоји и одређује смисао драме двојако. Најпре, позитивно: кроз субјективне снаге, и то како Фаустове, тако и Гретине. Потом, негативно: кроз објективно одсуство метафизичке сфере, а оно само, опет, оставља двојаке последице на метафизичку снагу субјективности. Прва последица је поетска и тиче се проблематичног несклада између потенција које носи лик и оскудног објективитета

поетског света који нема снаге да их подржи. Друга последица је значењска и она, у извесној мери, попуњава уметничку пукотину коју изазива сужавајући притисак света на неостварене потенцијале ликова. Баш општар аксиолошки контраст између општег стања света и људске индивидуе, и то, наравно, у корист индивидуе – појачава смисао њеног изузећа у свету. Реч је о хуманој изузетности која прераста у изузеће или самоизузеће зато што се збива упркос општем стању света. То изузеће, по логици ствари, води у пропаст јер подразумева изузетну вредност субјекта и начелну обездуховљеност света, с обзиром на шта субјект успева да афирмише своју хуманост, али никако не и да својим егзистенцијалним моделом надокнади вредносну празнину у свету. Таква пропаст у бити је трагичка, зато што исходи из фундаменталног конфликта између егзистенције и есенције. Вредност припада људскости, и то само њој насупрот свету, али свет остаје надмоћна надлична инстанца која, лишена сопствене изузетности, бива сведена на физичку силу, а ова уништава људску егзистенцију као носиоца есенције. Трагика се тиче немоћи субјекта да своју субјективну моћ успостави и као опште начело постојања, а тиме се сама снага људске нутрине нипошто не обезвређује. Проблем је поетски и односи се на начин формирања те нутрине, а он проистиче из онтолошке и егзистенцијалне усамљености индивидуалне људске суштине у свету натуралистичког безнађа. Најзад, ова нутрина је метафизичка и у принципијелном и у конкретном смислу: у првом се везује за одбрану непролазне људске вредности кроз добровољно и свесно уништење егзистенције, а у другом за посебну садржину Гретиног бића. Мислимо на трагичку снагу Гретине религиозности, чија искључивост, непоколебљивост и неусловљеност јунакињу и одводи у смрт.

У праверзији Гретина религиозност остаје на равни субјективности која нема значењску релацију са светом, док у коначној верзији она постаје и темељ симболичког смисла Гретине фигуре у повести Фаустовог спасења. Те разлике се тичу текстура поетских светова, али не и аутономије значењског опсега саме религиозности: она је метафизичка по себи, независно од улоге коју ће посебност тог значења имати у конституисању поетске целине текста. Пример за образложење ових односа могла би да буде сцена крај зидина – сцена Гретине молитве уплаканој Богородици.

Прва три и последња три стиха у молитви образују рефренску заокруженост. У праверзији они гласе: „Ах, окрени // Ти, што бол си искусила, // Свој лик ка мојој невољи!“ (1278–1280; 1308–1310); а у коначној верзији: „Ах, окрени // Ти, што бол

си искусила, // Свој лик милостиво ка мојој невољи!“ (3587–3589; 3616–3618). Превасходна разлика је у допуни од једне речи („милостиво“) у последњој верзији: она показује различита дејства сцене у ткању општег смисла текста, али посебни смисао саме молитве има исту супстанцу у оба случаја. Она се односи на смисао молитве као такве, на статус субјекта који се моли и на конкретност субјекта којем је молитва упућена. У обе верзије молитва је беспомоћна са становишта земаљске стварности: њоме се не измењује природа сижеа, нити се може утицати на несрећни ток Гретине судбине. Иманенција је равнодушна, те тако молитва постаје израз субјективности која своју метафизички усмерену душевност развија и кроз физичку немоћ пред светом, али и кроз унутрашњу, моралну надмоћ над физичком моћи света. Међутим, у праверзији се, у контексту слојевитости поетског света, може расправљати само о односу између иманенције и људског искорака унутар ње, док коначна верзија са становишта ступњевитог обликовања целине текстуре напокон уводи и однос свеколике земаљске стварности (која укључује и изузетни људски случај и опште стање света) са метафизичким објективитетом.

Независно од тога да ли метафизичка равна ћути или не, молитва је метафизичка зато што је изговара људска трагика, а то значи истовременост беспомоћног вапаја пред незаустављивошћу убрзаног хода ка смрти са истицањем вредности на које егзистенцијална угроженост не може утицати. Поред тога, субјективно заснивање метафизичког смисла молитве свакако да је поетски значајно потпомогнуто природом названог лика. *Mater dolorosa* је метафизичка парадигма људске трагичности и највећег бола, односно немоћи људске смртне судбине која је ипак породила апсолутну вредност – Бога у људском лику, али такође и потврдила највишу људску могућност – сапатништво, душевну свеповезаност са сваким другим.<sup>614</sup> Метафизички домет значења у праверзији произлази из вредносног

---

<sup>614</sup> Упућујемо на одреднице „Маријини ликови“ (*Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1–8, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 1968, Sonderausgabe: WBG, Darmstadt 2015, Bd. 3, S. 197–203) и „сапатништво“ (*Vesperbild*, тј. немачка варијанта италијанског појма „Pietà“: *ibid.*, Bd. 4, S. 450–451) у *Лексикону хришћанске иконографије*. У вези с фигуром *Mater Dolorosa* наглашава се да је у сликарству тек од новог века приказивана и самостално, без Христовог страдалничког лика, што може допринети закључку да чињеница да Гете ни у овој сцени, ни на крају драме не помиње Христа у вези с Богородицом – не значи и да је драма сасвим ослобођена сакралне доминанте призване иконографске традиције: Богородичин лик, а посебно *Mater Dolorosa* симболички већ призива и присутујева Христов лик, независно од тога да ли је он и непосредно приказан. Поред тога, а с обзиром на реч којом Гете допуњава Гретину молитву у коначној верзији, истиче се и да су ликовни прикази Маријине милости (*das Gnadenbild*) и Марије као милостиве, милосрдне мајке (*Mutter der Barmherzigkeit*) само варијанте фигуре *Mater Dolorosa* (Bd. 3, S. 197–198). Даље, при објашњавању семантике појма „Pietà“, апострофирано је да се овај изворно односи на Маријину личну „кроткост“, „унутрашње сапатништво“ и „мистичко“ „саучесништво“, те да интенционална срж у приказивању

одговора људског субјекта на гранични изазов судбине, али тај домет не превазилази инстанцу самог субјекта и аксиолошки не утиче на природу поетског света – осим кроз контраст као наглашено издвајање хуманости науштрб света. Зато је и *Mater Dolorosa* постојећа само као она која је зазвана, само као гест очајног субјекта, додуше оног чија је трагичка ситуација по интензитету људског бола сродна трагичкој ситуацији уплаконе мајке. С друге стране, у коначној верзији метафизичка снага посебног значења молитве задобија и општи симболички смисао, тачније сама ствара један систем симболичких веза у поетском свету.

*Mater Dolorosa* је у коначној верзији само једна могућност Богородичиног живог лика чију симболичку потпуност обликује управо целина дводелне драме. У конкретној сцени и с обзиром на позицију субјекта који се моли, тај лик и даље актуализује људска субјективност која нема извесност знања о објективном статусу космоса. *Mater dolorosa* остаје израз саме вере субјекта који у датим трагичким околностима никако нема свест о стварној природи процеса који је њена молитва зазвала. Према томе, молитва превасходно осликава квалитет Гретиног лика. Но, Богородица не остаје само молитвени израз Гретиног лика, већ трансцендира смрћу заокружену Гретину земаљску судбину, те се накнадно у односу на њу формира као објективни симбол који и тој судбини подарује космички (а не више само субјективно) утемељено метафизичко значење, те који образује – у праверзији непостојећи – однос између субјективног израза и објективне истине молитвом зазване сфере. Метафизичка снага Гретине субјективности у праверзији је најважнији део значења ове јунакиње, а у коначној верзији део је уметничког поретка који је шири од непосредног драмског присуства Гретиног лика, који пак учествује у његовом заокружењу.

Штавише, коначна верзија, и то баш и у контексту саме молитве, успоставља симболичко садејство Гретине унутрашње метафизичке снаге и објективног метафизичког исходишта драме. На уму имамо допуну у садржају молитве коју доноси коначна верзија: реч је о атрибуцијском проширењу, односно о милости, милостивости, милосрдности – као кардиналној карактеристици Богородичине фигуре. Источник карактеризације и даље је Гретина земаљска субјективност, но она

---

Маријине патње као молитвене слике – уопште није сама њена „афективна бол“, колико свест молитеља о потоњем радосном довршетку патње (S. 450). У том светлу, Гетеова допуна додатно наглашава смисао саме Гретине молитве и симболички га саображава драмском току, који је, слично молитвеним Маријиним приказима, усмерен ка космичком преображавању земаљске патње смртног и трагичког живота у метафизичку и есхатонску комедију.

је овог пута, али само са становишта изаткане целине драме – стопљена с објективним поретком космоса. Огледање земаљских и небеских равни је симболичко, зато што потиче од саме земље и њеног правоверног незнања, те зато што се крајња, метафизичка истина света удословљава као потврда те правоверности, али такође и као последица унутрашњег, управо: самоткајућег развоја апсолутности кроз људскост и њену патњу на земљи. „Милост“ је једна од конкретизација система симболичких аналогичности: ову кардиналну божанску врлину зазива људско биће које у својој немоћи исказује своју извршност, а истинитост те инвокације потврђена је и посредно – самим Гретиним приступањем оним сферама којима је, у највећем очају, поклањала несаломљиво поверење, и непосредно – прослављањем Богородичине милости у последњој сцени драме. Маријину милост експлицира Doctor Marianus у заносу израженом кроз градацију апсолутизујућих одредница: „Девнице, мајко, краљице, // Богињо, остани милостива!“ (12103). Но, симболику довршава тек сама поетска драмска конкретизација идеје милостивости.

Религијска конвенција и устаљени атрибут код Гетеа задобија динамичко значење: наиме, „милост“ се смисаоно формира кроз дејство на читаву фаустовску симболику. Ова се изграђује кроз опевање лутајуће повести човека који жудећи – настоји, и самим својим настојањем успева да оваплоти биће саме људскости, а оно своју метафизичку снагу задобија *помоћу* друге људскости. Овакав преплет вишеструко је симболички доследан: неопходност другог за заокружење властитог бића утемељена је у највишој тачки животног искуства, а то је међуљудска љубав. Човек љубављу досеже људскост, зато што ова значи слику божанствености; а љубављу завређена људскост је боголика, зато што изнутра, стваралачки и само својим снагама – понавља врлину љубави Бога као највише стваралачке снаге. Људска љубав је стваралачко средиште вечне женствености која прикључује вечности „племенитог“ и „не више помућеног“, а њено апсолутно божанско пројављење јесте самилост. Кроз њу се изражава највиши могући гест читавог божанског космоса као преплетеног јединства огледајућих сфера, јер милост почива на синтези апсолутне несебичности и њеног испољења у делотворном, метафизички спасоносном односу према другоме. Космичка Богородичина спасоносност најпре се симболички објављује на земљи, и то посредно, кроз немоћно-моћни зазив оне личности која ће пропасти, али својом пропашћу сама делотворно учествовати у спасењу протагонисте. Овај детаљ у Гретиној молитви показује начин на који се динамички, кроз преображаје земаљске трагедије у небеску комедију и земаљског

очаја у рајску спасоносност – установљава метафизичка снага Гретиног лика, те њено спасоносно дејство у Фаустовој будућности, у којој се та снага поетски реализује. Сâм тај трагичко-комички начин – а на њега ћемо се враћати и у даљем току излагања о Грети – твори симболичку текстуру, зато што се ужасавајући трен Гретине земаљске повести заснива као извориште свих кардиналних огледања метафизичке равни у физичкој стварности главног јунака, те као огледало финалног самообистињава чисте апсолутности.

Једна од најзначајнијих карактеристика у процесу обликовања симболичког поретка је парадоксална истиност лутања. Унутрашња, духовна слобода услед људске физичке ограничености, због које човек лута, греши или пропада – стапа се овог пута с космичким објективитетом света, и то на начин који превазилази људску егзистенцијалност на земљи и у времену. Другим речима, људски лик може да постане делатни састваралац симболичког поретка, али кроз слободу свог незнања о томе, односно о симболичкој истинитости односа између сопственог бића и укупног космичког процеса. Оваква логика веза афирмише симболички квалитет јунака кроз метафизички смисао његовог смртног живота, дакле кроз систем односа читавог поетског света, а нипошто не кроз партикуларност јунакове самоосвешћености, која би, уосталом, од њега створила само пуки алегоријски егземплар. Метафизичка протежност физичког живота важи и за Грету и за Фауста. Грета постаје један од носилаца симболичког поретка текста, али само као биће трагичке изгубљености у оностраности, те као биће које актуализује есенцијалну вредност објективног поретка космоса (које у праверзији нема, јер је есенција само субјектова) тек кроз немоћ да измири своју егзистенцију с оном есенцијом због које се и умире. Реч је о Гретиној, молитвом осведоченој, метафизичкој снази, која се преплиће с доброхотношћу самог метафизичког поретка. Кључна симболичка тачка њеног лика лежи у чињеници да је Грета симболички лик који субјективно активира милосни метафизички објективитет света без обзира на њено земаљско незнање о томе. Фаустово незнање које у вези с овим имамо на памети – представља незнање о крајњој вредности другог лика, управо Гретиног.

Карактер Фаустовог земаљског односа према Грети изаткан је као сложена текстура веза између непосредности Фаустовог доживљаја у Гретином присуству и накнадности Фаустовог доживљаја после Гретине смрти. Симболика Гретиног лика тиче се односа између њене овоземаљске фигуре и оне која припада вечности. Та



символика подразумева одсуство Гретине (или било чије земаљске, па и Фаустове) свести о објективном исходишту сопствених метафизичких потенција, али такође подразумева и мотивисаност на крају завршене вечности баш у несвесном земаљском животу. Другим речима, ни Фауст ни Грета током својих земаљских повести то не знају, али метафизичко исходиште Гретине судбине већ је кроз одјеке изражено у њеном земаљском животу: стога је она симболички лик. Но, Фауст има једну предност у односу на Грету, а то је чињеница да он дужином свог поетског живота њу далеко превазилази. Фаустова земаљска дуговечност је та која омогућава стварање сложене текстуре његовог односа према целини Гретине појаве. Фауст ни у једном моменту на земљи неће до краја моћи да схвати пуноћу Гретине метафизичке вредности, и то не због своје неспособности, већ због својих људских ограничења због којих је раније Грета изгубила живот. Али, Фауст ће моћи да оформи постепени ланац доживљаја какав је, због насилног уништења њеног живота, Грети једноставно био ускраћен, и који по себи показује вредност јунаковог симболичког зрења.

Главну струју драмског тока чини динамика Фаустовог живота. Премда је овај само једним и то, структурално гледано, мањим делом везан за однос с Гретом, аутономна целина Фаустовог драмског развоја своју симболичку логику убедљиво, као кроз поетски микрокосмос – испољава у релацијама с Гретином појавом. Наиме, симболичку доминанту драмске текстуре твори ланац Фаустових рајоликих визија. Иако (квантитативно гледано) главнина ових долази након и релативно независно од искуства с Гретом, њена личност представља кључни подстрек, јемство и разлог за самостално Фаустово досезање хуманости кроз заблуду. Целина Фаустовог односа са Гретом и према Грети, и то премда је ова тек сегмент његовог укупног искуства, одлучујући је узрок и покретач ткања рајске симболике као ланца истиносних рајоликих привида и крајњих рајских обистињења. Грета је извор и крај Фаустовог хуманог искорака, овај се развија на фону стварног метафизичког квалитета Гретиног лика, а испуњава се тек у целини јунакове трагички остварене повести као предуслова за парадоксално преображавање зле делимичности у космичку пуноћу.

### 3. 3. 3. Поетско обезвремењивање као начин симболизације Гретиног лика

#### А. Рајолика претходница

Под обезвремењивањем подразумевамо превасходно начин на који посебна тачка у времену драме задобија симболичку пуноћу свог значења и, још значајније –

начин на који се драмски протагониста приближава симболичком смислу свог доживљајног и делатног искуства. Како се актуализација симболичког стапања физичких и метафизичких нивоа поетског света врши из призме хуманог субјекта, онда је логично да делатни људски доживљај буде носилац трагичке а спасоносне спознаје. То у драмској пракси значи да се начелно устројство поетског света конкретизује кроз гест целине људског бића, али оног које најпре осведочава властиту трагику, па онда кроз њу и њоме изнесену универзалну вредност и могућност да се трагика преобрази у космичку комедију. Још прецизније, овај процес се актуализује као ниска привидно рајоликих Фаустових доживљаја, чији је вредносни извор Грета, а о чему Фауст никако нема јасно знање. Фауст доживљава с обзиром на искуство: богатство искуства развија му квалитет доживљаја, а потом сâм доживљај рефлексijом обogaђује претходну проживљеност и доживљеност и управо такав случај важи за његов однос према Грети. Симболичка подстицајност Гретиног лика конкретно је осведочена у њеној појави, али је поетски формирана у обручима Фаустовог искуства који и претходе њеној појави и који долазе након ње.

Овакво слојевито обликовање семантике једног лика (Гретиног) на основу стапања субјективног доживљаја другог лика (Фаустовог) и саме појаве – поетски је остварено као симболички процес, а то значи као прогресивна логика освајања највишег смисла кроз преплитање појединачних чулних приказа. Она се структурално реализује као систем симболичких огледања и повезивања елемената, чије је јемство делатно људско незнање, а нипошто не каузалност, психолошка мотивисаност или спољашња извесност веза. Да будемо сасвим јасни: Фаусту је унапред предочена пуноћа Гретине симболичке смисаоности, но за њега самог, као и за Гретин лик по себи, та пуноћа је текстуално поетизована тек кроз стапање целине Фаустових доживљаја са крајњом космичком објективизацијом те пуноће, претходно симболички изражене. При томе, симболика оваквог стварања значења проистиче из чињенице да семантичку аутономију једне појаве (нпр. Гретине) обезбеђује тек повезивање те појаве с нутрином друге појаве (нпр. Фаустовим доживљајем), што не представља ништа друго до прави симболички одраз раније образложеног симболичког прајезгра поетског света, а то је космичка љубав која ствара свет као тоталитет свеповезаности.

„Вештичја кухиња“ је сцена у којој започиње симболичка природа обликовања Гретиног трагичко-спасоносног лика кроз Фаустову трагичко-спасоносну визију. Претходно смо поменули Фаустову визију у чаробном огледалу с

обзиром на општа начела симболичког надограђивања значења у коначној верзији у односу на *Прафауста*. Сада пак анализирамо специфичност те визије у контексту посебног симболичког фигурисања Гретиног лика.

Од кључне херменеутичке важности је то да се на фигурално посредан начин живи Гретин лик надовезује на визију небески лепе жене у огледалу. Никаква спољашња узрочно-последична веза нити свесни рад Фаустове психе не обезбеђује чврстину односа међу два сценама – кухињском и оном у којој се први пут јавља Грета. Чврстину твори управо логика симболичке фигурације, то јест чињеница да Грета није онај лик из огледала, али да тај лик своју семантичку актуализацију и живо песничко испуњење задобија баш у Гретином лику.

Симболичко ткање Гретине фигуре путем огледања различитих нивоа искустава различитих актера текста – само се надовезује на симболичко полазиште које је у кухињској сцени већ оформљено, а које се тиче динамике односа између Фауста и Мефиста. Та динамика се развија кроз Фаустову борбу за потврду симболичких вредности ствари и ђаволово супротстављање таквим вредностима: она се не тиче само приватне судбине заблуделог научника, већ могућности њеног универзално парадигматичног исходишта. Тако динамичан однос је сложен систем узајамних противречности, с чије се једне стране налази вечни порицатељ и невољни састваралац вредности, а с друге смртник који активира ђаволово саучествовање, тако што се у име вредности опире његовим наумима. Тек оваква динамика веза између ђавола и Фауста ствара полазиште за Фаустово лично, људски-потврдно самоуздизање над физичким донетима Мефистових трикова и самоизузимање из њих. А потом тај искорак ствара темељ за крајње фигурално развијање значаја Гретиног лика за Фаустову судбину.

Гледајући у ђаволску нараву, предвиђену искључиво за разарање људског духа путем опсене и лажи, Фауст каже:

Шта видим? Каква се то небеска слика  
Указује у овом чаробном огледалу!  
О љубави, подари ми најхитрије од својих крила,  
И поведи ме у њене просторе! [...]  
Могу је видети само као кроз маглу!  
Најлепша слика жене!  
Је ли то могуће, да ли је жена тако лепа?  
Морам ли кроза ово ограничено тело

Суштину свег неба да угледам?

Има ли тако нечег на земљи?“ (2429–2440)

Касније, пред крај боравка у кухињи, након што је прошао кроз процес подмлађивања тела, Фауст још једном узвикује:

Пусти ме још једном накратко да осмотрим огледало!

Слика жене била је толико лепа! (2599–2600)

Претходно смо тумачили семантичке везе између ове и Фаустове визије из Валпургине ноћи као тачака Гретине земаљске повести које ову на својствен начин заокружују. Ове две визије мотивишу сижејни склоп Гретине драме и симболички га обликују. Сада анализирамо тачке у Фаустовој повести које немају непосредних веза с Гретом, које превазилазе њену земаљску појаву, а ипак заокружују симболички карактер њеног лика. Фаустов сусрет с огледалом, те последице које оно оставља на његово биће симболички реинтерпретирају основну функцију огледала: Фаустова визија је симболичка операција која вредносно надограђује и у смисао преводи чулну спољашњост ђаволски заводљивих понуда.

Сам ђаволски амбијент управо својим карактеристикама покреће симболичку операцију. Његово зло је у свођењу постојања на пуку телесност, а телесности на ружноћу. Конкретни фон везан је за циљ одласка код вештице – Фаустово подмлађивање, дакле најпре свођење Фаустовог бића на његов физички изглед, а потом његово трансформисање путем лажи и на противприродни начин. Кухиња је осведочење празног постојања лишеног узвишене и племените духовности, што, међутим, не значи просто – лишеног способности да се живот води изван телесности. Ствар је знатно сложенија и по симболички поредак текста веома значајна и подразумева неспособност или одбијање да се препозна синтеза чулности и племените духовности у самој чулности. Наиме, не ради се о томе што ђаволске сподобе инсистирају на чулности, већ што чулности не прилазе као могућој лепоти. Лепота се пак рађа у небеској појави кроз посебан лик, што потврђује и визија у огледалу. Према томе, она се оваплоћује у претпостављеној пуноћи људске индивидуалности као личности, те, по логици ствари, стоји на сасвим супротном полу од саме персонално недиференциране групе кухињских сподоба. Исти случај, како смо раније и поменули, важи и за оргијастички свет на Брокену.<sup>615</sup> Суштина гомиле чудовишта је ружноћа изгледа и постојања, зато што она не осведочавају

---

<sup>615</sup> Подсећамо још једном на раније већ наведеног Динера, додуше поводом „Валпургине ноћи“: Gottfried Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 270.

собом својствен лик, нису носиоци лично извојеваног достојанства, те не представљају никакву разлику у односу на хаотичну целину кухињског подручја.

Ружноћа може да дела својом иницијативом само на начин који је усклађен с њеном онтологијом зла: може да допре само до подручја које је испражњено од сваке духовне вредности, те сведено на материјалну спољашњост која не изражава никакву духовну нутрину, и на том подручју може само да чини насиље над постојањем као таквим. Противприродност чина подмлађивања произлази најпре из партикуларног приступа човеку. Природа код Гетеа представља збир овоостраних духовних енергија, те у својој живототворности скуп симболичких потенција свеколиког постојања на земљи. Она као таква своју моћ црпе из сједињености створених тварних појава и њихових духовних стваралачких моћи. Насупрот тако схваћеној природи, вештачко подмлађивање разара само природно јединство, наине како унутрашње јединство у појединцу, тако и његово јединство с окружујућим светом. Фауст се највишем облику постојања света може приближити само уколико својим делањем потврди ону есенцију за којом трага у свету. Другим речима, откривање природног тока ствари које шаренолико изражавају живот – могуће је кроз актуализацију личности као својственог стваралачког одраза бића природних ствари.

Фауста неће подмлађивање спречити да настави да трага и да, евентуално, досегне предмете жудњи, али ће учинити да сваки наредни покушај да се освоји смисао – буде спроведен кроз трагичко надвладавање полазне спутаности. Физичка трансформација – поготово зато што је изведена уз јунакову сагласност – Фауста удаљава од суштине постојања, јер је ова супротстављена добровољној Фаустовој капитулацији пред властитим мефистовским физичким потребама. Подмлађивање уопште неће угасити Фаустову племенитост, али ће отежати његов делатни ход ка животној спознаји вредности, који ће сада моћи да се оствари само кроз непрестани искорак целине властитог бића из понижавајућег представљања сопства као лажне спољашњости. Први такав искорак управо је Фаустова визија у огледалу.

Посебно у кухињи, у коју Фауст сâм пристаје да оде, трагика није подразумевајућа и обавезна, већ настаје кроз Фаустово одбијање да претходно прихваћене понуде потврди и као вредност, а посебно као једину чињеницу постојања. Визија у огледалу није ствар објективног погледа, јер ђаволи уопште нису рачунали на утисак који је њихов илузионизам оставио на Фауста, већ се тиче делатне субјективне прераде самог објективитета понуђеног виђења. Та визија је

доживљајно исходиште трагичког одбијања да се *потпуно* поклекне пред демонијом лажи. Она показује да Фаустово пристајање уз вештичје приказе не значи и одустајање од вредности његове личности, која – премда се користећи ђаволским моћима – и даље претендује на освајање сфера које превазилазе вештичин кухињски простор.

Ђаволско дело је привид, а људско дело је способност да се ђаволски привид доживи као симболички привид. Први случај је лаж празнине која понижава дух, а други увиђање – но, не спознајно, већ доживљајно – илузије као делимичности, која својом спољашњом лажношћу ипак изражава могућност вредности. На објективном плану, огледало је лаж која заводи тело, а на субјективном – оно је спасоносни одраз људске заблуделости. Фаустова трагика израста из хтења целине бића да се избори за своје право у сфери која га понајвише угрожава, а изражава се као ограниченост људског тоталитета који је усмерен ка апсолутности.

Визија настаје као вредносни одговор људскости на ђаволски изазов лакоће безвредности. Ђаволска понуда је безвредна, али, још више од тога, она заступа безвредност као модус живљења. Друго, динамика саме визије у маломе понавља пут борбе између физичке искључивости и физичко-метафизичке пуноће појаве. Свођење егзистенције на пуку спољашњост одговара лепоти као лажи, односно ружноћи, а борба за очување есенције у спољашњости исходи у доживљају чулности као лепоте бића.

Наиме, Фауст није спознао физичку лепоту: у контексту драме оваква синтагма би представљала *contradictio in adjecto*, будући да се осамостаљивање телесних нагона увек односи на гротексне експлозије ђаволских сфера (као нпр. у Валпургиној ноћи), а да се лепота указује као самоиспољеност целине бића (као што је случај нпр. с Хеленом). Посматрајући огледало, Фауст заправо спознаје лепоту као огледало постојања личности, ово као огледало небеске равни, а с обзиром на шта се читава епизода заснива као трансцендентални елемент драмске текстуре утемељене на симболици земаљско-небеског и људско-божанског огледања. Унутрашња логика огледања у визији трансцендентална је зато што се, с равни субјективне драме, убрзо преноси на раван образовања текста, те се понавља као објективни однос између смисла визије и потоње Гретине појаве.

Трагичко-спасоносни врхунац визије је њен људско-небески карактер. Фауст не увиђа трансцендентну сферу, већ небеса као лепоту и лепоту као небеса. Фауст доживљава идентитет физиса и метафизиса, а он се испољава као небеска, или

другим речима – као рајска лепота. Фаустово откриће јесте откриће лепоте и њеног смисла: лепота није спољашња допадљивост, није физички одраз, већ је сама субјект. Лепота је носилац симболичке пуноће вредности у појави, те она – насупрот ђаволском редукционизму владајућем у кухињи, а непосредно примењеном на Фаустову појаву – синтетизује равни постојања, осведочавајући јединство чулности и натчулности. Метафизичка, небеска или рајска чулност је чулност људског лика, и то је смисаоно исходиште симболичког парадокса лепоте. Физичко савршенство је могуће, али само као савршенство људскости чија је чулна лепота израз личне унутрашње вредности, односно огледало небеске натпојамности.

Реч је о трагичко-спасоносној епизоди, најпре због саме чињенице да спознаја симболичког јединства целине људскости изаткане од спољашњости, духовности и небесности – припада узвишеној визији субјективности уроњеној у тако рећи апсолутну нискост контекста. Деградирајући контекст начелно поручује да искључива чистота патоса на земљи није могућа, те да и евентуална висина, и то чак и небеска – може настати само и тек као уздизање у односу на огромну привлачну снагу земаљске материјалности. Земља је двоструки завичај: физичке спутаности, али такође и могућности да се, управо кроз физис, досегне метафизичка снага саме земље. Човек је слика овакве двострукости, а људска лепота је израз њене више могућности. Такво устројство земаљских појава привидно је поражавајуће, утолико што сваку вредност, по сили нужности, држи прикованом за земљи иманентну спољашњост, али је суштински плодотворно, зато што свако освајање вредности, а она је земљи такође иманентна, прославља као изузетни гест надвладавања урођене физичке условљености. Пораз је делимичан, зато што, мада се никад не може избећи, сâм представља темељ за продор у висину чија чистота земљи није дата, али која зато, баш у својој прикованости за тле, увек осведочава људскост висине, односно највишу људску могућност. Субјективност Фаустовог доживљаја конкретизује начелност овакве спасоносне заробљености која уздиже. Она никада не престаје да буде заблуда рођена у лажливости ђаволског огледала, али, као заблуда, она сама рађа љубав за идеалом, а то је небеска лепота жене.

Уживајући у небеској лепоти, Фауст формира своју прву и још увек недовољно јасно изражену и освешћену – визију рајоликости. Под рајоликим доживљајем подразумевамо настојање целине бића да себи иманентним метафизичким снагама суспендује како своју физичку условљеност, тако и нужну

темпоралну уоквиреност земаљског света. Рајоликоност је последица тежње да се чистота хуманости, барем привремено, ослободи своје везаности за време постојања, да се самоизрази као плодотворна заблуда вере да је апсолутност освојива на земљи. Према томе, рајоликоност је стваралачко језгро трагичке спасоносниости која настаје на темељу јунакове илузије да је могућа како суспензија земаљског тока ствари, тако и освојивост чистог идеала. Ова вера је трагичка зато што представља заблуду, али је и спасоносна зато што – као заблуда – одиста *ствара* идеал у људском животу ка смрти.

При томе, конкретни трансцендентални карактер симболичке смисаоности Фаустове визије у кухињи постиже осведочење форме текста кроз саму материју. Садржину Фаустове визије чини женска лепота као слика небеског идеала. Већ и с обзиром на најужи контекст сцене, ова садржина развија се у срж јунаковог трагичког надвладавања ђаволове баналности: док истицањем шупље чулности као једине инстанце земаљског постојања ова настоји да уништи сâм људски животни порив, човек на њу одговара доживљајним продором у симболички квалитет чулности, те освајањем, па макар и заблудним, идеала баш у чулности. Материја и значење визије су симболички и односе се на спознају људске лепоте као огледала вечности у телесности. У ширем драмском контексту, ова материја прераста у огледало формалног плана текста, те поетски изражава симболичку природу читаве текстуре као оне која своје унутрашње јединство изналази у стапању посебних равни и елеманата Фаустове повести. Једноставније речено, садржина визије, која се тиче увида у пуноћу особености (женског лика) као огледања унутрашње вредности у присутној спољашњости форме – прераста у опште начело формалног дејства драме.

Сходно исказаном, Гретин лик је симболичко оживотворење лепог небеског лика не због саме чињенице да фигурацијски процес успоставља близак, а кроз Фаустову визуру преломљен, контакт између визије и Гретине појаве, већ управо због *симболичке* логике контакта. Симболика успоставља поетско-идејну еквивалентност између посебних појава које својом аутономијом изражавају могућу и досежну пуноћу постојања (коју ђаволске сподобе желе да униште). Поетичност те еквивалентности односи се на лепу слику бића, а њен смисао на људску лепоту као идеал рођен у трагичности. Симболичка текстура драмског процеса подразумева еквивалентност као ход од трагике стања (то је Фаустова фигура у кухињи) до трагике односа – мислимо на онај између Грете и Фауста. Најзад, симболички смер посебних драмских елемената јесте у прогресивном преображају трагичке



стварности у рајолику истину земаљског постојања. Експанзивна логика композиције стапа се с прогресивним карактером драмске смисаоности, те се у синтези исказује као градацијски ток у парадоксалном обистињавању рајоликости кроз трагичке заблуде.

Примера ради, убрзо након зближавања с Гретом, Фауст ће доживети врло конкретну рајску визију. Она ће бити конкретизована, али такође и понешто сужена у односу на кухињску визију живог небеског идеала лепе женствености, утолико што ће бити експлицитно каузално, а не фигурално мотивисана тренутном јунаковом емоцијом према посебној девојци. Значењска једноставност овог доживљаја тиче се његове унутрашње мотивисаности, а она је психолошка, чак и социјална. Но, како се сâм доживљај, због своје супстанце, уланчава у фигурацијску текстуру драме, тако и он јасно постаје активни елемент у образовању симболичког ланца рајоликих визија.

Мислимо на сцену „Вече“, у којој, праћен ђаволом, Фауст накратко улази у Гретину собу, при чему је ова одсутна, што омогућава јунаку да се посредно упозна и, уколико је могуће, идентификује с иначе веома туђим амбијентом девојачке свакодневице. Психолошко-емотивна мотивација Фаустовог доживљаја обичности Гретиног света односи се на то што је јунак превасходно вођен нагоном заљубљености, те што сâм доживљај – и уколико буде искорачио у подручје универзалне хуманости – свој темељ недвосмислено има у приватности јунакове емотивне заинтересованости. Ова се, психолошки веродостојно, развија у хтење да се укине јаз између субјеката емотивног односа, те да се спозна целина туђег егзистенцијалног контекста, како би уопште и могло да дође до покушаја да се два узајамно туђа субјекта саживе у љубавном јединству. Туђина је у конкретном случају веома пластична и тиче се – читавом Фаустовом индивидуалистичком животу веома стране – прозе Гретине малограђанске свакодневице. Међутим, управо ће изузетност Фаустовог емотивног нагона учинити да се таква проза доживи као поезија земаљског раја.

Док је у кухињи открио небеску лепоту на темељу свог уздицања над бедом постојања, у Гретиној соби Фауст открива поезију земаљског постојања баш у прози земаљске обичности. Не ради се ни о каквој банализацији или транспоновању вредности на предмет моменталних жеља, већ, сасвим супротно, о живој примени операције која је своју парадигматску форму задобила у кухињској визији: Фауст открива симболику вредности у окружујућим датостима света. При томе, ове

датости су плод малограђанског устројства живљења. Фауста очаравају „мирноћа“, „ред“, „задовољство“ (2691–2692), дакле категорије постојања које нису *a priori* аксиолошки одређене, но које задобијају вредност на основу како оне индивидуе која је кадра да их душевном лепотом самог живота учини вреднима (то чини Грета), тако и оног субјекта који је, иако превасходно вођен заљубљеничким одушевљавањем, ипак у стању да појми ту – туђу лепоту животне вредности. Разуме се да јунака очарава малограђанштина најпре с обзиром на посебност Гретиног лика који јој једини и подарује душевну снагу, али такође и зато што читав тај животни поредак представља могућност коју Фауст не само да никада није имао него, због своје фаустовске прогресивности, никада неће ни имати. Фаустовски живот не значи пуко очување сопства од предвидљиве рутине, већ и оскудицу у односу на задовољства коју та рутина нуди. Малограђанштина спутава апсолутно ослобађање сопства: у том подручју је немогућа Фаустова драма, а могућ је само трагички покушај споља нејаког појединца (тј. Грете) да се ослободи свог друштвеног и животног темеља. Међутим, одсуство прогресивног индивидуализма малограђански поредак надокнађује могућношћу целовите вертикале међуљудских односа, од љубавних до породичних, какве ослобођени субјект стремљења или никада неће имати или ће имати само привремено.

Увиђајући малограђански створену вредност, Фауст се одушевљава Гретином собицом, што га наводи да с њом успостави однос, који ће најзад довести до слома Гретиног бића. Фаустова личност жуди за вредношћу туђег света. Својом унутрашњом снагом јунак ће моћи да је задобије, али услед начела властитог постојања – моћи ће да је има само као вредност у привремености привида. А, како је привременост у супротности са самим основама малограђанског ткања мирне и временски заокружене животне повести, онда ће за то задобијање нужно платити баш оно биће с обзиром на чију животну лепоту се за себи туђим егзистенцијалним модусима уопште жуди. Једноставније речено: Фауст ће спознати и искусити симболичку вредност Гретиног живота, што ће њега обогатити и оснажити за каснији искорак у велики свет фантазије, али, како сама Грета живот може да води само као реализацију, а не и као њен симболички одјек, онда за њу неће постојати могућност животног искорак какав Фауст чини. Фаустовској природи биће довољан симболички трен вечности у малограђанском амбијенту, док то с Гретом није случај.

Тај трен рајске епифаније у свету који не поседује – Фауст досеже у речима: „Добродошлица слатком сутону, // Којим је проткана ова светост! [...] У овој

оскудици каква пуноћа! // И каква блаженост у овој тамници“ (2688–2694). Претпостављајући стварност те блажености чију прошлост не познаје, Фауст замишља малограђанску породичну срећу са Гретом као њеним средиштем: „О дражесна руко! тако божанствена! // Ову собицу ти претвараш у небеско царство“ (2707–278). Најзад, врхунац доживљаја представља Фаустова химна стваралачком умећу света у ком Грета уопште обитава: „Природо! ти у лаким сновима // Обликујеш рођено [eingebornen] дете! [...] И овде је у чистоти светог ткања // Створена божанска слика“ (2711–2716).

Већ и лексичка сродност с исказима који припадају нпр. раним Фаустовим монолозима – указује на трансцендентални карактер ових речи. Наведени искази представљају химну божанствености као стваралачком начелу духовног очулотворења у људском лику. Поред тога, ове речи дејствују трансцендентално и у контексту целине драме, те понављају онај експанзивно-симболички пут који успоставља поетску симболичку визију између кухињске визије и Гретине појаве. Фауст, наиме, доживљава свето блаженство у малограђанској тамници, те тако унапред изражава метафизичку моћ хуманости у оквирима земаљске оскудице, какву ће у својој најтежој граничној ситуацији, у реализованој тамници малограђанског света, Грета поновити на драстично заоштренији начин, одлазећи у смрт у име вечне вредности, а тиме и постављајући себе за будућег Фаустовог метафизичког предводника. Не како бисмо наново вредновали главне ликове, него како бисмо указали на сложену, али и веома чврсту динамику драмске текстуре – истичемо то да пут ка спасењу, не полази само од Грете ка Фаусту, већ и из Фаустовог унутрашњег доживљаја да завређује потоњи одговор из есхатона, па даље води преко Гретиног досезања вечности, до њеног предводништва у овој, које се пак грешни протагониста показао вредан на земљи.

Фаустов доживљај посвећен је људској изврности као својеврсном осведочењу божанских стваралачких снага, а јунак је испрва – подсећамо – и искорачио у свет, и то с ђаволом, управо жудећи за оним што представља језгро доживљаја: то је жива слика божанствености. При томе, овај доживљај је и сâм стваралачки, што значи да својим квалитетом успоставља еквивалентан однос према квалитету доживљајног предмета, а тек ова састваралачка сродност омогућава пунозначно фигурално стапање текстуалних равни. Доживљај је искуствено плодотворан не због самог свог „открића“, него због тога што до открића долази кроз самоосведочење субјектове изврности. Доживљај је стваралачки зато што,

покренут добром вољом као односом целине властитог бића према окружујућој стварности – успева да сагледа ту стварност као велико јединство испољавања вредности у лепоти. Фауст продира до највишег квалитета посебности, а то је боголикоост Гретине фигуре и оног амбијента који она боји. Он то чини кроз доживљајно разумевање симболичке посебности, те њене слике као одраза метафизичких језгара које човек иначе не може спознати.

Дакле, визија у собици-тамници представља прави живи одговор на ранија трагања ускраћеног научника и као таква она је и прва тачка у развијању Фаустовог искуства које непосредношћу свог делатног односа према свету успева да симболички преобрази форме својих изворних жудњи у живу слику божанске лепоте. Фауст неће пронаћи крајње задовољење и испуњење у визији малограђанске боголикоости оличене у лепоти Гретиног лика, али ће потврдити саму могућност света као равни која осведочава божанско стваралачко језгро. Коначно, баш одсуство задовољења јемчи симболичку смисаоност доживљаја као тренутног или привременог открића апсолутног одсјаја, али такође и наводи јунака ка даљем хитању у спознаји света, због којег ће Гретин лик, желећи управо чистоту животног задовољења, платити животом, но уједно се и својом жртвом накнадно опунозначити као симболички покретач Фаустовог стремљења које њу одводи у смрт.

Однос између Грете и Фауста заснован је на концентричним круговима трагичких допуњавања, односно узајамних огледања власититих вредности у вредностима другог, као и на прстеновима симболичких призивања туђег геста кроз искораке властите животне изврности. Способност Фаустовог субјекта да Гретин лик доживи као божанску слику симболички мотивише потоње метафизичко проширење Гретине судбине, а ова своје испуњење проналази у уздицању Фауста ка вечности. Њу је јунак заслужио увиђајући њене еманације у тренутним визијама Гретине људске изузетности, које пак саме и покрећу земаљску трагику и оправдавају будућу комедију спасења. Сложена фигурација оваквих огледања ликова, као и парадоксалних откривања њихових аутономних значења из призме њихових односа према другоме, сасвим логично превазилази непосредност њиховог земаљског послања, те проширује дејство обруча који обликују значење лика – на читав космички план текста.

## Б. Рајолико уоквирење: „шарени одсјај“

Сцена с Аријелом и вилењацима – она је наш следећи предмет – представља најважнију трансцендентално-симболичку тачку текста. Овакву тврдњу заснивамо на чињеници да прва сцена у другом делу драме – „Пријатни предео“ – успева да синтетизује жива поетска осведочења трансценденталних принципа текста са њиховим апстрактним формулацијама (које су, иначе, врло језгровито испољене у читавом низу текстуалних сегмената, укључујући и последње исказе мистичког хора у драми). Ова синтеза се догађа у преломној тачки текста, наиме у оној фази јунакове симболичке повести која још увек недовољно јасну важност претходних искустава поставља за темеље искорака у велики свет хумане фантазије, те која као таква обавља задатак *истовременог* образложења своје копулативне функције у ткању повести и симболичких начела на којима та копула уопште почива.

Но, најпре је потребно да оправдамо тежњу да на овом месту, и у контексту расправе о симболици Гретиног лика, спроведемо анализу сцене која не само да представља полазиште комплекса који долази након Грете и, барем у смислу непосредности, сасвим независно од ње, већ и која, са становишта своје садржајности, баш и треба да потисне непосредну близину протеклог искуства с Гретом, те да тако – омеђујући први део драме заградама – мотивише даљи Фаустов живот упркос трагедији, односно да створи потпору за ткање трагедије будућности.

Тачно је да садржински, значењски у ужем смислу, психолошки или у контексту узрочно-последичних веза – ова сцена припада комплексу који је од Грете независан. Међутим, нас превасходно херменеутички интересује смисао недостатка везе између ове сцене и Гретиног комплекса: одсуство непосредних веза између два сегмента мотивисано је трансценденталним дејством сцене с Аријелом, која је експлицитно посвећена брисању каузалности између „малог“ и „великог“ света. Ствар је у томе да, као поетски реализована трансцендентална метафора брисања веза унутар текстуре драме, Летина роса, којом Аријел прочишћава Фауста, уопште није непосредно везана за јунакову психу, већ за фигурацијски систем драме. Другим речима, сцена с Аријелом укида каузалност (која, додуше, и иначе није доминантно организовала текст), али тако – управо кроз своје негативно дејство – експлицитно тематизује саму логику односа међу поетским световима драме. Фауст ће бити емотивно прочишћен од претходног потреса, те оснажен за продор у нове сфере, али он ће онтолошки бити у стању да припадне тим сферама искључиво на

темељу претходног искуства, чија је емотивна релевантност укинута, но чија је доживљајна значајност укоренења у самој Фаустовој снази да, након проживљене трагедије, сада освоји свет самих стваралачких начела, симболичких језгара (Мајке) и њихових индивидуалних реализација (Хелена).

Према томе, ова сцена нема психолошки, али има симболички значај. Она је ирелевантна за боље разумевање психолошке заснованости како укупног драмског збивања, тако и конкретног Фаустовог учешћа у њему. Сцена „Пријатни предео“ је пак кардинална за учвршћење симболичког поретка, а овај се тиче и текстуре као такве, и динамике Фаустовог лика. Са становишта спољашње мотивисаности, ова сцена не обезбеђује никакву убедљиву везу између два дела драме, а што би, с обзиром на своју позицију, као и с обзиром на збивања која долазе пре и након ње – требало да чини, али зато, са становишта унутрашњег развоја текста – она пружа одговор на кључно питање симболичке природе претходних и надолазећих драмских комплекса. Наиме, оно што се у сцени одиграва с Фаустом, као и његови увиди и искази, не долазе као јасан рефлекс јунакове свести о проживљеном; штавише, збивање у сцени управо прочишћава јунака од такве свести и од таквог односа према властитој прошлости. Но, зато све то долази као општи рефлекс Фаустовог егзистенцијалног уздигнућа, који је зајемчен емотивним квалитетом проживљеног, иако није и душевно од њега зависан. Читава сцена, у том смислу, и то баш као аутономија која је евентуално заглавана у будући ток јунакове повести, али никако у његову прошлост – објављује сазрелост јунака за свесно симболичко поимање смисла постојања, а то долази као огледало или као одјек ранијег извођења сопства у пуноћу живота.

Да будемо сасвим јасни: Фауст неће доживети симболичко биће Сунчевог одраза над водопадом разумевајући дугу као „шарени одсјај“ живота – с мишљу или знањем да то чини с обзиром на искуство с Гретом. Али, сâм искорак у симболичку пуноћу спољашњег подстицаја доживљајно је могућ тек на егзистенцијалном темељу оног претходног искуства које је само непосредно припремало јунака за освајање симболике света. Врло чврст доказ за ову тврдњу не произлази толико из чињенице да је јунак тек сада, након очувања живота „за“ нове доживљаје упркос трагедији, уопште у стању за доживљај каквог раније, нарочито, није било, колико из чињенице да „садашњи“ сусрет са Сунцем чини мали поетски оквир с епизодом везаном за окретање леђа Сунцу пред покушај самоубиства (707–709), а која, подсећамо и наглашавамо, претходи сусрету са Гретом. Најпре, тај мали текстуални

оквир јесте рам за Гретину драму, но, опет, искључиво у симболичком, а нипошто у каузалном смислу. Потом, његова унутрашња логика почива на аналогiji између два симболички потентна доживљаја, од којих, међутим, тек онај други стварно и пунозначно прераста у крајњу актуализацију, и то онда и чини захваљујући егзистенцијалној разлици у односу на први сусрет са Сунцем.

Окрећући се од Сунца први пут, Фауст искорачује у живо освајање симболичких начела света. Чинећи то други пут, јунак увиђа смисао непосредно већ освојене живе симболике света. У првом случају, протагониста схвата форме симболичког смисла космоса, а тек се припрема за делатни сусрет с њим, док у другом случају, и због тога сцена с Аријелом и јесте трансцендентално-симболичка синтеза, он у свом доживљају стапа пунозначност Сунца као симбола симбола који разоткрива конкретност самог симболичког процеса огледања на земљи – са својом конкретном животном ситуацијом.

Прва цена у другом делу драме<sup>616</sup> трансцендентално је симболичка у начелном смислу зато што остварује највиши песнички идеал заснивања значења путем форме и, још конкретније, путем метра. Из тих разлога већ на овом месту

---

<sup>616</sup> Истичемо најистакнутија тумачења ове сцене. Фон Визе читаву сцену тумачи као експлицитну симболику у Гетеовом смислу те речи: „шарени одсјај“ је божанска слика, чија бескрајна делатност остаје недосежна, али која сама – на плану дводелне драме – превазилази чисту трагику; поред тога, фон Визе указује на важност категорије милости: Фауст оздравља, те се опрема за симболичку спознају и превазилажење трагике тек милошћу природе (B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 146–148). Штајгер сцену разумева у контексту поетске ситуације која изискује да читалац сâм успоставља везе између два дела драме, да врши операцију „supplieren“, односно да допуњава: везе су симболичке и њих осведочава и сцена с Аријелом, чија је кључна категорија посредништво; Фаустова душа је, наиме, „тек“ огледало божанског поретка, и она се објављује као таква тумачењем дуге као симбола лепоте (E. Staiger, *Goethe*, 3. Band, S. 265–280). Емрих други део драме тумачи као прелаз од терета Гретиног света ка вишем свету објективно делатних снага које откривају само биће постојања; сцену с Аријелом разумева кроз категорију подмлађивања: оно се, наиме, насупрот неумитно старећем северном царству односи на свет класичне антике, који се постепено и открива јунаку и за који се јунак, ревитализацијом, постепено припрема; напомињемо да је Емрихов поступак радикално феноменолошки, што значи да је посвећен подробном изучавању сегмената драме, а оно, истовремено, исходи у бриљантним појединачним увидима и недовољном вођењу рачуна о изнутра свеповезаној целини изучаваног текста; поред тога, стални Емрихов манир, а он је уједно и подстицајан и споран, јесте генетичко тумачење појединости у *Фаусту* на основу ранијих Гетеових списа, чиме се претпостављају везе, које нису подразумевајуће, између сасвим различитих уметничких контекста (тако нпр. Емрих пореди Мајстеров и Фаустов сан; сан и Лету објашњава уз помоћ *Егмонта*): W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 64–109. Фијетору сцена са „шареним одсјајем“ служи као епицентар објашњења Гетеовог симболичког идеализма: помоћу ње, аутор најпре тумачи *Фауста* као врхунац нововековне европске мисли о животном развоју који се изржава симболички, а потом и читаву Гетеову мисао као ону која је посвећена спознаји божанствености у изразу, слици, симболу (K. Viëtor, *Goethe*, S. 334–344). С обзиром на објашњење смисаоне важности ритма, метра, форме, и то на плану како ове сцене, тако и Гетеове драмске целине, поред студије Курта Маја, коју ћемо посебно наводити, указујемо на: A. Daur, *Faust und der Teufel*, Carl Winter – Universitätsverlag, Heidelberg 1950; E. Trunz, S. 582ff.

истичемо бриљантну студију Курта Маја,<sup>617</sup> која је и посвећена формалним начелима другог дела Гетеове драме, а на коју ћемо се и касније позивати. У њој је указано на то да сусрет између смртника и природних створења или, прецизније, бића саме природе – пуноћу свог значења црпе из метричког склопа сцене. Реч је о сусрету између различитих онтологија, између физичких и метафизичких бића, од којих прва, људска страна – певајући кроз напетост петостопног јамба заокруженог терцином – непрестано стреми за оним изван својих физичких ограничења, док друга, страна природних духова – користећи се смиреношћу четворостопног трохеја – изражава управо своју животну заокруженост и потпуност. Тај сусрет је плодотворан зато што саме разлике настају на фону њихове симболичке једнородности, човеку и природи заједничког прајезгра, што резултира у сарадњи, наиме у природној помоћи човеку, а у човековом продору у значење природе.

Формом различитости која потиче од сродности самих представника живота, а исходи у хармонији природе и човека – поетски се изражава срж читаве сцене. То је делатно и кроз људски трагички потрес преломљено прожимање индивидуализација и конкретизација симболичких принципа земаљског, а онда и космичког јединства. Читава сцена *in concreto* даје живу слику не самог симболичког поретка, већ ткања елемената поретка у крајње јединство.

У контексту онога што се до „Пријатног предела“ одиграло, ова сцена представља највиши искорак Фаустовог бића. Али, тај искорак је последица и највеће дотадашње јунакове слабости: Фауст је човек најзаоштреније могуће слабости, штавише толике да се и не може сâм с њом изборити, већ му је неопходна интервенција споља, помоћ надљудске инстанце која, међутим, не припада трансценденцији, но која – и сама представљајући симбол симбола – реализује симбол као метафизичку моћ физиса. Природна бића су бића испољене природне вечности и, као таква, она имају унутрашњу моћ да ослабљеног изнова укључе у заједнички ток ствари. Темпорални план сцене прати општу симболику збивања испрва осведочену већ у метру, чиме се успоставља еквивалентност између временске динамике света и посебне драме људског појединца. Сцена опева

---

<sup>617</sup> Kurt May, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, Carl Hanser Verlag, München, 1962, S. 12–38. Мај посебно наглашава динамику приближавања људског говора и пева духова: сарадња бића изражава се кроз поступни прелазак Аријела с пева на говор, какав је својствен Фаустовим изражајним моћима, и, следствено томе, и на Аријелову способност да се изрази у јамбу, у којем говори Фауст, насупрот духовима, који користе само трохеј.



*преображај* ноћи у нови дан, током којег Фауст проживљава преображај најдубље људске слабости у највишу моћ људскости.

Дакле, сцена се образује кроз фигуралну аналогију између општости симболичког процеса и посебности људског осведочења тог процеса. Начелни ток ствара објективни темељ за промене у Фаустовом субјекту, и тиче се динамике природних промена које су од јунака независне и, уосталом, у односу на њега апсолутно надмоћне. Природа сама ствара симболичко језгро за потоњу конкретну Фаустову симболичку спознају, а то и може да чини управо као испољена метафизичка моћ. Природа је поетски конкретизована кроз делатна бића која помажу смртнику, али је суштински осликана као корен самог симболичког процеса, па тек онда и као резервоар симболичких експликација. Као родно тле симболичког процеса, природа не значи, не указује и не представља, већ собом јесте – стваралачка снага самог земаљског живота. Будући стваралачка и животодавна, она онда логично и нужно испољава биће, односно нутрину и срж постојања и земаљског времена, и стога се и може одредити као метафизичка моћ физиса.

Парадигматичност стваралачке симболике природе односи се на малопре поменути општи темпорални план: он није по себи и *a priori* ствар метаморфозе, али је опеван тако (у хорској деоници: 4634–4665), наиме као свеколико обнављање живота кроз земаљске дневно-ноћне промене. Поетски епицентар ове парадигматичности је сâм врхунац животодавног процеса, оживљавање конкретног симбола симбола, а то је излазак Сунца. Посебна Фаустова драма је драма индивидуалности која је испочетка – пасивно, због саме природе ствари – укључена у општи процес, а која се на крају – активно, захваљујући само својим људским снагама – свесно и добровољно прикључује светковини природе, успостављајући могући однос према врхунцу општег процеса, односно према Сунчевом сјају.

Фауст је припадник општег природног живота, но не *a priori*, већ баш као извојевана индивидуалност унутар природног процеса: као „племенити“ члан природе, „који схвата и хитро увиђа“ (4664–4665), те као један од „земаљских синова“ (4616) који је, у својој несрећи, вредан делатног сажалења (4619–4620) и природног испуњавања „најлепше обавезе“ (4632).

Племенитост и хитрина одлике су које актуализују људско биће и заснивају живот као прогресивно освајање смисла. Као што ће Фауст на крају завредети општи одговор метафизичке сфере и посебни одговор Гретине фигуре с обзиром на аутономију свог земаљског геста, тако и сада, у стању немоћи, он призива природни

одговор као својеврсни одраз својих укупних животних прегнућа. Не ради се уопште о конкретизацији неких дела, па тако ни о посебним елементима његовог искуства с Гретом, већ о целовитој форми његовог незаокруженог живота који симболички – изван сваке каузалности – узрокује одјеке целовите форме земаљског постојања. Један одјек је спољашњи и односи се на природу, која, преображавајући се из ноћи у дан, изводи људско биће из болести и пометености у здравље (4652) и која само поспешује – а на, други начин, и Мефисто врши исту улогу – делатне квалитете који већ припадају самом субјекту, те који од њега и чине индивидуално огледало живог организма света. А други одјек је унутрашњи и тиче се самог Фаустовог лика као фигуре у којој се огледа читав земаљски процес, с обзиром на шта ће и бити кадар да, разумевајући спољашњи ток, изрази животну срж својих стремљења.

Постанак дана из таме ноћи опеван је кроз саму симболичку форму: кроз опевање фазног буђења дана у ноћи, кроз преламање светлости у тмини, те кроз одсјаје јасноће у уснулости који се, тек на крају, испољавају у пуноћи и чистоти свог сјаја (то важи посебно за другу строфу хорске партије: 4642–4649). Природни процес представља унутрашње симболичко огледање разноликости кроз јединство живота: „Снажна светла, мале искре // Трепте близу и сијају далеко; // Трепте овде, огледајући се у мору, // Обасјавају чистоту ноћи“ (4644–4647). Природа спољашњег процеса преплиће се с људским унутрашњим процесом – „Предосети! Оздрављаш; // Предај се новом бљеску дана“ (4652–4653) – зато што је стапање природног раздањивања и људског оздрављења укоренено у њима заједничкој сржи оживљења.

Живот је разлог сједињавања спољашњих и унутрашњих процеса у сцени, те она категорија која рађа одјеке и у којој се огледа биће феномена. Општу раван природног процеса сматрамо светковином, зато што непосредно осликава живот као процес перманентног постања. Ова светковина симболички ће се актуализовати како у самој сцени, кроз Фаустову доживљајну спознају симболичке форме живота, тако и на великом плану, у правој мистерији живота љубави на крају Класичне Валпургине ноћи (чије опште залеђе, сасвим слично овој сцени, представља осветљавање ноћи, конретно Лунино). У овом контексту, „Пријатни предео“ утемељује општу форму, а крај 2. чина целовито поетски реализује логику живота: аналогија ће се употпунити с обзиром на Ерос као срж симболичког обистињења људског живота, дакле с обзиром на мистеријску надградњу коју је прва сцена поетски омогућила.

У овом тренутку, посебно зато што веза с другим чином припада симболичком ланцу Фаустовог фантазијског спознања живота кроз љубав према Хелени, о чему ћемо посебно говорити, за нас је значајнија актуализација живота кроз смисао Фаустовог доживљаја, будући да овај успоставља *симболичку* везу с Гретиним комплексом. При томе, ова разграничења су само условна: све равни суштински припадају јединственој текстури, те и сâм Фаустов доживљај настаје на темељу природног процеса, који уједно заснива и нове симболичке токове у драми.

Фаустов доживљај је одраз и израз употпуњене индивидуалности, а то значи лично диференциране хуманости која се развија из трагике, а која врхуни у спознаји бића света. Да би спознао ону тачку постојања која ће успоставити симболички лук с Гретином драмом, Фауст је, парадоксално, најпре морао да буде прочишћен и ослобођен сваког ангажмана према својој прошлости с Гретом.

„Роса Летиног тока“ је (4629), наглашавамо, трансцендентални знак текста, а не ознака Фаустовог стања: њоме се укида сваки остатак конвенционалног драмског структурирања повести, те се текст отвара за апсолутну поетску превласт чисте фантазијске симболике. Тек у том контексту, Лета се тиче и Фауста, али не његове психе, већ целине његове симболичке уклопљености у поетски свет: ослобођен „жарко горких стрела прекора“ (4624), окупан росом заборави и „нутрине очишћене од проживљене грозоте“ (4625), Фауст не постаје лик независан од првог дела драме, али постаје оспособљен за искорак у „велики свет“ који почива на другачијим поетским правилима у односу на дотадашњи ток драме, те који развија слику хуманости на идеји преброђене трагедије.

Као људска јединка која истовремено прати опште природне процесе, која је од њих слабија и од њих изискује помоћ, но која се ипак и, захваљујући само својим способностима, може укључити у јединствени живот света, овај „син земље“ своју повезаност с природом остварује баш кроз своју људску посебност. Или, другим речима: природна створења делатно су благонаклона према човеку, зато што њихов регистар не подлеже истим категоријама као људски, а и зато што ће тек опорављени човек и бити у стању да актуализује своју онтолошку посебност, те да тако изнова припадне и природи. Мислимо на Гетеов лајтмотив етичке индиферентности природе (јасно изречен, на пример, и у химни „Божанско“): „Велики духови малих вилењака // Хитају тамо где могу помоћи. // Био он свет или зао, // Жале они несрећника“ (4617–4620). Животворни критеријум природних створова – племенита хитрина у остварењу сопственог бића – применљив је,

међутим, на оног чије је само биће у кризи. Морална равнодушност природе сасвим доследно је упућена ка моралној кризи човечности: природа се самоисказује кроз живот, а према другоме се испољава као оживљавајућа помоћ, но тај други призива помоћ с обзиром на своје онтолошке квалитете, односно своју људскост. А управо она етички надограђује природни поредак и утемељује човека и као „сина земље“ и као „малог Бога света“.

Етичка пренапрегнутост је исход граничне ситуације која установљава људскост као изузетну, посебну вредност и унутар природе и унутар метафизичког тоталитета, и она отвара пут за освајање вечности у трену, али истовремено слама моћ есенције да се пробије кроз егзистенцијалну клонуљност. Трагика је нераскидиво преплетена с људском етиком, јер увек тематизује саму човечност, а ова израста из граничне ситуације која једина и показује етичку вредност човека суоченог са најтежим егзистенцијалним изазовима. Као узвишена слика људске слабости, трагика ствара темељ за освајање животне вредности, а језгро Фаустове трагике свакако да је искуство с Гретом, те управо оно представља темељ за значајни доживљај.

У четири строфе изражен, Фаустов доживљај (4679–4727) субјективно понавља хорску химну објективном природном процесу: сâм се будећи и витално опремајући за искорак у будућност, јунак усхићено прославља процес природног постања, који непосредно прати. Сходно томе, Фаустов доживљај изражава идентитет бића и света, субјекта и објективитета збивања. Међутим, више од тога, изражени доживљај симболички-трансцендентално опева формом смисао. Фаустов јамб израз је самог искорачивања бића, наиме не конкретног искорачка, већ живота као непрестаног и недовршеног хитања напред, продирања у будућност и у дубине постојања<sup>618</sup>. Јамб је израз прогресивности људске коначности, па тако и језички омеђене највише људске жудње за бескрајношћу, односно за свим оним сферама које превазилазе нужну и урођену коначност. Метар до краја твори смисао не само зато што је начелно, распоредом својих нагласака, сродан фаустовском бићу него најпре зато што ово биће, и то у јамбу, изражава себе кроз властити доживљај спољашњег процеса. Ритмичка прогресивност јамба испољава нутрину Фаустове, изнова ојачане, животне незаситости, а ова се активира кроз загледање у вечну променљивост природних стваралачких процеса: „Живота била бију живо, свеже,

---

<sup>618</sup> К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 13–17.

[...] // Ти, земљо [...] // Покрећеш и подстичеш снажну одлуку: // Ка највишем постојању [Dasein] непрестано стремети [streben]; // У свитање свет је већ докучен, // Шума јечи хиљадугласним животом [Leben]“ (4679–4687).

Сегменте изворника смо навели како бисмо указали на смисаотворност риме, која, стварајући звучну и смисаону везу између „стремљења“ и „живота“, саму срж постојања поетски одређује као непрестано настајање. А, непосредно присуствујући таквој реализацији живота, Фауст доноси „снажну одлуку“ и о себи самоме. Остварење оностраног постојања, актуализација геоцентричности, те земаљско освајање вечности – долази кроз парадокс непрестаног остваривања. Подсећамо да је досезање смисла кроз процес самог досезања, а не кроз опредмећење циља уткано у темеље опкладе, чија се поетска реализација – и то као победа самог живота који (се) непрекидно реализује – тек очекује. Но, тада је однос између човека и ђавола, те Фаустов људски отпор према ђаволу – предоредио саму јунакову формулацију опкладе, а Мефисто је, што је врло значајно с обзиром на садашњи доживљајни узлет јунака, одсустан из сцене „Природни предео“. Најзад, ослобођена ђавољег присуства, сцена исходи у јунаковом уздигнућу раније тек наслућене форме могућег испуњења у доживљајну, али и у доживљену суштину постојања.

Скок од пројецтиране форме испуњења као испуњавања током склапања опкладе до доживљеног обистинења те форме у сцени с Аријелом – осигуран је искуственом разликом: први Фауст тек искорачује у непосредност живота, а јунак крај водопада већ живи процес испуњавања бића. Главнину тог процеса чини трагичка љубав с Гретом, а врхунац доживљаја који артикулише смисао постојања с обзиром на посебност властите искуствене позиције – представља рај. Наиме, крај прве строфе Фаустових стихова, смисаоно организованих око буђења порива за највише постојање – чини исказ: „Свуда укруг око мене настаје рај“ (4694). Лепота чистог природног процеса иманентно врхуни у рајском савршенству, али је ни сâм рај није последица, већ је управо слика процеса као таквог: настајања и стварања.

Док је рана, у Гретиној собици рођена, визија раја по својој природи субјективистичка симболизација, односно јунаковом емотивном заинтересованошћу мотивисани доживљај стварности *као* рајске, сада Фауст истинитост објективног процеса експлицитно тумачи као остварење самог раја. По полазишту, мотивима и садржини, ови доживљаји свакако да су различити, али оба су посвећена настојању целине бића да освоји лепоту постојања. Стога ове посебности формирају ланац животног јединства, чији је носилац аутентичност непосредног доживљаја који,

изражавајући сопство, продире у метафизички квалитет окружујућег света, био он малограђански или природан.

Доживљај раја у природи није више субјективни зазив жељене симболичке форме постојања, већ исход потпуног продора у стварно симболичко биће природе. Фауст не брка физис и метафизис, већ успева да разуме језгро физичке динамике: изнутра обнављајућу вечност у непрестаним променама природног живота. Тиме Фауст продире ка логици природног свејединства, па тако и свог јединства с целином природе. Он то може да учини сада захваљујући плодовима личног искуства, чије су последице привремено избрисане, но чија вредност – независно од јунакове свести – фундира саме могућности Фаустовог бића. Лично искуство је љубавно, оно није везано за форме светских сједињавања или за начелне увиде у светске процесе, већ расте и развија се кроз непосредност односа према посебности другог бића, и тек тај однос, као жива слика, омогућава потоњу објективизовану спознају језгра, разлога и смисла опште свеповезаности постојања, као што и јесте случај у сцени „Пријатни предео“. Да је поетски ток ишао од опште спознаје ка личној реализацији, онда би јунакова повест представљала егземплар, док, овако, непрестаношћу свог раста и развоја – Фаустова драма непосредно осведочава све оне спознаје о смислу јединства с другим, до којих јунак долази фазно, стварајући симболички идентитет личних и општих искустава, спознаја и доживљаја.

Прво окретање од Сунца донело је болну, физички неиздржљиву, непосредност спознаје о немогућности да се узвишено природно извориште сјаја обухвати као такво и у целости. Плодотворно исходиште негативне спознаје о људској ускраћености може бити само животно искуствено и усмерено ка човеку отвореним сферама као тачкама које успостављају везу с неиздржљивошћу извора. Друго окретање од Сунца отпочетка је пак добровољно и свесно усмерено ка самим тим сферама као тачкама чију је плодност Фауст већ унеколико спознао, те чије токове сада може да ужива – не тумачећи слабост пред Сунчевим сјајем као пораз људскости. Друго окретање, наиме, није уопште окретање људске слабости „од“ снаге сјаја, колико је окретање људске воље „ка“ пуном земаљском искуству, и управо је сâм тај дубоко афирмативни гест по себи знак поетског обистињавања Фаустовог исказа о стремљењу као сржи постојања.

Разуме се да последњи сегмент сцене у природи – промишљање о значењу Сунчевог одсјаја над водопадом – нема више никакву експлицитну везу с Гретиним

комплексом. Међутим, само то промишљање је егзистенцијална последица богатог искуства, какво за Фауста представља само Грета, а језгро тог промишљања настаје као плод трагичке граничности тог богатог искуства, израста из њега, те најзад, и то сасвим независно од интенционалности Фаустовог говора, представља трансцендентални коментар *и* о симболичком смислу његовог односа с Гретом.

Фаустово загледање у „сталну мену шареног лука, // Час чисто оцртаног, час у ваздуху распршеног“ (4722–4723) рађа потенцијално најважније појетичке стихове у драми:

У том се луку огледа [spiegelt ab] људско стремљење [Bestreben].

Размисли о њему и тачније ћеш појмити:

У шареном одсјају задобијамо живот [Leben]. (4725–4727)

Већ и зато што два пута кроз риму наглашава повезаност између живота и стремљења, Фаустов говор изнова формом ствара у њој изговорени смисао, наиме смисао о односу између живота као принципа и прогресивности као начина да се живот оствари. Конкретно, Фауст размишља о сталној промени окружујућих природних феномена. Само уколико се она „промишља“, те уколико се „тачније појми“, природа се може доживети као многоликост, као јека хиљаду гласова и непрестана метаморфоза, дакле као спољашње шаренило, чије, међутим, значење проистиче из метафизичког бића њене физичке изменљивости. Другим речима, Фауст спознаје нестални привид одсјаја, но као огледало неизменљиве истине сјаја који се не да издржати, а ту спознају он не артикулише апстрактно, већ обликотворним смислом самог израза. Овај је сачињен као прогресивна игра лајтмотива који тоталитет бића (живот) идентификују с његовом духовном незаокруживошћу (стремљење), који понављају неокончивост обнављајућег природног процеса (смене таме, сјаја и одсјаја), те који ткају крајњи смисао, а то је апсолутна истина као животодавно исијавање у мене одсјаја. Насупрот оваквом, симболичком одсјају – стоји ђаволска испразност ђаволског привида који уништава живот. Но, наглашавамо још једном, ђаво изостаје из ове сцене поетске симфоније: Мефисто онтолошки не може да припадне оваквом догађају.

Наведени стихови изузетно су значајни не због тежине саме своје садржине, већ зато што – садржином говорећи о смислу одсјаја на земљи – сами одражавају непосредно збивање на сцени и доживљајност јунака. Да будемо потпуно јасни, естетски значај сцене превазилази рационална ограничења херменеутичког

дискурса, будући да се темељи у лепоти живе песничке слике. Фауст – што је важно са становишта симболичке универзализације „великог“ света другог дела драме – употребљава опште формулације, наступа као „репрезентант“ људског рода (нпр. 1. лице мн. у његовом последњем стиху), и то на начин на који Гете користи ову одредницу поводом објашњења симбола, изјашњавајући се о посебним, еминентним случајевима као симболима оног „значајног“ и „људског у вишем смислу“. Међутим, и непосредно, кроз само збивање, и посредно, као Фаустови искази, ова општа тврђења функционишу само и тек у својим песничко-чулним конкретизацијама, управо у симболима. Реч је о симболима не због саме чињенице да поетичност слике – попут дуге над водопадом који прелама Сунчев сјај – својом визуелношћу носи духовно значење, већ зато што то значење обухвата и решава последње питање постојања, а то је живот. Потом, тај живот се симболички реализује и поетски обистињава кроз ткање посебне људске повести која је и даље у изградњи, те која не може сама да оваплоти смисаону пуноћу својих животних сегмената, но која баш зато задобија најпре форму „шареног одсјаја“, а коначно и спознање те форме. Најзад, етапа људског живота, као, уосталом, и целина живота сагледана као етапа недовршеног процеса жудње за вечним постојањем – симболизује срж свег људског стремљења – најпре својом трагичношћу, а онда и шареноликошћу своје трагичности. Фауст може постати заступник човечности само уколико то заступништво исијава из дубине његовог бића, дакле само уколико сам – као симболички микрокосмос – живо представља своје изговорене увиде, а то с њим и јесте случај, зато што је он, на драмски реализовани начин, доживео ону граничну тачку која до максимума истеже противречност између људске земаљскости и људске боголикости, те која, будући трагичка, једина, у ствари, и може разбудити потпуност људског постојања и поставити изазов људскости у људском животу.

Рај који Фауст доживљава у природи није Гретин рај, али се рађа у доживљајној моћи коју је зајемчило и коју заступа искуство с Гретом: то је највише људско искуство, али, баш као људско, оно своју потпуност задобија прогресивно, накнадношћу свог фигуралног обогаћивања и симболичношћу свог дејства на квалитет потоњих јунакових искустава. Као грандиозни шарени одсјај, који се тиче како посебности самих актера, тако и смисла њихове уништене љубави, однос између Грете и Фауста је тачка од које потичу највиша људска стремљења, тачка која оспособљава постојање за спасоносно поимање сваког искуства као одсјаја недосежне вредности, али и тачка која своју шаренолику спасоносност и рајолико



– јер то је, наравно, суштина Гретиног симболичког дејства – до краја оживотворава тек с обзиром на даље драмско реализовање оних увида до којих је, захваљујући претходном искуству, Фауст био у стању да дође у „Пријатном пределу“. Стремљење је предуслов за досезање највишег постојања на земљи, а ово се досеже само кроз разумевање шареноликог карактера његове недосежности. Прецизно речено, то Фауст схвата захваљујући тежини искуства с Гретом, али њему тек предстоји освајање највишег плода –егзистенцијално потврђено разумевање идентитета између конкретне суштине Гретиног дејства, то јест њене трагичке спасоносности, и сопственог постојања које је, трагичношћу свог људског искорака, изнутра задобило форму шареног одсејаја живота. Потребна је искуствена спознаја јединства лепоте стваралачког постојања, какво оваплоћује шаренолики свод над водопадом са посебном и трагички потврђеном лепотом живота, какву оваплоћује Гретина спасоносна душевност.

#### В. Рајолико довршење: спасоносност лепе душе

Такву спознају Фауст ће артикулисати, изнова, у доживљајном процесу. Реч је о уводном јунаковом монологу на почетку 4. чина, те о малом текстуалном комплексу који, како због самог амбијента, тако и због јунаковог осећајно-душевно-духовног стања, ступа у врло чврст и очигледан однос са сценом која отвара други део ове драме спасења.

Еквивалентност међу сценама је вишеструка и најпре почива на јасним спољашњим сродностима: простор је природа, јунак је привремено „бачен“ у њу, и привремено ослобођен ђаволовог присуства. У оба случаја – додуше, не и једина, будући да ће се у сличном стању наћи и на почетку 2. чина, с тим што га, за разлику од 1. и 4. чина, ту неће у делатност враћати природа, већ вештачки човечуљак<sup>619</sup> – Фауста читалац дословно затиче у пасивном стању, а то значи у кризи фаустовске активности, у привременој обамрлости, оба пута узрокованој наглим сломом изузетног егзистенцијалног модела, и то модела суживота, те у ситуацији која долази непосредно након жестоког искуственог потреса, а која истовремено осведочава и слабост људских моћи, и снагу кризног доживљаја, обогаћеног управо оним искуством које се завршило сломом.

---

<sup>619</sup> О аналогiji Фаустових стања и оживљавања на почетку 1. и 2. чина – у првом случају природа брише прошлост, а у другом вештачки човек интегрише прошлост у снагу за напредак – говори се у: Albert Daur, *Faust und der Teufel*, S. 185.

Сходно томе, најважнији квалитет еквивалентности је фигурацијски, дакле онај који се односи на симболичку логику слагања доживљаја с обзиром на претходно искуство. Посреди је фигурација зато што доживљај не долази као експлицитна последица, чији би узрок била непосредност ранијег живота, већ само формирање доживљаја долази као животни одговор субјекта на свеколику ранију проживљеност: ова, наиме, није јасна чињеница свести и разума, већ је темељ самог постојања, а оно се доживљајно самоисказује. У првој сцени у природи тако се успоставља однос између живота с Гретом и доживљаја који није подстакнут сећањем на Грету, но који је посвећен баш животу самом, чију формулисану суштину јунак непрестано потврђује у својој повести. У четвртом чину пак ситуација је понешто другачија, будући да у свом монологу – што је и први такав случај у драми – Фауст зазива Грету, но захваљујући непосредности претходног искуства с другим живим ликом вечне женствености – с Хеленом. Овај монолог, што иначе није карактеристично за поступак у другом делу драме, и то кроз самог свог носиоца, успева да јасно изрази јединство текстуалних сегмената, те да, барем посредно, и многоликост јунакових животних фаза потврди као ствар самог сижеа. Но, ми нисмо склони томе да овај монолог разумевамо као доминантно структуралну потребу да се створе копуле међу текстуалним лакунама, чак ни као продор психолошке мотивације у јунаков лик, који сада коначно показује свест о својој прошлости, способност сећања на давне фазе свог живота и моћ да се тај живот сагледа као извесна целина унутрашњих веза, а превасходно љубави и лепоте, које и доводе у непосредну везу Грету и Хелену. Не негирајући оваква својства монолога, ми као његово превасходно текстуално дејство схватамо симболичност његовог карактера. Темељни значај овог монолога, непосредно узрокованог пропашћу Фаустовог аркадијског брака с Хеленом – јесте у Фаустовом уобличењу Гретиног бића.

Комплекс из „Пријатног предела“ показује Фаустово симболичко зрење како с обзиром на аналогичне између наслућивања и освешћености, какве ова сцена омогућава (нпр. два јунакова окретања од Сунца), тако и с обзиром на универсализујућу путању јунаковог прогресивног субјективитета. У тој сцени Фауст доживљајно осваја симболичку форму бића живота, што је – али не за њега и његову свест, већ за читаоца, коме је предочена целина драмске текстуре – фигурално обезбеђено стапањем конкретног искуства с Гретом и искорак у јунаковом земаљском постојању. Наиме, та сцена сама разоткрива симболичко дејство Гретине

фигуре на Фаустово биће које схвата рај земаљског процеса, али то – понављамо – не значи и да се у њој опева јунакова спознаја о том дејству. Ту спознају опева сцена „Планински предео“.

Драма доследно наставља процес стварања симболичких обруча, и то као система обликовања читаве текстуре, односно не само аутономне смисаоности једног лика (на пример, Гретиног), већ узајамности између посебних смисаоности (Фаустове спознаје о другоме као оном, тј. оној која узноси његово биће), будући да ти узајамни односи изнутра одржавају физичко-метафизички план драме. Аутономија јунаковог прогресивног, фаустовског пута ка открићу вечности у тренутку, те ка потпуном освајању бића у физичким границама – испоставља се као пут ка потпуном разумевању симболичке динамике космоса; то не значи и: ка разумевању космоса, већ ка продору у земаљску делимичност која унеколико прелама метафизичку недосежност. Разумевање симболике света конкретизује се као прогресивни ход ка спознаји Гретине симболичке вредности, међутим немогућност да се на земљи продре у истинити тоталитет космоса испољава се као немогућност да се унапред увиди стварност Гретине метафизичке спасоносности. У ствари, делајући на земљи, Фауст не схвата да поступно завређује будући метафизички одговор, а то је спасење за себе, па тако ни метафизичку пуноћу туђе вредности за њега.

Освајајући биће, откривајући вредност у шаренилу привида, те актуализујући највише могућности сопственог постојања, Фауст ипак спознаје симболику земаљског света. Како није апстрактна у својој основи, па се не може апстрактно ни реализовати, јер чак и кад се испољава у општој форми, и та форма је живо поетизована и ослоњена на поредак посебних искустава – ова спознаја се остварује као она о симболичком јединству сопствене повести. Будући да симбол осликава јединство космичког устројства, те сродност свих посебних елемената космоса, спознаја симболичког значења свог живота конкретизује се кроз спознају сопственог односа с другим као искључивог темеља властитог укључења у велики систем космичких узајамности. Разноликост Фаустових искустава, од којих је само једно везано за Грету, омогућава онтолошку стабилизацију, чвршћу оријентацију у погледу на спољашњи свет, па онда и дубље разумевање целине сопственог живота. Напомињемо да и овакво успење бића никад не досеже чистоту потпуне истине на земљи, те је увек везано за сопствена ограничења и за потребу да се шареноликост спољашње стварности разуме као шареноликост, као одсјај који има симболичку

снагу. Према томе, јунаков развојни пут је и симболички по себи, и тиче се јунаковог учења о симболичком карактеру света. Као такав, он се индивидуално тка, а касније и довршава, као пут ка животно потврђеној, па тек онда и освешћеној спознаји о властитој припадности космосу, односно о истинитости властитог бића као плоду активног односа с другим.

Симболичка текстура драме подразумева непрестану поетску игру између непосредних оживотворења изражених жудњи и уверења, и – спознаја о истини животног искуства. У „Пријатном пределу“ Фауст није теоретичар симболичког поретка, премда га у тој сцени он и експлицитно обзнањује, већ је субјект који делатно живи симболичко стапање с природним процесом, те који, живећи га, непосредно осведочава истинитост симболичке повезаности свих сфера постојања које сопственом стваралачком изузетношћу саме заслужују „племенито“ удружење. Живу истину тог стапања сопства с природом, које за свој плод има спремност за највише постојање, симболички – као мало прајезгро које се накнадно враћа попут одјека у текстуру драме – омогућава раније стапање с „лепом душом“: оно је, додуше трагичко, али зато и љубавно, какво на великом плану природних процеса не постоји. Сходно изреченом, нови, употпуњавајући одјек овог искуства које је Грету одвело у смрт, може настати као још једно стапање живог искуства и делатних последица које оно оставља на субјекта.

Одјек о којем говоримо представља симболичку пренапрегнутост, и то зато што се тиче спајања живог искуства рајолике љубави с митском хероином у ђаволом потпогнутој аркадијској идили са коначним увидом у то да је вредност прве и највредније љубави у Гретиној „лепој души“. То, наиме, Фауст схвата тек након краха аркадијске идиле, загладан у облаке.

Поетика одјека се, и у овом случају – ствара се кроз форму.<sup>620</sup> Фаустов монолог испеван је у јампском триметру, дакле у изражајном регистру који је уведен у 2. чину кроз глас пророчице Ерихто, а који постаје један од доминантних стихова у 3. чину, те који се последњи пут и јавља на почетку 4. чина, заокружујући, најзад, претходно измештање драмског поретка у стваралачку фантазију грчке духовности. То измештање је фигурисано као привремена, шаренолико-плодотворна, те привидно-подстицајна форма животне потраге за највишим постојањем коју прати форма израза. Фаустов привремени живот у богатству античког песничког регистра

---

<sup>620</sup> О јампским триметрима код Маја: *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 113, 159, 223.

испоставља се као фаза која оснажује јунаков финални продор у пуноћу делатне стварности (која ће, додуше, и сама бити последица илузије: мислимо на Фаустову предсмртну епифанију).

Симболика поетског света, на чему инсистирамо од самог почетка студије, формира се на темељу нераскидивог идентитета бића и израза, а тај темељ – посебно у другом делу драме, у деловима који тематизују саму фантазију постојања – Гете доследно спроводи у дело, опевајући светове и односе светова и актера кроз њихове стваралачко-изражајне идентификације. Напуштајући грчки драмски стих од 2. сцене 4. чина па надаље, Фауст самоизражава биће као оно које је спремно за искорак у историјску стварност земаљског постојања, но које ће то учинити помоћу снаге коју обезбеђује седиментирано искуство фантазијског суживота с Хеленом. Пажљиви пак поетски прелаз из фантазијског света јампских триметара и трохејских тетраметара у историјско-материјалну садашњост којој припада стандардни „фаустовски“ стих слободних јампских нагласака<sup>621</sup> представља управо „Планински предео“: ту фантазијско искуство још увек није седиментирано и стабилизовано као снага делатности, већ сама сцена опева процес Фаустовог удаљавања од још увек непосредне везаности за аркадијску стварност. Јампски триметар обликотворни је знак последњег непосредног дејства фантазијско-аркадијске рајоликости на Фаустову душу: тек након оваквог дејства само искуство може постати права симболичка делотворност на целину Фаустовог бића. Утолико непосредност и даље живе емотивне везаности за Хелену посредно обезбеђује дубоко разумевање симболичке везе Фаустовог с Гретиним бићем.

„[...] – Вара ли ме усхићујућа слика

Као младости прво, а највише добро кога сам дуго био лишен?

Навиру најранија блага из највеће дубине срца.

Аурорину љубав, лаки полет ми назначаваш,

Брзо осетан, први, једва схваћен поглед,

Који задржан, својим сјајем засенио је сва блага.

Како се лепота душе успиње љупким обликом,

Не распршује се, већ се диже у етар,

---

<sup>621</sup> Реч је о типу мадригалског стиха, који, будући тонски одређен, најчешће, мада не и обавезно, има пет нагласака. Наглашавамо да, премда доминантан, овај стих није и једини у 4. и 5. чину: сцена с Филемоном и Баукидом, као и сцена с Бригом – почивају на метрички израженим разликама између егзистенцијалних модела (Фауста и старца) и онтолошких статуса (Фауста и Бриге). Фауст ће своју узнемирену незадовољеност изражавати кроз јамб, а старци своју задовољеност, односно Брига своју нељудскост – кроз трохеј.

Са собом повлачи оно најбоље из моје нутрине“ . (10058–10066)

Симболика сцене, слично као у „Пријатном пределу“, тка се кроз симболику визије: симболички карактер конкретног доживљаја постаје огледало за образовање симболичког смисла читавог предоченог природног процеса. Кључне одреднице наведеног сегмента монолога – а управо њихова специфична веза твори симболички смисао – јесу „благо“ и „прва“ љубав. Фауст стапа у симболичку синтезу рану чињеницу своје повести и садашње разумевање њеног плода. Другим речима, његова визија исходи у фигуралном (а не психолошком) успостављању јединственог лука сопствене повести, с чије се једне стране налази окретање ка ондашњем искуству, а с друге данашње поимање тог искуства.

Не јемчи пуко сустицање садржине сећања и рефлексije симболику, већ се она рађа у суштини самог тумачења сопственог живота. Најпре, Фауст сагледава живот повесно, дакле као временитост, и то ону која се, сада и веома конкретно, актуализује као прогресивни ход, наиме као ход ка све дубљем продору у језгро делимичности која је проживљена. Потом, освајање бића властитог живота врши се експлицитно помоћу другог и на основу увида у плодност туђе неопходности за само разбуђивање властитих потенција. А, подсећамо, на великом плану метафизичких процеса, последња сцена драме опева досезање сопствене апсолутности кроз ланце испомоћи и везаности за другог. Најзад, спозната срж бића представља сопственим животом конкретизовану, нераскидиву узајамност симболичких инстанци. Спознаја бића је двострука и односи се на огледање језгра своје нутрине [das Beste meines Innern] у језгру Гретине делотворности. Симболичка целовитост саме рефлексije облака која зазива Гретин лик заокружује се тек тако што Фауст увиђа чисти *метафизички* смисао Гретине фигуре, и њено исијавање у недовршености свог *земаљског* пута, а с обзиром на шта се овај указује у својој *симболичкој* пуноћи.

По први пут Фауст промишља саму Грету, и то не као живи предмет својих жеља и настојања, и не с обзиром на спасоносне побуде или подстицаје (који га нпр. Грети враћају кроз визију у „Валпургиној ноћи“), већ као некада оживотворено начело вечности. Фауст разумева Гретину метафизичку значајност, и то као ону која дејствује симболички, преламајући се у недовршеном туђем животу на земљи, чија је динамика у битноме и заснована на прогресивном поимању самог тог дејства. Метафизички принцип овековечења земаљске вредности симболички је баш зато што је дубоко хуманизован, те хумано индивидуализован: он се поетски обистињава

само кроз живи лик, те кроз накнадно доживљајно продирање у његову симболику, што значи у вечност његове временитости. У Фаустовом монологу сустичу се, такође, кардинални елементи конкретног симболичког принципа читаве драме, тачније форма и конкретизација фаустовске симболичке текстуре. Прву чини коначно-бесконачна жудња смртника као „малог Бога света“ за вечношћу у тренутку, а другу земаљско-небеско оживотворење те жудње у ланцу индивидуализација вечне женствености. Из Гретиног лика исијава вечна вредност, јер овај, у својој земаљској пропасти, заступа саму хуманост као боголикост рођену у пропадљивости.

С обзиром на укупну текстуру вечне женствености, Гретина симболичка вредност се индивидуализује као једна, но не и једина њена реализација. Гретина посебност је у душевној лепоти њене стваралачке женствености. Лепота душевности, коју Фауст апострофира, исходиште је симболичког зрења субјекта који доживљава, а симболичког заокружења субјекта који је носи. Ова лепота, наиме, припада Гретином смртном бићу, какво се пројављивало у свом несавршенству у првом делу драме, али се само то несавршенство, премда по себи значењски већ поетизовано, тек накнадно у текстуалном процесу симболизује – као несавршенство светости, односно као смртна делимичност која зрачи бесмртну спасоносност. Дакле, смисаоног самог Гретиног лика све време за своје средиште има битност њене земаљске повести, али се ова по себи довршава у контексту њеног објективног метафизичког исходишта, посебно зато што ово онда и логично може да мотивише Гретино метафизичко дејство на протагонисту који је остао у животу. Симболика Гретине повести као правог шареног одсјаја употпуњава се и с обзиром на оног јунака према којем се и реализује као индивидуална слика космичке свеповезаности. Фауст у земаљском животу ступњевито спознаје смисао протеклог Гретиног земаљског живота, а сама путања је симболичко-прогресивна и тиче се управо накнадне метафизичке реинтерпретације значајне фазе (или, симболички речено: трена) у властитој повести, те најзад сижејно исходи у правом метафизичком сустицању две повесно заокружене, а међузависне индивидуе. Консеквентно симболичком поступку, крајња метафизичка експликација самодовршења индивидуе кроз њену упућеност ка другоме само је сјај уметнички рођен у земаљском одсјају, а тај сјај је трагичка љубав између Грете и Фауста, чију пак спасоносност Фауст на земљи најпре не схвата, потом схвата симболички, а тек на крају и истински проживљава.

Гретица је лепа душа у пуном смислу те речи. Посреди је радикални поетски идеализам универзалне и највише хуманости оличене у женској посебности. Њу не представља, већ значењски рађа уметничка фигура као што је Грета (али и Наталија и Ифигенија, за које је, такође, експлицитно употребљена ова синтагма), а теоријско-идеалистички је промишља Шилерова филозофија, на чије смо симболичко-поетичке елементе, између осталог баш овим поводом, раније указали. Лепота душе је лепота чисте људскости која се открива тек у једном посебном лику. Тотална хуманост исијава из унутрашње потпуности лепог људског лика, а овај је леп зато што је људски потпун; али, унутрашња потпуност те људскости заокружује се тек кроз крајњу благодатност њеног дејства на другог. Ово дејство – што је у складу са Шилеровим објашњењем лепе душе – није вољно-разумско, ни чисто емотивно, ни идејно-апстрактно, већ произлази из природности активног поверења лепе душе у себе и другог. Лепа душевност, што је изузетно значајно и за самог Фауста и за целину драме, такође је стваралачка и, у ствари, делотворност своје унутрашње људскости једино и исказује кроз рађање вредности у другом човеку. Сасвим јасно, Фауст свој симболички развој дугује управо Грети, и то најпре самом непосредном искуству с њом, а потом – доказ је монолог о којем говоримо – и накнадној делотворности тог искуства на целину његовог бића. Оно најбоље, „најбољи део бића“, језгро Фаустовог људског постојања, Грета односи са собом и може га однећи из разлога што га је она, по цену властитог страдања, сама оваплотила. А то је учинила својом душевном лепотом.

Лепота Гретине душе је, наиме, симболичка суштина њене трагедије, а такође и Фаустова одредница која у живи лик преводи раније спознату форму шареног одсјаја постојања. Јунаков, Гретином делотворношћу потпомогнут, онтолошки развој се, између осталог, конкретизује и кроз скок од продора у шаренолики карактер окружујуће стварности (који је саму своју снагу темељио на целини претходног јунаковог искуства с девојком) до јаснијег увида у шареноликост самог посебног искуства с овом посебном девојком. То искуство је – и по себи, са становишта објективног збивања у драми, и за Фауста, односно за прогресивност његовог поимања ствари – шаренолико зато што својом несрећном земаљскошћу зрачи своју метафизичку изврност. Кључна тачка Фаустовог монолога јесте недвосмислена спознаја *небеске* вредности лепог Гретиног лика, која ће се објективно и потврдити у последњој сцени. Управо таква вредност заснива лепоту као лепоту душе.



Вечност Гретиног бића симболички је делатна, јер се довршава тако што обезбеђује вечну вредност другоме. Она се не исцрпљује у властитој заокружености (нпр. у чињеници да она постаје део вечности, а што је, за разлику од праверзије, овог пута објективно потврђено већ и у првом делу трагедије, у „гласу одозго“). Грета односи метафизичку есенцију Фаустовог бића, које још није довршило свој земаљски пут, у сопственом патњом завређену метафизичку сферу. Она, дакле, обезбеђује тле за потоње Фаустово ступање у вечност „племените“ дружине, што се такође експлицитно драматизује у ланцу испомоћи опеваном на крају текста. Најзад, њено биће је кадро да то учини из разлога који су објективни и тичу се смисла њене повести, али и с обзиром на, у овом монологу изражено, Фаустово схватање тог бића. Реч је о симболичком парадоксу као правом, шареноликом парадоксу криве невиности,<sup>622</sup> односно трагичке спасоносности. При том, овај парадокс у драми функционише као једно симболичко језгро чији ће велики одјек представљати земаљско-небеска судбина самог протагонисте.

Тек *сада*, након Аркадије, Фауст схвата да је он Гретин поглед оновремено „једва схватио“. Фаустова повест формира се као путања, на чијем почетку се налази непосредно проживљавање, у средишту – свест о симболичком смислу искуства, а на крају метафизичко обистињење тог смисла. Сходно томе, на земљи Фауст прелази пут од симболичке несвесности или, барем, нејасне свести о самој симболици, до схватања смисла све пролазности као огледала које делимично и шаренолико открива метафизичке вредности. Сама земаљска повест испоставља се као пут ка животно потврђеној спознаји апостола Павла о пролазности као *нејасном* огледалу апсолутности. Ова спознаја јемчи потоње приступање извору огледања, а сама, што је по себи симболички-парадоксално, представља највишу тачку земаљског развоја. Не ради се о томе да људско биће спознаје пуну истину ствари, већ о томе да спознаје плодотворну нејасноћу њеног пројављења у овостраности, насупрот чему би стајало приступање феномену као самодовољности чија се пак симболика, у том случају, сасвим промашује. Монолог у 4. чину, а посебно исказ о „једва схваћеном погледу“ представља сведочанство да је јунак у потпуности схватио симболичку непотпуност метафизички потентне стварности. Ово спознање је потпуно, зато што општост увида у шареноликост земаљског живота стапа с Гретиним ликом, чија се трагичка судбина на земљи и по себи и у самој Фаустовој

---

<sup>622</sup> Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, S. 240 ff.

мисли прелама као трагика вечне вредности. Ова се објективно конкретизује кроз Гретину метафизичку спасоносност, а симболички се мотивише кроз Фаустово све јасније наслућивање спасоносног смисла лепе душе.

До искуствено-доживљајне спознаје метафизичке величине саме Гретине појаве (она је узнета у небеса и у Фаустовом промишљању облака), као и до њеног одлучујућег утицаја на метафизичку актуализацију Фаустовог земаљског бића (она односи његову највишу вредност са собом) Фауст долази захваљујући лајтмотивском средишту монолога: то је, два пута апострофирано, благо. Оно је и иначе симболички лајтмотив драме, изаткан на контрапункту мефистовске материјализације, удословљене, на пример, у ђаволовој лажној новчаној помоћи цару, и фаустовске идеализације материјалног полазишта, удословљене, рецимо, у јунаковом продору у свет Мајки и, касније, у свет апсолутног античког духовног богатства.<sup>623</sup> Фаустовска симболичка смисаоност блага испољава се као динамика идеализовања стварности, као одуховљавање ђаволске баналности, те, најзад, као потпуно онтолошко транслоцирање из самог Мефистовог окружења. Такав је случај и с моментом у којем, сећајући се брака с Хеленом, Фауст увиђа богатство и благодатност Гретиног лика, изопштен из материјалне стварности у коју ће га Мефисто убрзо вратити с циљем да опсенарством и злочином изврши утицај на велику историју.

Грета је симболичко благо баш зато што јесте отелотворена метафизичка снага женске стваралачке индивидуалности, те зато што се њена фигуралност изграђује динамички, преображајем земаљске трагедије у комедију спасења. Ова се, међутим, за себе употпуњава тек с обзиром на довршење посебне повести оног ка коме је коначно упућена, дакле с обзиром на окончање Фаустовог земаљског посланства. Као она која поступно наслућује метафизичку сферу спознајом о симболичкој смисаоности овострани нејасноће, Фаустова земаљска повест незнања, увида и плодотворних заблуда перманентно завређује спасење о којем, иначе, и не размишља, што значи да оно постаје чињеница бића, а не извојевани циљ свести. Будућа конкретна објективизација Фаустовог спасења помоћу Грете у битном је мотивисана монологом у 4. чину. Ипак, јунаково спасење се може догодити тек

---

<sup>623</sup> Динер, рецимо, читав 1. чин другог дела драме тумачи кроз контрапункт материјалног и духовног блага: Gottfried Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 19–21. О фигуралности блага у Фаусту, додуше у контексту претпостављених веза између Гетеовог текста и *Хиљаду и једне ноћи*: Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Akademie-Verlag, Berlin, 1960, S. 187 ff.

након заокружења све земаљске недовршивости његовог животног труда. Овим не желимо да искажемо баналну чињеницу да Фауст може постати део вечности тек након своје смрти, већ тек с обзиром на окончање живота који би по себи представљао живу слику потпуне хуманости. Фаустова повест ће, и то управо у целини своје недовршености, то одиста и постати, а постаће захваљујући тоталитету искуства које превазилази Грету.

Другим речима, Грета ће постати метафизички предводник тоталитета Фаустовог искуства, али се оно не тиче само ње, а свакако се тиче најпре Фаустове делатности. Грета је искуствено средиште, те, консеквентно томе, спасоносно језгро и будући небески водич, али само спасење долази као метафизички, штавише есхатонски одјек *целине* Фаустовог земаљског искуства. Та целина је по себи мотивацијски стуб његовог метафизичког спасења, јер је саздана на текстури оне вредности која једина и може да симболички преобрази повест промашаја, грешака и заблуда у повест шаренолике изузетности. Реч је о текстури којој припада и дејство Гретиног лика, но коју превасходно ствара способност јунаковог бића да доживљајно и искуствено спозна одјеке вечности. То је текстура истиносних рајоликих заблуда које саме, као шаренолико-делимични извори, рађају крајње поетско обистињење раја, а које, такође, представљају земаљско-духовно тле за развој и довршење суседне текстуре вечне женствености.

Да би се, наиме, схватила поетска релевантност ондашњег Фаустовог уображења у рајски квалитет Гретиног света, те његово „садашње“ поимање његовог ондашњег несхватања метафизичког богатства Гретиног лика, неопходно је разматрање великих драмских комплекса који контекстуално окружују епифанију из 4. чина. Уосталом, она сама се само једном својом половином односи на Грету, а другом – зато је и можемо назвати епифанијом – на „боговима равну слику жене“ (10049), која непосредно, дејствујући кроз живо сећање, и узрокује саму Фаустову рефлексiju облака. Монолог је „опкољен“ двема рајоликостима, од којих прва – Аркадија – употпуњава симболичку синтезу фантазијског царства и живе женске лепоте највише духовности, а друга – Фаустов земаљски посао посвећен човечанству – довршава симболику недовршивости највиших људских стремљења, те које у синтези одлучујуће мотивишу крајње, а Гретом потпомогнуто, Фаустово обесмрћење, као метафизичко сједињење љубави, лепоте женског стварања вечности и људског труда који никада не престаје.

Да би Фаустово биће уопште дошло у ситуацију и показало способност да продре у лепоту душе невино-криве девојке, морало је најпре да проживи рајско-варљиво сједињење с оном у чијем лику се „огледа протеклих дана велики смисао“ (10054), а у односу на коју ће се опазити сама мера финалног Фаустовог искорака из света лепе фантазије у свет проблематичне хуманости, али такође и мера спасоносности лепоте Гретине душе.

Аркадија је врхунац симболичког ланца очулотворених фантазија који се тка од 1. чина другог дела драме. Врхунац који – кроз хијероглифско-митски „преображај фантазије и љубави“, кроз апсолутност естетске духовности – представља стабилизујући темељ за јунаково разумевање значајности искустава која припадају другачијим сферама. Као и врхунац који – будући да ће постојати као привид Фаустовог застајања у лепој вечности тренутка – представља фазу, нужну и, по Форкидиним речима, „непроценљиву“ (9951), на путу ка последњој заблуди о рају у стању јунакове физичке обневиделости. Више од тога, међутим, повест с Хеленом представља повест аутономног, унутрашњег и самониклог стварања посебног симболичког поретка, који постаје неопходна снага у образовању вечности женске спасоносности, коју – за јунака – оваплоћује и предводи Грета, а коју пак, на равни космоса, ствара, јемчи и предводи Богородица, „неупоредива“ и „милошћу богата“ (12035–12036) индивидуална обесмрћеност свих – драмом и Фаустовом повешћу оживотворених – људских изврности на земљи.

### 3. 4. ХЕЛЕНА

#### 3. 4. 1. Увод

Ђаво је тај коме је дато да уоквири симболички статус Хеленине фигуре. То никако не значи да Мефисто ствара Хеленину симболичку вредност: ова је унутрашња и припада квалитету бића и вредности које то биће носи, а носи лепоту класичне духовности, и због тога и јесте симболичко. Ваљало би, у ствари, разграничити две симболичке равни: једна је темељна и односи се на онтологију фигуре, то јест на то да ли ова јесте или може бити симболичка по себи, те да ли може својом чулном стварношћу да изрази универзалну метафизичку вредност, и то као ону која припада њеној нутрини. Друга раван је поетска и односи се на сâм начин, на живот, а то значи и на употпуњену реализацију симболичке фигуре у свету текста (изван којег, уосталом, ова никада и не би могла да актуализује своју малопре поменуто онтологију). Реализација је уско повезана с конкретизацијом, а ова с индивидуализацијом: ове речи нису синоними, већ одреднице које указују на саму логику текстуалне симболизације. Та логика одговара процесу сравњења општег симболичког поретка и посебног лика који једини тај поредак преводи у уметнички.

Симболички лик по себи непотпун је онолико колико и апстрактни симболички поредак по себи: симболика обухвата целину поетског света, но само као оног који се заокружује изнутра, кроз узајамно дејство и кроз састваралачке гестове посебних елемената и поднебља у којем ови уметнички живе. Сравњење је ствар целовитог текстуалног процеса који поетску актуализацију заснива као стваралачко садејство равни. Тај процес је динамичка слика уметничког начина на који се симболичка онтологија конкретизује: другим речима, он одређује конкретност симболичке текстуре. А, текстура Хелениног лика веома је сложена, између осталог, баш зато што своју путању у битноме дугује ђаволу. Мефисто је непријатељ Хеленине (симболичке) онтологије, али је, као такав, састваралац њене симболичке текстуре.

Када, желећи да обезвреди Фаустову занетост боголиком и лепом појавом жене коју гледа у варљивом вештичјем огледалу, Мефисто узвикне: „С овим пићем у стомаку, ти видиш // Скоро па Хелену у свакој жени“ (2603–2604), онда он, и то, наравно, без икаквог свесног и вољног учешћа, постаје уводитељ Хелениног лика у поетски свет. Он, међутим, то може бити само у контексту симболичке природе

поетског света. И то, поново, двоструко: с обзиром на свој онтолошки статус и с обзиром на укупну симболичку текстуру драме.

Прва раван се тиче Господовог и, касније, самог Мефистовог одређења симболичке улоге ђаволовог зла: својим ништавилем, ово биће ствара вредност, односно утиче на буђење људског отпора према ништавилу, те, следствено томе, на људско освајање пуноће. Друга раван драмски конкретизује овакву функционализованост и инструментализованост зла, те осликава начин на који зло учествује у обликовању вредности против које се бори. Само обликовање представља динамичку тачку пресека празнине и пуноће, а та тачка је сâм симбол.

Кухињска сцена је, како смо већ истицали, посебан комплекс симболичког обликовања: тачније, стварања рајске вредности на темељу ђаволје лажи. Овај комплекс се магистрално тиче квалитета Фаустовог лика и снаге његовог отпора према празним химерама зле демоније. Та магистрала заснива текстуру односа између Фаустовог и Гретиног лика, али сама – због тога смо навели Мефистову опаску о Хелени – у себи садржи симболичку потенцију која ће се касније развити у другу магистралу, а то је текстура Хеленине фигуре. Мефистова опаска је стопљена с магистралним ходом кухињске сцене зато што њена супстанца почива на истој логици која важи и за читав Фаустов сусрет с огледалом: ђаво обезвређује, исмева, настоји да понизи, али у свом настојању не схвата да његов опонент – Фауст – полаже баш на највишу вредност исмеваног предмета. За ђавола је Хелена име женске телесне заводљивости која би могла да успава јунаково стремљење, а зазвана је с намером да се јунак окане узвишених снова о боголикој женској фигури. Мефисто, наиме, и не сања да пука реч „Хелена“, коју је тада употребио, може у будућности постати средиште јунаковог узлета над свим оним сферама којима ђаво покушава да окује Фауста.

Хелена, и на овоме инсистирамо, није у драму уведена кроз саму чињеницу да ју је Мефисто споменуо много пре него што ће она ступити на сцену, и то најпре као сенка, а онда и као оживљено биће Хада. Она је уведена с обзиром на симболичку логику самог спомињања – логику која ће се касније на великом плану понављати кроз поступно, у прва три чина другог дела извођено, ткање Хеленине фигуре. Мефистова опаска рађа симболичку потенцију као веома пригушену, готово нечујну и невидљиву, а свакако као ону чија снага у датом тренутку није јасна ниједном актеру, па ни Фаусту. Она је симболичка, јер је призива ђаволов обезвређујући номинализам („Хелена“ је само реч). У складу с општом симболичком

динамиком драме, која почива на прогресивном јунаковом освајању непосредности живота – Хелену као живу вредност ствара јунакова борба против ђавољег ништавила, које, парадоксално, ту висину јунаковог отпора не схвата, а омогућава, или барем подупире.

Наш херменеутички циљ је разумевање динамике симболичке текстуре Хелениног живота у Гетеовој драми. Ова текстура настаје као плод изразите онтолошке напрегнутости, наиме слагања сасвим различитих модуса и регистара стварности и постојања. При том, њихова разноликост, што додатно усложњава план драме, не односи се само на Хелену, на начине њеног појављивања, њене онтолошке статусе и статусе светова у којима постоји, већ такође и на Фауста: на оне инстанце његовог бића које примају, уображавају и стварају Хеленину фигуру и живот с њом. Посебан ниво у развоју текстуре, заправо у стварању естетског облика Хелениног драмског живота – представљају они елементи који су смисаоности Хеленине фигуре или сасвим супротстављени или су према њој равнодушно-туђи, а који, међутим, узрокују, покрећу или подупиру Фаустову борбу за најлепши лик класичне митологије. Први такав елемент је, разуме се, Мефисто, који ће се, упоредо с растом Хелениног текстуалног комплекса, сâм развијати као његов контрапункт, те који ће, примера ради, прећи пут од циника који у вештичиној кухињи узгредно помиње Хеленино име не би ли исмејао Фаустов полет – до оног који ће, како се Хеленино оваплоћење буде приближавало, своје зло трансформисати у естетику зла, у Форкидину ружноћу. Пример за други вид супротстављеног елемента могао би да буде цар, као лик који – *уместо* Фауста – први експлицира жељу за Хелениним ликом, те који, посредно, буди снагу у јунаку која ће баналну цареву жељу за лепотицом преобразити у жудњу за највишом изврсношћу класичног света,<sup>624</sup> те који ће, борећи се да оствари ту жудњу, учинити оно што пророчица Манто назива „немогућим“ („Оног волим, који за немогућим жуди“, 7488).

Целина симболичке текстуре која обухвата Хеленин комплекс обликује се као динамика стапања двеју повести: Хелениног живота у драми и Фаустовог односа према Хелени. Унутрашњи развој Фаустовог односа према Хелени постаје, заправо, носилац постепеног упризорења самог Хелениног лика, што то је значајно, јер показује објективизујућу стваралачку моћ самог субјекта. Тај развој се конкретизује као лук од жеље „за“ до живота „са“, дакле као лук чије је полазиште субјективна

---

<sup>624</sup> Динер посебно инсистира на овом контрапункту Фаустове љубави за лепотом и дворске жудње за лепом женом: G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 116ff.

жудња, и то жудња за сфером чије су просторно-временске координате измештене у односу на субјектов свет, а чији је врхунац реализација те жудње кроз љубав и брак, и то у сфери која је измештена у односу на поднебља обају учесника. Даљи предмет овог рада биће анализа поменутог развоја Фаустове стваралачке субјективности, која, ширећи моћи бића, своју фантазију преображава у фантазијску стварност драме. Тај развој често се одређује као развој Фаустове емоције, наиме као ход од жеље рођене гледањем Хеленине сени на царевом двору, преко заљубљености и жудње, исказане кроз потрагу за Хеленом и, потом, катабазу, до брака, оствареног и уништеног у привремености аркадијског раја.<sup>625</sup> Посебна усмереност нашег

---

<sup>625</sup> Како је низ студија посвећен Хелениној фигури у *Фаусту* и том драмском комплексу, њих ћемо наводити и касније, и то с посебним образложењима ауторских мисаоних токова који се сустичу с нашим, а на овом месту наводимо преваходно различита становишта посвећена првој фази у развијању Хелениног лика: то је комплекс посвећен Мајкама и њиховом значају за фигурацијски систем драме. Емрих други део драме тумачи као симболику настајања феномена, те као сталну истовременост целине и посебности, кроз коју се открива тајна настанка лепоте и духа (W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 37–51). Мајке су, тако, родно тле прафеномена (а они ће, примера ради, бити опевани у Класичној Валпургиној ноћи, као свету који претходи уређености Хелениног класичног света). Међутим, што је значајно за ход наше анализе, Емрих указује на преплетеност маскарата и Мајки: маскарата мотивише само увођење Мајки, јер представља тачку сустицања друштва, света и уметности, мистике, генијалности, лепоте; маскарата је уметничко предворје за продор у свет Мајки, односно прафеномена (*ibid.*, S. 212–223). Фон Визе, што је доста сродно Емриховом начину размишљања, Фауста у другом делу тумачи као симболичку монаду, а не више као пуког појединца (B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 148), те тако и патос другог дела као поетско откривање живота таквих, симболичких монада. Мајке су подручје порекла, но не као вечни мир платонских идеја, већ као динамичка, стваралачка снага свега индивидуалног, која се конкретизује двојачко: кроз метаморфозу природе (опевану у Класичној Валпургиној ноћи) и кроз метаморфозу уметности (опевану у удословљењу Фаустове фантазије у 3. чину); Хомункул је плод природног, а Хелена фантазијског дејства Мајки (*ibid.*, S. 149–154). Уланчавајући се у емриховско-визеовски низ тумачења, и Штајгер други део драме разумева као симболички систем огледања општих идеала и индивидуализација, па Мајке тумачи као извор прафеномена и прабића, а Хелену као праслику и извор све лепоте, те као део митског правремена (E. Staiger, *Goethe: 2. Band*, S. 300–325). Напомињемо да монадолошка логика тумачења, коју заступају поменути истраживачи, ступа у извесно сагласје с каснијим Фрајевим објашњењем симбола као основне јединице мита, тј. као симболичке монаде (Northrope Frye, „Етичка критика: теорија симбола“, *Anatomija kritike*, превод Гига Граџан, Напријед, Загреб, 1979, стр. 85–151), а представља једну од две магистрале у тумачењу *Фауста* у 20. веку. Реч је о низу који други део драме, посебно прва три чина, тумачи као драму постанка монаде, ентелехије, индивидуе, лепог лика, чије су тежишне тачке Хомункул и Хелена. Уопштено о повесној динамици тумачења Хелениног комплекса в. у: Ada M. Klett, *Der Streit um 'Faust II' seit 1900*, Verlag der Frommannschen Buchhandlung, Jena, 1939, S. 4–9; 38ff; а посебно, и то баш с обзиром на Емриха и Штајгера, у: K. Mommsen, *Natur- und Fabelreich in Faust II*, S. 1–11. Овој струји близак је и Трунц, који Мајке објашњава као „вечне чуварке свега бивствујућег“, те као праслике живота. За нас, тј. за наше потоње тумачење уметничког смисла Фаустовог похода ка Хелени, значајно је и то што Трунц успоставља аналогију између Мајки, као оних које бораве у вечној самоћи, и Дечака-кочијаша из маскарата, као алегорije поезије, чији је пут ка самоћи која твори свет. Поред тога, и Трунц инсистира на симболичкој поступности двојачког Хелениног упојављења, чији је врхунац у 3. чину утемељен у појави њене сенке у 1. чину, а ова представља један од најважнијих наука за Фауста, те његово упознавање с Хелениним ликом, што га животно и оснажује и нагони да касније спроведе и праву катабазу у потрази за овом митском хероином (E. Trunz, S. 606–609). Г. Динер читаву студију посвећује динамици односа између Фаустовог трагања за Хеленом и начина на који се ова обистињава у драми, те напомиње да Хелена у другом делу драме функционише искључиво као симбол саме лепоте, а то онда значи и симбол не пуке физичке допадљивости, већ лепоте као духа, љубави, знања, уметности; и њу, али само као



проучавања везана је за врхунац овог хода, дакле за рај као последњу тачку симболичке текстуре односа између Фауста и Хелене.

### 3. 4. 2. Рађање рајске жудње. „Мајке! Мајке! како то чудновато звучи“

#### А. Алгоритмска припрема

Мајке су средиште прве фазе Фаустове фасцинације Хеленом. Оне су преломна тачка првог чина у структуралном смислу, будући да се налазе између два велика комплекса: маскараде и извођења сенки, и да их заправо оне и повезују у фигурално јединство вишег реда. У том смислу, Мајке су и симболичко средиште како самог првог чина, тако и прве фазе Фаустове фантазијске романсе с Хеленином сенком. Утолико ће наша пажња бити посвећена превасходно њима и смислу њихових дела и дејстава. Да бисмо се усредсредили на Мајке као симболички проблем и тежиште делатне симболичке текстуре, нужно је најпре да размотримо припрему за поетско оваплоћење ове зачуђујуће појаве у драми. Ситуација је у овом конкретном случају занимљива и није карактеристична утолико што за темељ симболичког развоја има алегорију. Мислимо на царски карневал као фигурално предворје за свет класичне митологије. Херменеутичку сложеност, како је и имплицирано у претходним исказима, представља чињеница да алегорија у *Фаусту* не функционише као фигурална самодовољност појмовно исцрпљивог значења, већ, сасвим супротно, живи као динамички елемент уткан у симболички поредак.

---

такву, рађају Мајке: мноштво, недиференцирано прастање пуноће које је пре и преко сваког живота, но које у себи држи истину и идеју. Мајке су, такође, значајна потенција женског принципа стварања у драми, али и женског принципа рађања у миту (мисли се на низ од Геје, преко Реје, до Деметре), који се испоставља као принцип све савршенијег стварања јасног и индивидуалног облика. Најзад, Динер указује на то да, отишавши Мајкама, Фауст чини двоструку немогућност: то је, најпре, сâм одлазак у царство необликаних идеја, те, потом, и довођење лепоте у појаву (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 38–161). К. Момзен донекле једнострано, али, ипак, и уз доста аргумената настоји да укаже на бајколику поетичност комплекса везаног за Хелену. По нашој процени, сасвим је умесна и њена интенција да покаже да класично средиште другог дела Гетеове драме уопште није само класично, већ је, чак и много више, оријентално, и резултат њеног рада – објашњење начина на који Гете поетизује. Он то чини фантазијски, по чему је сасвим сродан оријенталном начину приповедања у бајкама. Међутим, ауторка запада у једностраност, додуше тематски нужног, но ипак каткад претераног инсистирања на Гетеовој оријентализацији чак и класичне грађе, премда то уопште није извесно (нпр. Фаустов сан о Леди по мотивима и кореографији наводно је знатно ближи оријенталном но класичном регистру: Katharina Mommsen, *Natur-und Fabelreich in Faust II*, S. 99–109). Значајно је пак то што, покушавајући да докаже оријенталност Хелениног комплекса у *Фаусту*, ауторка врло убедљиво анализира логику развоја фантазијског Фаустовог пута ка њој, те и карактер њихове фантазијске љубави (о томе превасходно у: *Natur-und Fabelreich in Faust II*). У студији *Goethe und 1001 Nacht* К. Момзен конкретније објашњава двоструку, класично-оријенталну синтезу у самом начину на који се Хелена појављује, те тако ход ка Мајкама тумачи као оријенталну претходницу класичне Фаустове катабазе, тј. његовог одласка Персефони (*Goethe und 1001 Nacht*, S. 187–235).

Једноставније речено, први чин показује шта се збива с алегоријом кад се ова инкорпорира у симболичко устројство, и то као оно које је „више“ од алегорије, но које, већ и због поетског бића, нипошто не детерминише елементе „нижег“ реда. „Нижи“ елементи, а то важи и за карневалску алегорију, учествују у образовању симболичког света, а разматрање овог садејства алегорије и симбола за нас је посебно значајно и на теоријском и на практичном плану. Под алегоријом у овом контексту подразумевамо гетеовску – семантички сведену и (пред)одређену алегорију, што значи да ће анализа фигуралних односа у првом чину моћи да покаже конкретну симболичку моћ поетизације оних уметничко-изражајних комплекса чије језгро по себи није или не мора бити поетско, већ је значењски рационализовано, те појмовно фиксирано.

Потребно је, на првом месту, образложити зашто маскарату схватамо као алегорију. Најпре, реч је о (проширеној) фигури, или: о фигурално заснованом комплексу који заузима значајан део чина. Он је фигуралан зато што самом својом поетском логиком понавља и уметнички изоштрава начелно и опште дејство првог дела чина. Штавише, општа сужејна поставка чина – царски двор – свој поетски живот, односно живот стопљен са симболичком текстуром драме, задобија тек с обзиром на маскарату. Врхунац чина – призивање сени захваљујући Фаустовом урањању у тамну сферу Мајки – симболички је како с обзиром на предмет (лица која лепотом оваплоћују класично духовно наслеђе), потом на начин (призвани су привиди, својеврсни „шарени одсјаји“), тако и на шири фигурални план текстуре (сени су рани одсјај будућег сјаја оживљене Хелене, која је, међутим, и сама привремени одсјај фантазијске рајоликости у целини Фаустове повести).

Тај симболички врхунац представља исходиште чина, али полазиште за посебну симболичку текстуру чије је исходиште Аркадија. Он се поетски остварује с обзиром на припрему, која – по природи ствари – с њим треба да буде поетски, а не логички уклопљена. За рађање симболичких сенки недовољна је општа логичка мотивација која одржава сужејни ток у начелном смислу, а то је сама ситуација на двору. Неопходна је она сужејно посредна, а фигурално непосредна надградња која ће општа настојања дворског света – жељу за ужитком, за безбрижношћу, за лепотом, па онда и за самом Хеленом – исказати кроз трансформацију поетског света, а ову кроз индивидуалну драму фаустовског субјекта.

Шта представља царски двор? У композиционом и значењском контексту, он ствара сужејно залеђе за потоње успостављање фигуралних веза између маскарате,

Мајки и призваних сенки. Но, и као залеђе, двор је прилагођен општој поетској динамици драме, њеној фаустовској текстури, а превасходно симболичкој дијалектици односа између ђавола и Фауста. Двор је реализована екстензија мефистовског принципа, те сфера која на плану „великог света“ заступа ђаволски однос према стварности и постојању. Реч је о мефистовском поднебљу хипертрофиране баналности, испразности, безвредности, заинтересованости за материјални и физички ужитак, а потпуног нехаја према духовности, смислу и вредности. Овакав свет је двојако мефистовски: он је узорна ђаволова жртва, јер Мефисто се не мора ни потрудити да за себе, што 4. чин потврђује, задобије цара, али је, такође, и продужетак самог Мефистовог дејства, будући да је двор тај који својом ништавношћу прети Фаустовом духу исто колико и, раније, кухиња или Брокен. Међутим, баш такав, ђаволики свет представља и предворје за Фаустов први сусрет с Хеленом. Тек с обзиром на овакву динамику утицаја, односно с обзиром на лук од сопствене испразности до, несвесног, стварања вредности за другог, двор постаје мефистовски елемент текста у поетском и, сасвим прецизно речено, у симболичком смислу.

Као позадина будуће јунакове драме (одласка Мајкама и призивања сенки), двор преузима дијалектичко-симболичку, порицачко-стваралачку улогу Мефистовог лика. Тек као фасадно, материјално обиље унутрашње празнине, двор може постати и поетским фон за индивидуализацију јунаковог односа према лепој сени, посебно стога што се овај развија у негацији према општој дворској рецепцији Париса и Хелене. Према томе, општа логика збивања изграђује се као динамика Фаустовог личног и духовног уздизања над дворском стварношћу, а та динамика се укључује у симболичку текстуру драме, јер почива на парадоксу опасне и подстицајне плодотворности, наиме: плодотворности за јунака, који има способност да увиди, уобрази и створи симболичку вредност, а пуке материјалне заводљивости по себи. Хировита царева потреба за „узорном сликом мушкараца и жена“ (6185) врхунац је овакве динамике: Хеленина сенка у 1. чину функционише као плодотворност, до чије физичке привлачности допире дворски свет, а ка чијој симболичкој вредности – која није унапред гарантована и тиче се изузетног хуманог искорак – продире једино Фауст. Но, тај врхунац се тка као последња тачка поступне узајамности између општег фона царског двора као предворја за класични свет и посебне драме јунакове субјективности, захваљујући којој се тек призвани класични свет уопште актуализује као симболичка сфера текста.

Двор се образује као алегорија која се, међутим, саображава симболичкој логици текста – а то ће, *mutatis mutandis*, важити и за карневал, али фигурално знатно израженије, будући да, за разлику од двора, карневал има само фигуралне координате. Прву, општу и основну раван дворског света чини његова, недвосмислено сатирички осликана, духовна шупљина. Ова раван се формира кроз неколико подравни. Најпре, кроз изражајну:<sup>626</sup> насупрот засићености и језгровитости Фаустових исказа у првој сцени 1. чина, дворски свет се разбацује речима, пати од логореје, изражава се кроз бујицу, која, ипак, не носи суштинско значење,<sup>627</sup> већ се исцрпљује у раскоши своје спољашњости. Већ и ова подраван поетски прати симболичку логику драме: начин је симболички утолико што се биће открива кроз њему иманентан израз, али је срж, условно речено, антисимболичка зато што је онтолошко-аутоекспресивни идентитет негативан. Сâм тај, лексички изнети идентитет двора потврђује се на општем просторно-временском нивоу: двор припада презрелом и престарелом контексту радикалне барокно-куртоазне десупстанцијализације и полагања на празну форму. Реч је о контексту који је историјски дезоријентисан, који може само преживљавати, но и то привремено и помоћу лажи, насиља и спутавања било каквих кардиналних врлина или, барем, елементарних државних потреба (на које пажњу и иначе скреће канцелар, говорећи о безакоњу, неправичности, одсуству војне одбране и материјалних добара). Главну, мотивско-фабуларну подраван чини активна конкретизација лагодне површности двора. Мислимо на упечатљиве текстуалне елементе који творе динамику збивања у 1. чину, а који се окупљају око новца, односно блага. Управо на темељу ових елемената развија се посебност и усамљеност Фаустове духовности. Док цар, што је у потпуном складу с мефистовским поимањем стварности и његовим донетима, застаје на пукој материјалности блага, Фауст непрестано на памети има духовно

---

<sup>626</sup> О томе посебно у: К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 38–58. Мај објашњава дворски језик као суму конвенција, импровизација, декламација, а посебно наглашава оштру супротстављеност оваквог – језика шупље формалности и празног садржаја – „метафизичком језику“ Фауста и духовна из уводне сцене 1. чина. Трунц указује на веселу лакоћу дворског изражавања, која у исто време води ка плодној привржености уметничкој конвенцији (одакле проистиче маскарата) и која се веома приближава мефистовском вицу пакосне равнодушности: Е. Трунц, S. 578–9.

<sup>627</sup> Поред тога што и иначе у својим исказима цар показује отпор према сваком виду битности, а потребу за сваким могућим олакшањем, он често користи таутологије, логички празне конструкције и пуке форме израза које не подупиरे никакво значење, нпр: „Зашто бисмо лупали главе саветима? // Ипак, стога што сматрате да не може другачије, // Решено је, нека буде тако“ (4769–4771). Узгред, овакав однос према језику донекле је по форми, но не и по степену свести, јер ђаволова експресија је вољно цинична и исмевачка, а царева само одраз глупости сродан Мефистовом десупстанцијализованом језичком егзибиционизму, нпр. „Учинићу шта желите, и учинићу и више, // И, премда је то лако, ипак је лакоћа тешка“ (4927–4928).

богатство. Овакво дијалектичко развијање мотива исходи у упоредном ткању пропасти материјалистичког друштва и ткању Фаустовог освајања блага као симболичке вредности. Контрапункт царско-ђаволског и Фаустовог односа према самој идеји обиља експлицитно се драматизује на више места, кроз огромне јазове у дијалозима двеју страна. Промишљајући благо, Фауст употребљава одреднице: „најдубља мисао“, „фантазија“, „духови“, „безграничност“ (6113–6118), на које Мефисто одговара објашњавајући значење папирног новца: „Тај папир угоднији је од злата и перли, // Јер тад тачно знаш чиме располажеш“ (6119–6120).

Јасно је да се догађајни предњи план изнутра претвара у алегорију, и то у сасвим конвенционалном смислу те речи: дворски свет је значењски веома прозирна, а поетски екстензивна ознака било ког политичко-историјског модуса духовне слабости. Општи алегоријски принцип означавања преноси се и на посебне мотивацијски значајне елементе, као што је новац. Оба пак алегоријска тока – општи и посебни – уметнички се заокружују тако што се, најпре, фантазијски рефигуришу у карневалском комплексу, те тако што се, потом, интегришу у симболички поредак посвећен Фаустовом духовном искораку на темељу празно-китњасте великосветске безбрижности.

Маскарада, наиме, на чулно посредујући и алегоријско-сугестивни начин – продужава логику дворске демоније, која пак може да роди вредност, али не за себе, већ само за Фауста. Двор је сфера лажне фасаде, али такође и конвенција, а ове се одржавају кроз маниристичку приврженост културном, па тако и уметничком наслеђу. Према томе, независно од духовног односа према призваној традицији, а њега, заправо, и нема, двор ипак јесте подручје које је кадро да естетизује стварност, те да иницира „окрет“ ка класичној лепоти. Проблем, наравно, остаје тај што двор наслеђу приступа на искључиво куртоазно-маниристички начин, ослобођен сваког аутентичног односа према значењу. Двор се окреће уметности опозивајући, барем привремено, тескобу стварности, што, најзад, са поетског становишта, омогућава заснивање маскараде као потпуне, штавише двоструке алегорије: сâм њен ток, садржина и смисао алегоријски су по себи, а драмски контекст их фигурално појачава с обзиром на интенцију двора да естетском илузијом задмени редован ток ствари.

Тек алегоријска синтеза ова два нивоа (дворског и карневалског) довршава фигурацију општег фона чина, заокружујући дворски свет као материјалитет који несвесно отвара подручје нове духовности за јунака. Као предворје сусрета с

Хеленом, и то најпре у виду сенке, карневал је, и у аксиолошком и у композиционом смислу, најнижа тачка у градијацијском ткању класичног плана. Динамички ток самог карневала, најпре, фигурално посредује класичну сферу, а онда се ова и непосредно приказује. Сама динамика односи се на ход од ренесанских до класично-митолошких призора. Ка класици се, дакле, иде преко ренесансе, а ова се драматизује изнутра као ствар дворске конвенције и споља као слободна драматизација ренесанских слика, попут Мантењине *Цезарове поворке*.<sup>628</sup> Као поступак који маскарату стапа с општим поретком драме, крајња фигурација се остварује као естетска самодовољност комплекса који није фабуларно нужан, но који својом поетском самосврховитошћу производи лепоту као значење. А оно се, с обзиром на смисаоност 2. и 3. чина, симболички довршава као лепота хумане фантазије.

Наш циљ није посебна анализа маскарата, премда се у њој додатно развијају симболички потентни мотиви, попут цареве незајажљиве и лакоме жудње за материјалношћу (што резултира гротескним паљењем цареве-Панове браде, а ово исходиште карневала ствара аналогију с пламеном у Ауербаховом подруму као последицом ситније, али по карактеру истоветне баналне жудње студентског света) и, њој супротне а с њом истовремене Фаустове-Плутове жудње за духовним обиљем. Маскарада је за нашу тему значајна са становишта фигурацијског поступка који утире пут за ткање митолошког комплекса, али и са становишта своје унутрашње природе. Маскарада може постати фигурацијски темељ, јер сама представља предворје не за пуко тематизовање грчке митологије него за систем потоњег њеног обликовања, а он почива на синтези естетског и фантазијског. Карневалски комплекс у 1. чину одлучујуће опозива – што је поетски мотивисано претходним Аријеловим суспендовањем последичне протезности света из првог дела драме – логику, природу, атмосферу и категоричност Фаустовог и Гретиног малог света нордијске ускогрудости, те утолико представља активну драмску конкретизацију ранијег напуштања каузалног и психолошки веродостојног ткања. Као унутрашња

---

<sup>628</sup> E. Trunz, S. 591–594. Углавном се наглашава многострукост ликовних подстицаја, превасходно оних који се тичу флорентинске ренесансе. Фијетор говори о општој Гетеовој инспирисаности ренесансним сликарством током писања другог дела драме, тј. не само о Мантењиним утицајима на маскарату, већ и о својеврсном упризорјењу Рафаелове *Галатеје* на крају 2. чина (K. Viëtor, *Goethe*, S. 344). У вези с питањима општег Гетеовог односа према ликовности, упућујемо на његову и Мајерову, раније коментарисану, студију „О предметима ликовне уметности“, а такође и на фон Ајнемов рад: H. v. Einem, *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*. При томе, Гете не дугује само јужној, већ и немачкој ренесанси, а превасходно Диреру, чија је *Тријумфална поворка* значајан подстицај за маскарату у 1. чину.

естетизација и својеврсна замена стварности, маскарада отвара простор за још увек далеко, али могуће – велико естетско образовање стварности и, у крајњој линији, за естетско освајање апсолутне вредности. Насупрот доминантним значењским категоријама из првог дела драме, симболичко средиште прва три чина другог дела – почива на испитивању духовних домета саме лепоте. Маскарада, дакле, уводи у драму чулност као лепоту, а лепоту као својство јужног и Фаусту – и у просторном и у временском смислу – страног света. Даља динамика како самог чина, тако и читаве драме проистиче из Фаустовог индивидуалног, и у односу на дворски свет – отуђеног изналажења начина да се смањи или и поништи удаљеност властитог света од оног за којим се жуди. Алегоријско посредништво карневалског комплекса фигурише општу динамику односа између Фаустове жудње за духовношћу и мефистовско-царског света баналности која, међутим, постаје плодотворна за јунакову изузетну жудњу. Као такав, карневал се коначно укључује у симболички поредак текста с обзиром на трећу и кључну раван чина: то је драма Фаустовог бића и његовог усамљеничког спознања аутентичности оних сфера које је из хира зазвао цар.

Маскарада је – из перспективе јунака – спољашњи подстицај, који се, захваљујући изузетном духовном гесту јунака, преображава у естетско-фантазијску плодотворност. Њена спољашњост делотворно се продужава и појачава у следећем ступњу Фаустовог духовног самоизузимања, те тако и припремања за продор у свет сенки, а то је царев спољашњи подстицај, његов, наиме, обесни захтев за упризорењем и уприсутњењем узорних мушких и женских ликова. Према томе, интенционална усмереност чина симболичка је зато што сама њена путања иде од друштвене површности, преко алегоријске општости – ка драми хуманости која је преломљена у доживљајној (а не пукој интелектуалној) снази изузетне индивидуе. Другим речима, сама путања ствара начелно драмско залеђе (ситуација на двору), те потом и фигурално залеђе (маскарада) за сопствени врхунац, а то је Фаустово освајање симболичке плодотворности у шареноликом низу подстицаја који нису ствар његове иницијативе.

## Б. Симболичка реализација

Цар тражи лепотицу, и то као ужитак: његова унутрашња потреба одговара квалитету његовог и, уопште, дворског доживљаја упризороног лепог лика. Целина

ове везе између мотива сопственог бића и његовог односа према спољашњости представља кардинални промашај у тумачењу језгра захтеваног феномена и радикалну супротстављеност једином аутентичном поимању и доживљају истог феномена, а ови, свакако, припадају Фаусту. Пароксизам овакве удаљености између чисте баналности царевих жеља и опсесије целовитог Фаустовог бића (коју ће родити сâм поглед ка Хелениној сенци) поетски је значајан, најпре, као још један ступањ у осликавању Фаустове способности да чулност спозна као шаренолику вредност, потом, у мотивисању Фаустовог духовног усамљеништва, те, најзад, у симболизовању јунакове индивидуалне драме као оне коју подстиче залеђе од којег се сâм јунак удаљава. Најважније је, ипак, то што поменути пароксизам стоји у темељу одласка Мајкама: Фауст се спушта у неслућену и непојмљиву сферу на основу царевог хира, а како је хир само повод а не и истинити узрок, управо је и једино је Фауст тај који има способност и моћ да баналност преобрази у готово надљудски искорак. Једноставније речено: како жели лепотицу, цар нипошто нема на памети тешкоћу с Хеленином онтолошким статусом, нити је уопште и помишљао на могућност њеног обистињења. Цару је потребна чулна илузија, а ту потребу Фауст – уз помоћ ђавола – преображава у потрагу за истином бића. Обесни подстицај је царев, а симболичко обистињење те обести (јер, понављамо, сâм цар своју жељу уопште не схвата као жељу за симболичким ликом) може припасти само оном лику који је кадар да као језгро изискиване појаве појми њен симболички квалитет. Само Фауст може да схвати да Хелена није лепотица, већ симбол лепог лика, те, доследно изреченоме, уколико већ постоји исказана потреба за Хеленом, само је Фауст може и реализовати у складу с Хелениним бићем. Како би омогућио Хеленино ступање на царску сцену, Фауст најпре мора да открије симболички пут који твори Хелену. Он мора да оде у реализовано прајезгро симболичког поретка, а Мајке су такво прајезгро.

Мајке су један од најкомплекснијих елемената у симболичкој текстури драме. Најпре с обзиром на конкретни ток ткања Хелениног комплекса: симболичка драма је искључиво Фаустова (у 1. чину; касније ће бити удвојена симболичком путањом Хомункулове драме), а то значи да прати поступни ход Фаустовог освајања симболичког бића читаве једне сфере духовног постојања. Његова поступност је двојака и односи се како на целину комплекса посвећеног Хелени, а унутар којег је сусрет с њеном сенком само први ступањ који тек најављује снагу живог Хелениног лика, тако и на унутрашњи развој самог тог ступња, унутар којег је упризорење



Хеленине сенке тек врхунац процеса у којем јунак учествује. Одлазак Мајкама је кључна развојна тачка тог процеса.

Развојни ток процеса односи се на прогресивно Фаустово освешћење по питању *симболичког* квалитета сфере која се призива. Развој је условљен симболичком смисаоношћу путање, а њихова тачка пресецања је Фаустово биће, које, наиме, не зна унапред природу дејства и значење снаге како самог Хелениног лика, тако и митолошког света којем овај припада. Унутрашња логика и 1. чина, закључно са погледом ка Хелениној сени, као и укупна логика Хеленине повести у прва три чина драме – представљају драму Фаустовог спознавања симболичког карактера митолошког света оличеног у симболичности Хеленине индивидуе, а то спознавање је симболичко по себи, јер се односи на непосредни доживљај читавог Фаустовог бића.

Почетна Фаустова духовна умртвљеност на двору последица је његовог још увек неактивираниог бића: њега ће активирати и симболички актуализовати тек непосредни сусрет с наслеђем јужне духовности, дакле маскарада, а онда и Хеленина сенка. Ту полазну пасивност посредно разбуђују друга лица, припремајући тако јунакову унутрашњу актуализацију бића: две иницијативе су цареве (карневал и тражење лепотице), а једна је Мефистова. Фауст је тај који ће сâм морати да изврши несигурни пут ка Мајкама, али знаће о том путу, а онда и кључ за њега – и то и дословно и фигурално – даје му ђаво.

Валентин читаву Гетеову драму тумачи кроз динамику Фаустовог удаљавања и ослобађања од Мефиста, а, у том контексту, једна од преломних тачака је пут ка Мајкама, који ђаво, додуше, открива, али који само својим снагама реализује Фауст.<sup>629</sup> Валентиново инсистирање на динамици јунаковог осамостаљивања у пуном је мисаоном сагласју с нашим инсистирањем на драми као текстури индивидуалног освајања хуманости: ова се и поетизује на симболички начин баш с обзиром на јунакову преплетеност с ђаволском силом коју, међутим, у свим кључним тачкама свог искуства духовно превазилази, откривајући вредност у постојању као таквом и остварујући људску суштину у себи. Одлазак Мајкама је споља зајемчен ђаволом, који, управо тако, остварује плодотворну парадоксалност свог негаторског бића које подстиче људскост, али је суштински реализован

---

<sup>629</sup> V. Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, S. 16, 86ff. Тумачећи Мајке, и Трунц наглашава важност Фаустовог осамостаљивања у односу на ђаволову помоћ: она је, разуме се, и даље присутна и неопходна, али је реализатор ипак само јунакова снага (E. Trunz, S. 608).

Фаустовом спремношћу да целовито и животно непосредно преведе у дело сва она настојања која је изговарао у својој почетној трагичкој фази, а која га је и нагнала да се отисне у свет, те да освајањем највишег искуства ту трагику преобрази у потрагу за животним испуњењем.

Посебну тешкоћу представља нераскидива повезаност двају чињеница о Мајкама: прва је та да, премда иницијатор, ни ђаво нема потпуно знање о сферама у које шаље јунака, а друга се тиче онтолошких својстава света Мајки. Мефистова неодређеност по питању тог света у крајњем је складу с унутрашњом његовом неодредљивошћу. Мајке су, како смо и раније истицали, само прајезгро симболичког бића драме, а, како не представљају апстракцију, већ оживотворено прајезгро, оне су уједно и симбол симбола. Сада, наравно, то ваља и објаснити.

Мајке сагледавамо с обзиром на начин на који су изражене у тексту, као и с обзиром на улогу коју имају у стварању његовог симболичког поретка. Та улога је кардинална, будући да се односи на прво упризорење Хелениног лика, те, у суштинском смислу, на само оживотворење фантазије и, конкретно, песничког духовног наслеђа. Штавише – и то је једна од најзначајних разлика између Фаустовог и царског поимања самог феномена „Хелена“ – Фауст и иде Мајкама зато што, тражећи Хелену, не тражи лепотицу коју цар жели, већ трага за песничким постојањем, за духовношћу коју је поезија већ обистинила, а коју јунак и познаје захваљујући њој и с обзиром на њу. Посебно ће Фаустов ум, но не као суво пројецтирање стеченог знања на спољашња збивања, већ као знањем потпомогнуто развијање непосредног доживљаја, доћи до изражаја током Класичне Валпургине ноћи, у којој ће јунак практично следити пут својих филолошких знања (рецимо, у дијалогу с Хироном). Дакле, Фаустово приступање Мајкама је у сагласју с јунаковим поимањем Хелене, а та релација се поетизује симболички, а не каузално (поготово у светлу чињенице да јунак унапред и нема знање о Мајкама). Симболика сагласја је стопљена са симболиком елемената који творе сагласје, и то двојачко: са становишта објективитета текста и са становишта јунаковог доживљаја. Мајке су стваралачка начела симболичких бића, а Хелена је потпуна симболичка конкретизација бића. Но, како се Хелена конкретизује динамички, у процесу ткања, онда је објективно симболичко употпуњавање њене фигуре усклађено с развојем односа Фаустовог бића према њој – од опчињености сенком до љубави с оживљеном хероином.

Симболика Хелениног лика односи се на апсолутизацију чулности као лепоте духовности, и то оне која припада свету песничке фантазије, или, другим речима:

која припада сфери људског стваралаштва, односно оној сфери кроз коју човек изражава саму своју људскост, те у којој се огледа идентитет, по свом бићу симболички, самоизражене људскости и изражене апсолутности. А, како је апсолутност *изражена*, тако она, по природи ствари, постоји фантазијски, као очулотворена апсолутност, или као апсолутизована чулност. Последњи случај се актуализује као лепота, која себе изражава метафизички. Хеленина фигура – но не као сенка у 1. чину, него као аркадијски врхунац низа зачет њеном сенком – јесте такав симбол лепе људскости као боголикости која собом носи метафизичност постојања. Најзад, Фаустово освајање овакве – симболичке смисаоности Хелениног лика поетски тече паралелно с унутрашњим симболичким употпуњењем Хеленине фигуре. Мајке су онтолошки покретач, узрок и разлог такве симболичке смисаоности, а, како к њима корача управо Фауст, онда је и он – и симболички посредовано и доживљајно – саучесник у њеном образовању.

Мефисто карактеризује Мајке, јер он је тај који „нерадо открива вишу тајну“ (6213) и који зна да „ипак постоји средство“ да се царев хир преведе у стварност, а њега изражава Фауст: „Цар хоће, и тако се мора збити, // Хоће Хелену и Париса пред собом да види. // Узорну слику мушкараца и жена // У јасним ликовима хоће он да гледа“ (6183–6186); те: „Прво смо га учинили богатим, // А сад треба да га забавимо“ (6191–6192). „Виша тајна“, пред којом се „задрхти“ (6218) и која тако „чудновато звучи“ (6219), састоји се, по Мефисту, из следећег: „Богиње престолују узвишено у самоћи. // Око њих никаквог простора, а још мање времена. // Збрка је о говорити о њима. // То су Мајке!“ (6213–6216). Потом, реагујући на Фаустову зачуђеност и запањеност, Мефисто само додатно запечаћује непрозирни карактер већ исказаног: „Богиње, непознате // Вама смртницима, А код нас нерадо помињане“ (6220–6221). Парадоксално, премда ђаво шаље Фауста на пут, ка Мајкама „нема пута! К неприступачном [Unbetretene], // Непрекорачивом [тј. оном чему се не сме приступити: Nicht zu Betretende]; [...]// Знаш ли појам за пустош и усамљеност?“ (6222–6227). Њихова сфера је „вечно празна даљина“ (6246), а с обзиром на шта, пре него што ће је искусити, Фауст коментарише: „Шаљеш ме у празнину“ (6251), те: „У твојој ‘ништа’ надам се ‘све’ да ћу пронаћи“ (6256). Најзад, Фауст неће у том подручју пронаћи жељене ликове, већ ће – уз помоћ кључа, који ће му обасјати пут

до Мајки, а онда помоћу треношца, који ће призвати саме сенке<sup>630</sup> – спознати средиште постања ликова. Наиме, средиште чија стваралачка начела ђаво одређује као: „Обликовање, преобликовање [Gestaltung, Umgestaltung]“ (6287). Посебни поетски карактер сцени „Тамна галерија“ дају последње Мефистове речи, које иронишу претходни високи фон разговора и збивања, те које хуморизују мистичност Фаустовог пута, на који га шаље ђаво: „Одвех сам радознао: хоће ли се овај уопште вратити?“ (6306). При томе, ова сцена је и по имену и по својој бити унеколико супротстављена претходној сцени, „Врту уживања“, посвећеној царевом баналном материјализму, те Мефистовом решавању царевих недаћа помоћу папирног новца, а сасвим оштро и експлицитно јукстапонирана наредној сцени, „Јарко осветљеној дворани“, која је пак испуњена потпуном безначајношћу свега у њој изговореног.

До сада смо начелно о Фаустовом походу говорили као о одласку у другу сферу, други регистар или друго подручје. Међутим, конкретност те другости парадоксална је по себи, будући да би се једино могла да одредити негативно. Тачно је то да Фауст одлази у другост, у свет апсолутне туђине и непознанице, али сама та другост има своје биће које није пука негација. Она постоји, али само условно и у извесној мери: постоји као архе, а то значи као стваралачки гест који није по себи и за себе, који се објављује и изражава кроз оно што ствара, а сâм јемчи свеколику створеност. Другим речима, Мајке рађају онтолошки поредак, стварају биће, а такође и индивидуалност посебног лика и облика, али саме претходе бићу. Оне су архе као праначело које заснива постојање. Такође, Мајке нису уобличене, штавише уопште нису лик, већ су и његова плурална претходница – удруженост, множина<sup>631</sup> након које долази лепи лик, и не припадају никаквом хронотопу, односно просторно-временском поретку. У том смислу, као прајезгро симболичких форми, као прабиће које ствара лик бића и као праначело које „обликовањем, преобликовањем“ заснива потоњи облик – Мајке су и инстанца прапоретка. Реч је о неодређености и неодредљивости, или – како ђаво каже – о сфери која је непрекорачена и непрекорачива.

---

<sup>630</sup> Динер се посебно зауставља на овим симболима, објашњавајући треножац као унутрашњу светлост која представља средиште природних и духовних темеља стваралачких способности Мајки, а кључ, будући да њега поседује ђаво, као начин на који се и Мефисто изнова укључује у стваралачку динамику поетског света (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 116).

<sup>631</sup> G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 60ff.

Посебан парадокс – који и твори симболичку смисаоност Мајки – представља чињеница да Фауст иде тамо куда „нема пута“, у сферу која по себи није супстанцијализована, која се удословљава само као немогућност удословљавања, која не почива на координатама и која, сасвим експлицитно, постоји баш као нешто што није: као „празнина“, или као „вечно празна даљина“. Парадокс је симболички с обзиром на логику Фаустовог задатка, као и с обзиром на сâм његов предмет и циљ. Фаустов задатак је егзистенцијално ексклузиван, онтолошки трансгресиван и, опште узев, надљудски. Но, та надљудскост се активира као максимум хуманости: Фаустов пут је у основи немогућ. Он је нелогичан, непојмљив и искуствено недокучив, а, ипак, биће изведен. У овом случају, трансгресија није трагичка, већ хумано афирмативна, али, разуме се, не на наиван начин, већ као искуство, и то поетски непосредно непредстављиво, које оставља кардиналне последице на јунака, а које се и испољава посредно – кроз накнадно дејство на јунаково биће, те, најзад, као неопозива промена тог бића: након одласка Мајкама, Фауст није иста личност.

Надљудскост Фаустовог чина оличена је у успешном извршењу онога што човеку није дато, онога што га превазилази и по себи и с обзиром на начелне људске моћи: Мајке су бескрајна удаљеност у односу на људски свет, оне су непрекорачиве за човека, непојмљиве људском регистру, али и, саме по себи, оне трансцендирају читав поредак: стога су оне изван простора и времена. Фаустова надљудскост значењски се пак заокружује тек кроз релацију према којој се уопште и самерава и испуњава: то је, наиме, божанственост Мајки, два пута апострофирана у Мефистовим речима.

Гетеовска симболика произлази из слободне естетске игре реализоване кроз иманентном логиком текста спроведену митологизацију елемената: такав су елемент Мајке. Независно од тога шта је споља Гетеу евентуално могло да послужи као повод или извор за њихово увођење,<sup>632</sup> смисаоност Мајки искључиво се ствара у унутрашњем текстуалном процесу, а управо ова аутономија и омогућава симболику. Мајке јесу божански принципи, али не у конвенционалном смислу и не с обзиром на некакав екстратекстуални комплекс (на пример, митолошки) који би их значењски осведочио као такве: оне су божански принципи фаустовског симболичког поретка. Једноставније речено, оне су божанске снаге које рађају, стварају раван текстуалних симбола, дакле раван иманенције кроз коју се открива метафизичка сфера. Као таква

---

<sup>632</sup> Углавном се као извор, а заправо само као подстицај који Гете осмишљава и трансформише у складу са поетским светом своје драме, наводи Плутарх; в. рецимо у: Е. Trunz, S. 606–609.

творбена начела – која не остају апстрактна, већ се поетизују у митским сенкама касније изведеним на сцену – оне, логично, онтолошки претходе симболичкој конкретности коју узрокују и обликују. То значи да оне јесу изван чулности, изван просторно-временске одређености, и да су по себи она трансценденција чији се изворни сјај – као „шарени одсјај“ – симболички прелама на земљи. Мајке су онтолошко јемство земаљских симболичких одсјаја, и то стога што саме јесу оно извориште, архе, које чистоту сјаја преображава у људски издржљива чулна исијавања.

Но, премда извориште симболичког бића, које се на земљи открива као симбол апсолутног сјаја, Мајке нису и сама апсолутност у тексту. Оне јесу родно место симбола, од симбола су шире, веће и онтолошки старије, али су и саме конкретизоване, и то на симболички начин. Укупна симболичка текстура *Фауста* начелно почива на објективно приказаној узајамности између апсолутности и њених исијавања: апсолутност је сугерисано, а неприказано драмско изходиште. Таква, рајска, метафизички спасоносна апсолутност највиша је духовна тачка драмског света и она у себе укључује и сферу Мајки. Како Гете не пише егзактну студију, већ текст заснован на парадоксалним правилима естетске слободе, излишно би било прецизно и кроз класификације одвајати посебне симболичке сфере и подводити их под наметнуте дефиниције. Могуће је, међутим, установити општу разлику између поетских нивоа: спасоносна апсолутност драмског света представља натчулно залеђе симболичког поретка као таквог, а унутрашња динамика симболичког поретка као стваралачко-створеног тоталитета конкретизује се, између осталог, кроз Мајке као поетски *реализовани* (конкретизовани) а по себи појетички принцип посебних симболичких реализација (попут Хелене).

При томе, апсолутна инстанца текста је небеско-спасоносна, а Мајке припадају хтонским сферама, те, већ и са становишта ове условне поделе, јасно је да њихова моћ, за разлику од вечности ка којој на крају корача спасени Фауст, не обухвата читав створени тоталитет поетског света. Ингеренције Мајке „сужене“ су на један велики комплекс Фаустовог искуства, а то је жива, непосредна спознаја фантазијско-естетске равни духовног постојања.<sup>633</sup> Мајке стварају духовно очулотворену лепоту, јасни облик посебног лепог лика Хелене, чија је развојна

---

<sup>633</sup> Наглашавамо да сада сасвим начелно и само с обзиром на Фаустов животни пут – говоримо о делатности Мајки. Касније ћемо подробније анализирати два конкретна изходишта њиховог дела: једно је поетско, а друго је природно и односи се на Хомункулов животни пут.

повест опевана у прва три чина другог дела. С обзиром на изречено, њихова креација је вишеструко симболички кодирана. Дело Мајки је симбол по себи: оне омогућавају упризорење лепог лика. Но, и тај лепи лик је по себи сложена синтеза стваралачко-створене повести, на чијем се почетку налази највиша људска моћ, а то је песничка фантазија (спознајући Хелену, Фауст је, за разлику од двора, спознаје баш из ове, једине исправне перспективе), и на чијем се крају налази изражено остварење те моћи, а то је посебна симболичка фигура која самом својом лепотом потврђује снагу људске фантазије. Мајке, дакле, не стварају позитивну „стварност“, материјалитет окружујућег света све иманенције, већ представљају архе самог стваралачког процеса чији је материјалитет сасвим услован и тиче се људске способности да своју духовност преведе у чулност, која ће пак остати изван просторно-временског фактицитета спољашњег света. Сасвим конкретно речено: Мајке рађају лепе форме – природу и уметност, и рађају их као фигура, но и као фигуре, чију реализацију, у случају уметности, довршава сâм човек (на пример Хомер). Оне су фигурисано извориште фигурације и стога њих тумачимо као симболичко прајезгро и симбол симбола. Оне су симбол самог симболичког процеса који људску духовност преображава у живи лик боголике људске лепоте.

Јасан текстуални доказ за „сужено“ поље стваралачког дејства Мајки је конкретна поетска природа феномена за које се то дејство везује. Хелена ни у једном тренутку у драми неће постати животна пуноћа, неће постати властита сјај, већ ће увек – од своје сеноликости у 1. чину до свог враћања у Хад на крају 3. чина – бити и остати одсјај, лепо шаренило привида, односно симбол. Она ће то бити зато што јој је онтолошки статус такав: она јесте животна пуноћа, али само у фантазијском регистру какав обезбеђују Мајке, а који се, стопљен са стварношћу којој припада основна повест Фаустовог животног пута, увек испоставља као привременост илузије. Додуше, плодотворно-спасоносне и оне која оставља стварне последице на јунаково биће.

Сама божанственост Мајки смисаоно произлази, фијеторовски речено, из Гетеовог „симболичког идеализма“ или, шире схваћено, из романтичног естетског идеализма. Као симбол симбола, као симбол симболичког прајезгра које ствара лепе форме духовности, Мајке представљају и фигурисану реализацију самог божанског стваралачког геста који се самоисказује у симболици своје творевине. Биће оног симболичког процеса који осликавају Мајке, као и биће оног симбола који настаје као крајњи плод тог процеса – симболички су зато што собом осведочавају физичко-

метафизички идентитет. Божанственост Мајки односи се на трансцендентност њихових сфера, али и на њихову трансценденталност у поетском смислу: оне се обзнањују кроз своје стварање, наиме кроз лепе чулне ликове, у којима се симболички огледа сама логика божанствености. Та полазна, трансцендентална и стваралачка божанственост Мајки двојако се симболички реализује као боголикост: у лику оне људскости која, истежући своје моћи до или чак и преко својих крајњих граница, искуствено спознаје надискуственост Мајки, а то је, наравно, Фауст; друго, у лику оне људскости која лепотом своје индивидуалности заокружује трансценденталну смисаоност свог стваралачког извора – то су Мајке – и која га, најзад, и обистињава као симбол симбола, односно као конкретизацију симболичког начела израженог кроз своју творевину, а та је творевина, разуме се, Хелена. Док Мајке својом трансценденцијом рађају тле за постанак лепог бића, те се тако самоосведочавају као *божанска* симболичка прајезгра, сами људски ликови, полазећи од своје телесности, лепотом или узвишеношћу свог постојања осведочавају се као *боголика* бића: као „шарени одсјај“, њихова боголикост једина поетски обистињава оно божанско прајезгро које их објективизује. Конкретизирана симболика Мајки ствара темеље за поетизацију људске боголикости, а оживотворене боголике фигуре поетски довршавају трансценденталну семантику стваралачких моћи Мајки, чиме се, најзад, ствара тотализујућа и заокружена симболичка текстура у драми, на чијем се почетку налази божанско начело, а на чијем врхунцу стоји индивидуална људска боголикост.

Симболичка трансценденталност Мајки се, дакле, поетски довршава с обзиром на њихово дејство. А оно је двоструко: посредно, везано за последице које искорак у непрекорачивост оставља на јунака, и непосредно, везано за сенке изведене на сцену. При томе, само значење сенки образује се кроз њихово (тј. превасходно Хеленино) дејство на јунака, чиме се уједно у дело спроводи и малопре објашњена вишестепена фигурација Мајки. Самосвојност Мајки се поетизује кроз дејство њихових дела на јунака, али такође и кроз неописаност самог Фаустовог силаска к њима, те кроз уметничке консеквенце које овакав минус-поступак оставља. Барем у контексту овог симболичког круга: Мајке – Фауст – Хелена, Гете, заправо, примењује један поступак. Непосредна декламовања замењују се драмским посредовањем, а ово је органски повезано са самом природом збивања утолико што оно само за свој темељ има неописивост, неизразивост и неодредљивост (то су сфере



Мајки), те што се и може поетизовани само на симболички начин. А то значи: кроз делатност оних симбола који, утичући на јунака, истовремено преводе у израз и изворну неизразивост свог стваралачког принципа.

Фауст се на сцену враћа као посвећеник, мистагог; астролог га назива свештеником: „У свештеничкој одори, овенчан, чудесни човек [Wundermann], // Сад ће довршити оно што му је поверено. // С једним трonoшцем он сад излази из дубоког понора [Gruft]“ (6421–6423). Пут у извориште симболичког процеса је мистички стога што своју срж темељи на натчулној трансрационалности која открива оно што човеку иначе није дато да непосредно спозна, а реч је о мистерији самог постања. Спустивши се к Мајкама, Фауст је извршио и својеврсну катабазу, која ће се испоставити тек као потенција „праве“ катабазе из 2. чина. Такође је начинио продор у сâм стваралачки акт, који ће, поново, представљати тек симболички темељ за велико опевање читавог процеса постања у целини Класичне Валпургине ноћи.

Дакле, већ и зато што је именован као „чудак“, Фауст од првог момента повратка – није више исто биће. Његово искуство је измењено и унапређено на немерљив начин, а он је немерљив јер се тиче оног изворишта у односу на које се читав симболички систем може одредити као самеравање: Фауст је, наиме, „лицем у лице“ спознао извор саме мере чулног света, онај објективни принцип с обзиром на који се „Gleichnis“ може засновати као истина пролазног света.

Фауст, међутим, не долази са сенкама, већ са освојеном могућношћу (то је трonoжац) да се сенке преобразе у стварност. Он постаје свештеник Мајки као богиња, те на земљи посредује њихове моћи. А, како се оне тичу оживљавања, те како је Фаустов силазак у „понор“ заправо силазак у дубоку гробницу („Gruft“), раније названу „вечно празном даљином“, тако његова катабаза, додуше, не значи продор у свет мртвих, али представља продор у свет неживости, стваралачки напрегнутог стања које претходи животу. Наглашавамо да у 2. чину јунак иде у свет мртвих, те да ће карактер тог чина условити каснији онтолошки статус Хелене: она ће бити *привремено* оживљена, али ће, по сили нужности, морати да се врати у свет смрти. У 1. чину јунак понире у свет чији карактер предодређује онтолошки статус саме Хеленине сенке: она је изведена из неживог регистра које рађа фантазију, *привремено* је оживљена као фантазијска истина, али само то оживљавање представља привид у односу на живот као такав, те се и та сенка, опет по сили нужности, враћа у прајезгро од ког је потекла. Да прецизирамо: Хеленино биће је

истинитије у 3. чину; у оба случаја је фантазијски утемељено, јер Хелена, и то и као пуна истина, припада свету уметности; у 1. чину она је – као сенка – тек потенција своје митске фигуре, а у 3. чину јесте митска фигура, но фигура чији је живот двоструко проблематичан: са становишта саме фантазије, као оживљеност умрле хероине, и са становишта драмске повести, као привид потпуног живота, који не може да издржи трајање у свету, па био он и аркадијски.

Настојећи да објасни смисао подземља из ког се вратио, Фауст веома убедљиво и јасно изражава симболичку логику мистерије постања, и то на два нивоа: на оном који се тиче сенке која ступа на сцену, и на оном који ће представљати магистралну текстуру прва три чина, а то је велики процес постања, који је конкретизован кроз Хомункулусов лик, а који врхуни у Хеленином лику. Мислимо на, астрологу упућене, следеће Фаустове речи о Мајкама: „Једне држе дражесни ток живота, // А за другима смели маг трага“ (6435–6436).

Гете успева да поетски оствари потпуну хармонију значења и поступка, а то је могуће с обзиром на њен симболички карактер. Неописаност одласка Мајкама нераскидиво је преплетена с неописивошћу и, штавише, надизразивошћу њихових фигура. Са становишта саме драме, та неописаност постаје ствар поступка којим се заправо изражава надизразивост како циља Фаустовог пута, тако и тог пута по себи. Унутрашња немогућност (драмског) упризорења силаска к Мајкама претворена је у уметнички проблем, а овај је решен симболички: као сугерисање надизразивог бића праизвора (самих Мајки) кроз њихово симболичко објављивање на земљи, и то непосредно, у виду фигура које оне омогућавају, и посредно, у виду њиховог дејства на надљудски гест смелог појединца. Најзад, онтологија Мајки се придружује симболици не само зато што регистар Мајки припада трансценденцији, нити зато што и конкретни надљудски гест – катабаза – трансцендира чулну редовност постојања, већ најпре зато што обе поменуте равни – биће Мајки, као и природа Фаустовог геста – функционишу као темељи, и то трансцендентални темељи потпуног заокружења симболичког смисла читаве сцене, те заснивања сцене као својеврсног осведочења симболичке смисаоности по себи. Неописаност катабазе исходи из неописивости циља катабазе, а обе равни творе симболички смисао, јер се експлицитно односе на стваралачко језгро симбола као таквог: оно је начело „обликовања, преобликовања“.

Не ради се о томе да су Мајке (и читав текстуални комплекс повезан с њима) симболичке стога што превазилазе чулност, а припадају чулном и језички

израженом песничком поретку, већ о томе да њихова натчулност јесте натчулно начело саме форме коју оне омогућавају, а да је разлог њиховог органског стапања стваралачки гест који се тиче две кардиналне сфере постојања: природе и људске фантазије. Надизразивост свог бића Мајке изражавају кроз стваралачку делатност, а те творевине постају симболичка устројства зато што квалитетом своје остварености симболички понављају метафизичко-физички посао Мајки и, посредно, небеско-земаљски посао највише божанске стваралачке инстанце. Симболичко устројство природе потиче од прве „групе“ Мајки поменутих у Фаустовом исказу, од оних што „држе дражесни ток живота“, а симболичко биће уметности – од друге, то јест од оних што уметника уздижу у „малог Бога света“, у „смелог мага“, у посвећеника, мистагога, чудесног човека.

Инсистирамо на семантичкој спрези између песника коме самосталну стваралачку снагу подарују Мајке и чудесног Фауста виђеног из перспективе астролога, но не зато што би се исказ о Мајкама одиста односио на Фауста – јер не односи се, барем не непосредно. Наш циљ је да укажемо на општу логику симболичке стопљености између Фаустовог експлицитног одређења бића и природе Мајки – и вишеструког обистињења те експликације кроз сâм симболички ток драме. Фаустове речи су уметнички и истините и значајне, зато што их подржава симболичка текстура драме, а ова је, премда сачињена из мреже неколико токова, јединствена, јер за своју кључну тему има симболичку снагу земље и симболичку моћ човека. Посебни симболички токови обухватају посебне симболичке равни, али они се перманентно огледају и, најизраженије кроз смисао везе између 2. и 3. чина потпуно и сједињавају. 1. чин тематизује симболички смисао постања као ход од стваралачког прабића до створене лепоте чулног бића, а овај смисао темељи даљи развој текстуре драме. 2. чин прославља општу стваралачку моћ природе – и то поетски конкретизовану кроз посебни лик вештачког човечуљка. Она је симболички утемељена у уводној, аријеловској сцени читавог другог дела драме, а та моћ природе врхуни у потпуном савршенству лепог људског лика. Тај лик – Хелена – може да настане само на темељу досегнутог стваралачког савршенства природе, али се он више не тиче само природе, јер, премда се рађа на фону природне делатности, његово савршенство довршава тек људска фантазија. Она је песничка, али се суштински односи на сваки трансрационални ангажман људских моћи, а на равни ове драме тај ангажман је Фаустов: његова фантазија, и то управо симболички, кроз сан о Леди, рађа стварност 2. и 3. чина и зато он може бити назван свештеником и

чудесним човеком, и због тога се његове речи о „смелом магу“ ког привлаче Мајке – односе и на њега самог и његову судбину.

Дворски свет је заједљиво сумњичав према Хеленином лику. Док ђаво признаје њену лепоту, али задржава дистанцу према читавом класичном регистру који му „ипак не одговара“ (6480), те док он, дакле, а то ће се потврдити и касније, у 3. чину, показује извесну способност уважавања квалитета по себи (лепоте) и раздвајања тог квалитета од властитих склоности (а оне се тичу ружноће), дворани праве огромну грешку у тумачењу самог посматраног феномена. Мефисто га разуме, додуше, само делимично, јер његово биће није у стању да продре у његову класичну вредност, која му је споља сасвим одбојна, а дворски свет тај феномен не разуме никако. Дворани не разумеју шта посматрају, при чему је то неразумевање двојачко: односи се на онтолошки статус посматране фигуре и на њен духовни смисао.

Парис је виђен као неспретан и неко ко нема никакве дворске манире (6458–6460), а Хелена као жена која има одвећ сићушну главу и трапав ход (6502–6503) само захваљујући кардиналном промашају у дворском псеудоестетском доживљају ових митских приказа. Будући да двор очекује лепотицу, њена коначна појава – каква год да је – нужно подлеже редуктивној, односно критици усмереној ка осамостаљивању физичких детаља, ка партикуларизацији њених одлика. Ствар је у томе што Хелена никако није, не може бити и не функционише као лепотица, јер се ова одредница односи на степен спољашње привлачности потенцијално било које индивидуе. Двор приступа Хелени као „стварној“ жени која, у овој или оној мери, одступа од нечијих приватних представа, дочим је ситуација уистину потпуно другачија.<sup>634</sup> А другачија је зато што се темељи у регистру до ког двор не досеже, наиме у уметности. Само овај регистар обезбеђује хармонију, чије превиђање води у херменеутички дебакл вулгаризаторског типа, а ради се о хармонији непредстављивог идеала и конкретне индивидуе. Двор посматра Хелену само као индивидуу (и то, што додатно појачава степен грешења, са једностраног становишта дворског вредносног система), а не – што је једино исправно – као индивидуализовани идеал лепоте као такве. Хелена је лепотица само уколико се схвати као приватно лице које се пореди с нечијом приватном представом, што,

---

<sup>634</sup> Наша анализа овде је сасвим сродна Динеровој, који инсистира на томе да двор грешти стога што Хелени не прилази као савршенству уобразиље, већ као „жени“ од крви и меса, која, онда, и нужно јесте подложна критици (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 177).

међутим, никако не одговара духовном смислу њене фигуре. Књижевни тип лепотице је, примера ради, Хеленина имењакиња – Толстојева Елен Курагина: смисаоност њеног лика се, насупротив смисаоности изворне, хомерске или гетеовске Хелене, баш исцрпљује у извршеној представљености њене физичке лепоте, каква код Хелене, и то као индивидуе, није могућа, јер би нужно редуковала и, заправо, уништила лепи идеал њеног посебног лика, који се никако не испуњава у осамостаљивању физичког квалитета. А, уколико се, уместо као лепотица, Хелена схвати као носилац фантазијски обистињене смисаоности, онда она више није лепотица, него је симбол највише лепоте. И ту лепоту није могуће партикуларно сагледавати, али зато јесте могуће и, штавише, неопходно, схватити такву лепоту као идеал који није напросто везан за индивидуу, већ који само и тек као индивидуалан – постаје обистињен. Двор упосебљава и не схвата смисао симболичке хармоније идеала и конкретног лика, и то зато што не продире у фантазијску комплексност Хеленине *фигуре*. Ова: естетско-идеалистичка равн тумачења раздваја баналаност дворског и аутентичност Фаустовог доживљаја. Фауст и двор се, ипак, сустичу у тачки погрешног тумачења Хелениног онтолошког статуса, додуше, из сасвим различитих разлога. Реч је о њеној сенци: за двор је, сходно малопре изреченом, ирелевантна сеноликост Хеленине појаве, јер двор и не допире до њених специфичних квалитета. С друге стране, њено опсенарско, сенолико устројство Фауст губи из вида током самог доживљаја омогућеног његовим прогресивним освајањем пуног бића Хеленине смисаоности (које се, подсећамо, сада само зачиње, а довршава тек у 3. чину).

Баш зато што је усмерен ка тобожњој самодовољности физичке стварности лепе појаве, двор уопште не схвата Хеленину лепоту. Фауст пак схвата тежину саме лепоте, што ће отворити врата за развијање фасцинације читавог Фаустовог бића читавим Хелениним ликом. Конкретни ток те фасцинације, односно специфичност Фаустовог личног ангажмана – одвешће га у странпутицу која исходи у експлозији на крају 1. чина. Двор греши због баналности, а Фауст због приближавања истини лепог феномена и, истовремено, због заборављања разлике између сопственог бића, феномена који одушевљава и статуса тог феномена.

Фаустова фасцинација лепотом је потпуна:

Имам ли још очи? Показује ли се у дубини смисла

Извор лепоте, најбогатије изливен?

Мој страшни пут доноси најблаженији плод.

Како ми свет беше ништаван, недокучив!  
А шта је он сад, након мог свештенства?  
Тек сад жеља вредан, утемељен, постојан!  
Нека ми нестане снага животног даха  
Ако се икад, одвикнутом од тебе, вратим на старо!  
Угодни лик, који ме је давно усхитио,  
Кроз чаробно огледало усрећио,  
Беше само привид овакве лепоте!  
Ти си та којој сваке снаге покрет,  
Нутрину страсти,  
Наклоност, љубав, обожавање, лудило дугујем. (6487–6500)

Мефистова реплика – „Сабери се, не испадај из улоге“ (6501) – има, разуме се, интенцију да разблажи битност јунаковог доживљаја, али суштински осведочава другост тог посебног доживљаја у односу на општу ситуацију на позорници. Сви учествују у представи, али на куртоазан, уздржан начин, дакле с јасном и несаломљивом дистанцом, чак и с надмоћним ставом према ономе што посматрају, а једини Фауст губи сваку дистанцу: он не учествује у представи, дословно јој се предаје, заборавља њен илузивни карактер и покушава да свој доживљај потпуно сједини с предметом фасцинације.

Проблем Фаустовог односа – онај који одводи у херменеутичку грешку племенитог вида и који узрокује слом читаве илузије – произлази из његовог поистовећивања два начелно одвојена духовна становишта: естетског и емотивног. Фасцинација лепотом код Фауста се претвара у емотивну жељу, ова се посвећује лепоти, чиме се, међутим, разара изворни естетски однос, да би, најзад, тежња за сједињењем с посматраном лепотом одвела ка забору илузорности те лепоте.

Фауст греши у приступу лепоти и тиме понавља грешку коју је чинио у својој најранијој фази, настојећи да исхитрено и без искуства спозна суштину свег космичког или земаљског поретка. Грешка је плодотворна јер настаје као последица изузетног искорак бића (он је сад и поетски удословљен захваљујући јукстапозицији између Фауста и *осталог* света, кроз коју се и организује збивање на сцени). Но, будући стварна грешка, она и сама оставља последице – суочава јунака с изјаловљеним жељама. Другим речима, Фаустов искорак је изузетан и, као такав, управо он ствара темељ за развијање праве љубави према Хелени, која врхуни у аркадијском браку, али је тај искорак неусклађен с односом између људских моћи и жеља. Са становишта саме сцене, Фауст греши зато што идентификује емоцију и

естетску фасцинацију, те зато што се дивљење према лепоти претвара у тежњу за стапањем с том лепотом. Но, са становишта симболичке целине јунаковог повесног развоја, баш та грешка постаје почетна тачка текстуре посвећене љубави између Фауста и Хелене. Она то може бити, јер резултат грешке је емотивна вредност, какву тек Гете установљава као кључ Фаустове релације према Хелени, а за разлику од ранијих обрада (у *Књигама за народ* или код Марлоа) у којима, ако и постоји Хелена, постоји искључиво као лепотица, која подилази јунаковим поривима, а никако не и као субјект јунакове душевности.<sup>635</sup>

Сусрет с Хеленином сенком у маломе згушњава развој укупног Фаустовог односа према Хелени: од објективног и естетског до субјективног и емотивног. Из перспективе људске целине, душевни ангажман представља виши степен у односу на естетски: посебност Фаустовог сложеног односа према Хелени, и то Хелени која се претвара у субјект, те престаје да буде пуки објект уживања или физичких жеља, уздиже га како над дворским светом, тако и над сваким прегетеовским Фаустом. Но, у конкретној ситуацији, а она је одређена Хеленином илузорношћу, душевни искорак се испоставља као непримерен у односу на саму природу оног коме се жели приступити, чиме се истовремено разара и естетски и емотивни гест. Наиме, естетско дивљење је пуноправно као незаинтересовано и дистанцирано, чиме се ми не приклањамо толико Кантовој трећој критици, колико – за Гетеа и иначе, и то с обзиром на уметнички поступак, веома значајном – Хомеровој карактеризацији Хеленине лепоте њеним посредним дејством на сексуално индиферентне старце, те поступком који Лесинг назива динамичким приказом, а који ће и Гете сâм модификовано применити током 2. и 3. чина, припремајући Хеленино ступање на сцену. Фауст грешит с обзиром на чињеницу да, будући опсена живота, сенка не може одговорити ни на какав гест који би изискивао интеракцију, те да је, сходно томе, према њој естетски однос једини могућ.

Као и раније, призивајући знак Макрокосмоса и Духа Земље, Фауст грешит у прекорачивању симболичких корака, али, баш тиме, он успева као човек. Он истовремено схвата потпуност симболичке моћи сенке и губит из вида домет одређен управо њеном симболичношћу. Хеленина сенка је симбол као такав: Фауст и Грета, примера ради, имају симболичку вредност, а сенка је – по свом бићу – упризорени плод симболичких моћи и вредности (отуд и симболичка веза између Мајки, које

---

<sup>635</sup> То је опште место тумачења, експлицирано, између осталог, и код Трунца, нпр. у: Е. Trunz, S. 608.

омогућавају, и Фауста, који изводи Хелену на сцену). Као симбол, сенка је плодотворна парадоксална синтеза лажи и истине. Ту истину – и због тога се он додатно очовечује у свом доживљају – увиђа само Фауст, што значи да само он успева да актуализује симболичку могућност нечега што је у основи опсена и што, уосталом, како и јунак истиче, по свом карактеру сасвим наликује истинитој лажљивости вештичјег огледала.

Фаустов људски искорак је емотивно узрокован, али се по себи не везује само за јунакову емотивну сферу: емотивно напредујући и грешећи, Фауст пролази кроз прогресивну трансформацију целокупног свог бића. Читав Фаустов говор извире из препознавања разлике између свег његовог претходног живота, бића и става према свету, с једне стране, и садашњег, с друге. Ту разлику ствара доживљај, и то као самоизражени пробој личности с обзиром на њен однос према свету. Средиште доживљаја је разумевање симболике лепоте: она је симболичка зато што има божанствену снагу, те зато што својом чулношћу разоткрива саме темеље света као поретка. Тек увидом у лепоту осведочава се уређеност света, његова пуноћа, заокруженост и закљученост, докученост: лепота космизује свет. Симболичност лепоте, дакле предмет доживљаја, нераскидиво је повезана са субјективним квалитетом самог доживљавања: разумевање те симболичности није ствар пуке рационалне операције, већ својеврсног трансцендирања претходног постојања у свету које је тек сад – с обзиром на космичност лепоте – препознато као „ништавно“, непотпуно. Исходиште ове синтезе између субјективног повесног тумачења властитог места у свету и његовог приближавања истинитости лепоте – јесте кардинална, трајна и неопозива измена бића. Након доживљајног освајања те синтезе нема враћања на старо: операција „sich zurückgewöhnen“ подразумева истовременост одвикавања од трајног утицаја спознате лепоте, враћања у претходни регистар постојања, а он претходи поретку какав је открила тек лепота, те новог навикавања на преестетску редовност живота. Фаустов доживљај подстакнут је естетски, развијен је емотивно, а заокружен је онтолошки, јер целина бића освешћено изговара трајност своје другости узроковане спознатом вредношћу највише лепоте.

Та лепота је симболичка, јер својом посебном непоновљивошћу открива саме „изворе лепоте“, те посматрача који продире ка оваквој смисаоности – претвара у посвећеника, наводећи га, најзад, да целину својих животних моћи – „сваке снаге покрет, нутрину страсти, // Наклоност, љубав, обожавање, лудило“ – посвети управо њој. Фауст чини грешку из перспективе односа према естетском феномену, али, како



је његов доживљај шири од тога, те како настоји да тоталитет свог бића стоји с тоталитетом бића лепоте, не чини грешку с обзиром на карактер самог доживљаја. Логика доживљаја проистиче из приступања хиперестетској вредности симболизоване лепоте, те зато кажемо да субјектово хитање ка сенки јесте у складу с природом процеса кроз који он пролази: оно је неусклађено с ограниченошћу лепоте феномена, али је хармонизовано с величином и значајношћу „извора лепоте“.

Иронија је то што Фауст сасвим исправно – показујући тако и своје симболичко зрење – тумачи своју повест као повест ступњевитих симболичких искустава, те што ондашње искуство из вештичине кухиње сада разуме као привид, слаби одсјај тренутног сјаја који доживљава, а што, међутим, није у стању да ту симболичку логику примени и на саму тренутну ситуацију, те да и Хеленину сенку препозна као симболичку потенцију. Суштински, јунак греша поистовећујући посвећеност свог бића симболичком бићу и – жељу за поседовањем тог бића. Емотивни иступ – Фауст експлицитно помиње „нутрину страсти“ и „љубав“ – не одговара самој симболички заснованој истинитости илузије, до које јунак јесте дошао. Као и раније, претерано хитајући, брзоплето наступајући и желећи да заобиђе симболичку поступност о којој сâм говори, Фауст заборавља разлику између истинитости опсене и истинитости живог бића, те симболичност Хеленине сенке уздиже на раван потпуне очовечености, чиме узрокује како нестанак сенке и слом илузије, чија истинитост и траје само онолико дуго колико се уважава њена илузивност, тако и нови слом свог неумереног бића.

Не могући више да издржи само наговештаје, а они су фундаментални за приступање симболички заснованој истинитости предмета, те не могући да се придржава оних правила која јемче одрживост сенке на сцени, Фауст чини недозвољено: „Она беше тако далеко, кад би ми се могла приближити!“ (6556); и: „Ко њу спозна, тај се ње више не може лишити“ (6559). Фаустов преступ је вишеструк: он себе идентификује с Парисом, што ће се, додуше, показати као умесно, али тек накнадно, кроз будуће Фаустово бекство с оживљеном Хеленом. Према томе, та идентификација постаје мотивацијски темељ за даље ткање повести љубави према Хелени, но она, у овом тренутку, разара представни карактер догађаја. Фаусту тек предстоји пут у класични свет, и тај пут ће бити изведен, но тек кроз уважавање поступног освајања симболичког регистра, какво јунак – премештајући себе одмах у митолошки регистар који сама сенка уопште не објективизује – сад никако не чини. Потом, Фауст се огрешује о магијску утемељеност догађаја, чинећи,

истовремено, грубу херменеутичку омашку, а то је идентификовање истине фантазије и истине стварности, чиме, наравно, уништава опсенарски засновану истиноликост фантазије. Другим речима, Фауст приступа догађају као да је реч о стварности, те као да се та стварност одиста и може стопити са његовом стварношћу, што није могуће баш зато што су истиносна упоришта те две сфере сасвим различита: Хеленина је само симболичка и живи само уколико се чува илузивна шареноликост њене истинитости, а њу Фауст сасвим распршује, поистовећујући је са поретком властитог света. Коначно, јунак чини преступ и делатним карактером свог доживљаја, који одговара природи сенке: поглед у лепоту, а он је по себи сасвим умесан, претапа се у посед, тачније у настојање да се, физичким удословљавањем доживљаја, освоји сенка, те да се укине граница између двају бића. А та граница је непремостива: она ће, из посебних и кудикамо сложенијих разлога бити неуништива и у Аркадији 3. чина (а само као илузија тад ће бити привремено потиснута), а сад је, веома јасно и недвосмислено, утемељена у чињеници коју Фауст нема снаге да је призна и услед чега и разара лепу опсену. Хелена је само сенка, а то значи да још увек није живи лик: она је засада само плодотворна потенција своје будуће, у 3. чину приказане, симболичке пуноће.

С обзиром на даљу логику симболичког ткања, Хеленина сен представља префигурацију Хелениног потпуног симболичког лика (који ће представљати одјек живе пуноће постојања, чији сјај отелотворава тек Фаустова фигура, која онда, између осталог, из тих разлога неће пронаћи задовољење ни са оживљеном Хеленом), док Фаустове заблудне радње префигуришу његов поступни и потпуни поход у Хад.

1. чин симболички поетизује читав ланац токова, који за средиште имају постанак природног и духовног живота; потом метафизичку, стваралачким радом зајемчену снагу живота; однос између свег метафизичког залеђа и његовог стваралачког живота у посебности саме живе творевине; однос између различитих делатних нивоа који развијају живот, те, посебно, људску позицију унутар њих; начин на који човек актуализује своје стваралачке моћи, укључујући се, најпре, у благотворан природан ток ствари, те, онда, и иступајући као посвећеник који има право на онтолошку дрскост, која га уздиже над светом и која му дозвољава улазак у прапоредок; срж људског уздигнућа је лепота, но само лепота докучена као највиши степен свих претходно поменутих равни стваралачко-створених, метафизичко-

физичких, људско-природних, људско-надљудских, људско-божанских односа, те као оно симболичко извориште и исходиште које самим својим животом осведочава тајну потпуног постања. Та тајна је љубав. А, како би њу спознао, те непосредношћу искуства потврдио слутње које му је подарила, по себи недовољна, Хеленина сен, Фауст мора ступњевито да прође читав пут који, онтолошки гледано, води од Мајки, преко аријеловске делатности, затим моћи људске фантазије да обистини стварност постојања, све до највише лепоте која рађа љубав и открива мистерију љубави, а то је Хелена. Тежиште тог поступног пута, чију симболичку смисаоност заснива ланац значењских нивоа у 1. чину, представља Класична Валпургина ноћ, а њено испуњење у живом лику симболичке конкретности – Аркадија.

Јунаково живо искуство ће заокружити поетски свет као онакав закључени и докучени поредак, какав је – барем за Фауста – исијавао из лепоте сенке. Заокруженост тог поретка накнадно ће, и то управо кроз целину искуства чије су тежишне тачке у 1. чину тек оцртане, показати симболичко јединство стваралачког прајезгра, какво је Фауст спознао у обликотворном раду Мајки, и највишег дела тог прајезгра, а то је боголикоост посебне људске лепоте. Искуствено утемељена потпуност симболичке спознаје накнадно ће и садашња, у 1. чину проживљена, јунакова искуства потврдити као нужне симболичке предступњеве за највиша искуства, односно као плодотворне потенције, по форми и смислу сродне вештичином огледалу које и јунак зазива посматрајући Хеленину сен. Највиша искуства се не исцрпљују у лепоти, већ прослављају лепоту као снагу која ствара највишу људску вредност – то је љубав, и која омогућава висину постојања примерену њој – то је лепота рајоликости.

### 3. 4. 3. Потрага за рајским испуњењем: „И стога нека влада Ерос, који је све зачео!“

Настављамо објашњење текстуре чији врхунац и исходиште представља Аркадија. Дати одговор на питање форме и смисаоности те текстуре, значи и дати одговор на, за нашу тему кључно, питање – како се ствара рај?

Он се, наиме, ствара двојачко: најпре поетски, кроз посебну динамику драмског облика. Но, он се, такође, ствара и дословно, идеалном снагом у интратекстуалном процесу, чији је носилац Фаустово биће. Другим речима, Аркадија настаје с обзиром на драмску повест, дакле с обзиром на сижејни ток, али настаје и с обзиром на, с овим нераскидиву, моћ драмског субјекта да створи, те тако

објективизује своја највиша – идеална, фантазијска настојања. Та нераскидивост општег сижејног и посебног субјективног тока – тежиште је поетизације која од раја твори симболички поредак.

Фигурацијски почетак овог симболичког процеса стапања објективног збивања и духовних тежњи јесте само симболичко праначело осликано у (пре)обликотворном раду Мајки, фигурацијско средиште је претварање узвишеног људског сна (о Леди) у светску фантазмагорију, односно уједињење стварности и субјективних хтења у фантазијску стварност Класичне Валпургине ноћи, а врхунац је привремено измештање живота класично-романтичног јединства из светске повести у истину аркадијске фантазије. Као што је и очигледно, ни сами елементи овог ланца, као ни целина ланца –не подлежу никаквим категоријама рационалне и реалистичке вероватности, те је њихов поетски живот могућ само онолико колико општа унутрашња логика текста има способност да их обезбеди и одржи. Она то чини захваљујући симболичкој текстури, а превасходно захваљујући Аријелу и Мајкама као оним текстуалним инстанцама које *in concreto* и, у савршеном складу са симболичком парадоксалношћу, мотивишу истинитост невероватног преображаја читавог поетског света у лепу фантазмагорију. Рад Аријела и природних духова прочишћује поетски свет за могуће удословљење фантазије као сижеа, а Мајке конкретизују, те симболички попуњавају ту могућност уметничког идеала. Поетски свет у другом делу драме досеже највиши романтични идеал обистињења слободне игре естетске фантазије или, експлицитно шлегеловски речено, игре као „преображења фантазије и љубави“. Мајке су конкретизовано поетско начело оваквог – апсолутног уметничког процеса, јер саме осликавају, потом посредују, а онда и рађају тајну као срж стваралачког постојања лепог лика. Како је, као пророк и „чудак“, Фауст тај који посредује и наставља њихов чудесни, обликотворни и недокучиви посао, тако је и јасно зашто – али независно од каузалности, а само с обзиром на логику симболичких огледања текстуалних сегмената – потоња јунакова драма у 2. чину, представља велику, људску и постепену реализацију оне стваралачке тајне коју је угледао међу Мајкама и коју је донео на земљу.

Наш следећи аналитички задатак је објашњење друге фазе симболичке текстуре посвећене Хелени. То је фаза која ондашња, брзоплето исказана, те изјаловљена Фаустова хтења за Хеленином сенком, као и садашњу јунакову – лепим сном посредовану – жудњу за хероином преображава у, барем привремено објективну, истину читавог поетског света. Објективитет друге фазе – а он се

текстуално односи на Класичну Валпургину ноћ – ствара и одржава снага јунакове жудње, која ће пак успети да објективизује властити циљ тек у 3. чину. Дакле, жудња у 2. чину представља радикално уздигнуће над жељом из 1. чина: сада Фаустова воља ствара бајколикост светског збивања и, што је кључно са становишта симболичке мотивације, тече упоредо с њим, сходно чему се, најзад, и та воља и светски процес из Класичне Валпургине ноћи – из које је јунак већим делом одсутан – заснивају као предворја за потпуно освајање жудње, за прави сусрет класичног и романтичног света у фантазмагорији која врхуни у Аркадији.

Срж нашег објашњења тиче се логике стапања субјективних и објективних светова, њихових стваралачких огледања и допуњавања, а превасходно начина на који се две равни – Фаустова и светска – узајамно посредују. Поетска фигура која њих повезује у симболичко јединство јесте Хомункулус.

#### А. Припрема: сан преображава стварност

Будући да: „Коме Хелена одузме моћи, // Томе се памет не враћа лако“ (6568–6569), Фауст проживљава (нови) слом. Још једном га је пренапрегнути и, заправо, неиздржљиви интензитет доживљаја одвео у привремену онемоћалост, чак и умртвљеност,<sup>636</sup> те његово место на сцени заузимају лица која делају и која, делајући, могу помоћи јунаку да поврати своје делатне снаге, па да се, оживљен, и сâм врати у драмски ток. Наиме, доследно симболички преламаној идеји драме, биће се онтолошки и егзистенцијално афирмише кроз настојање, труд и делање, те се и поетски (само)обистињава кроз своју активност која покреће драмска збивања. Фаустова одсутност оправдава продор у први план ликова који самим својим појавама оличавају различите потенције делатности бића.

Да би, унутар драмског света, била спозната тежина Фаустовог слома, а њу је потребно спознати како би се јунак вратио себи, нужно је лице које ће бити у стању да урони у дубину тоталитета Фаустовог естетског, емотивног и егзистенцијалног заноса. То је раније, на почетку другог дела, у сцени која је, с обзиром на Фаустово стање, аналогна почетку 2. чина, урадила метафизичка снага природе, и то зато што су њене снаге биле усклађене с типом јунаковог проблема: његов пад, настао након Гретине трагедије, преображава у жудњу за највишим постојањем природна

---

<sup>636</sup> Г. Динер наглашава контрапункт између животодавности природе, којом се отвара 1. чин, и – затворености, учмалости, умртвљености и старости Фаустове собе, у којој почиње 2. чин (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 225).

склоност према племенитом бићу делатности. Сад је, међутим, проблем специфичнији, тиче се искључиво хуманог вишка којим човек себе афирмише као посебност у општем току постојања. Премда ће се показати као изузетно плодна, Вагнерова упосленост остаје по страни од фантазијских проблема који удружују лепоту, и то лепоту духовности, и љубав. Вагнер је заступник оне научности која је Фауста на почетку драме бацила у очај, коју је овај превазишао, но коју сâм Вагнер не доживљава као проблем: домет његове личности никада не превазилази научне потребе, те стога он, колико год не био у стању да уочи људске могућности које Фауст уочава, толико је способнији од Фауста да своју ограниченост искористи до краја, те да свој посао конкретизује кроз Хомункула као резултат. Мефистова способност такође застаје пред садашњом граничношћу драме Фаустовог бића, али зато несавршени плод Вагнерове научне упорности, и то из разлога који једноставно не подлежу рационалим аргументима и немају додирних тачака с било каквом мотивацијском каузалношћу, има моћ да уједини квалитете свог упосленог „татице“ (6879) и свог ђаволског „господина рођака“ (6885), те да својим урођеним снагама, које трансцендирају ограничења како уредног научника, тако и интелигентног, но обездуховљеног ђавола<sup>637</sup> – продре у нечујни и невидљиви рад Фаустовог духа. За разлику од Мефиста, који испада смешан стога што „не види ништа“ (6922) и, посебно, стога што не схвата постојање људске стварности која није чулно опазива, као и за разлику од Вагнера, који чак и не региструје Фаустово стање и не показује амбицију да се људској драми уопште приближи, Хомункул уме да протумачи Фаустов сан.

Хомункул је геније пун недостатака. Разлог је у томе што је „направљен“ („gemacht“, 6835), а не – што је лајтмотив његове потраге у Класичној Валпургиној ноћи – и „настао“ („entstanden“, 7831, 7858, 8133, 8153, 8246). Вештачки процес, захваљујући којем он уопште јесте, за своје исходиште има некакву егзистенцију, али не и живот као кључну симболичку категорију драме. Хомункул је двојак половичан: као биће, јер њега не рађа тотализујући ток природног процеса стварања,

---

<sup>637</sup> Трунц и Динер се посебно заустављају на градацијском смислу огледања делатних моћи фигура упризорених у уводној сцени 2. чина: од фамулусове уображене жаловости, преко Вагнерове награђене упослености одговорног научника, те Мефистове подстицајне али зле демоније, све до Хомункулове потпуне демоније као истанчаног осећаја за лепоту, форму и духовне сфере (E. Trunz, S. 616–619; G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 229–237, 257). Са изражајног становишта, овај низ ликова и њихов градацијски однос коментарише и Мај: насупрот Фаустовом метафизичком језику, и то посебно док је јунак одсутан, Мефисто је тај који одржава драму помоћу језика интелигенције, али без супстанце; Вагнеров језик је језик апстрактне духовности без живота (Kurt May, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 98–103).

већ артифицијелни и животу неугодни рез у таквом процесу, и као појава, јер његова патуљастост, физичка недораслост негативно отелотворава његово (половично) биће. Формулу за свој проблем он ће пронаћи – и зато он и може постати одлучни водич – у фантазијском свету који, потпуношћу свог општег, а природног процеса стварања, за врхунац има идентитет савршеног бића и савршене појаве. Тај идентитет је текстуално двострук, и на равни саме Класичне Валпургине ноћи се односи на Галатеју, а на равни ширег драмског збивања на Хелену.

Хомункулов случај на негативан начин потврђује стваралачко-створено јединство живота: узроци човечуљковог бивствовања су непотпуни и насилни према природи ствари, те је и исходиште овако проблематичне стваралачке узрочности такође непотпуно и показује се као нецеловитост лика. Хомункул је направљен, али још увек није постао човек, тачније људска целина: властити и афирмативни идентитет бића и лика. Међутим, док његова половичност одиста произлази из недовољне супстанцијализованости његове људскости, овај створ ипак јесте слика људскости, и то онда огољене, тако рећи деконтекстуализоване и упосебљене. Хомункул је огледало готово саме духовности: он је, да се изразимо у складу с емриховско-штајгеровским дискурсом, чиста ентелехијска монада и, као такав, он је читавим својим постојањем усмерен само и искључиво на један циљ, један „телос“: да органски и природно удружи своју ентелехију с њој јединим одговарајућим људским завичајем. Сходно изреченоме, у датом тренутку, након што је алхемијском вештином направљен, а пре него што ће сâм пронаћи општу тајну постанка (повесни ход живота), као и ону посебну (љубавна жудња за Галатејином лепотом), Хомункул је смисаоно одређен на две равни, које се, баш због његове непотпуности, показују као екстремно напрегнуте и упослене, те и као нарочито плодне за Фаустов сан и Ноћ као сфере његовог дејства. Прва раван је његова духовност, која се уздиже на ниво генијалности (зато он може да разуме Фаустов сан), а друга раван је његова потреба да реши свој „проблем“, која се уздиже на ниво опсесивног духовног трагања за самим кључем људског постојања.

Док су Мајке симбол самог симболичког стварања, Хомункул је симбол трагања за симболичком завичајношћу људске суштине. Ови текстуални нивои су комплементарни, јер Мајке откривају стваралачки гест симболичког бића, а Хомункул оличава процес посебног људског приступања симболичкој потпуности живота. Зато оба нивоа учествују у образовању магистралног тока Фаустовог очовечења у љубавном споју с лепим ликом природно-људског савршенства.

Решавајући свој случај, Хомункул симболички и сâм открива људско и природно језгро постојања, без којег није могуће живо упризорење највише могућности тог језгра, односно Хелене.

Духовно обдарен, а животно неостварен, Хомункул читаво своје половишно постојање усмерава ка духовном освајању тајне целовитог живота. Он је онтолошки, целином свог нецеловитог бића, одређен као јединка суштинског труда за проналаском симболичког окриља животног идентитета појаве и бића. Мефисто је његов „рођак“ у оном смислу и на оној равни на којој и Фауст у ђаволу налази свог природног пратиоца: реч је о делатности, и то као плодотворном труду. У свом првом исказу, непосредно након што је оживљен, Хомункул каже ђаволу: „Стога што јесам, // Морам такође и делатан да будем. // Хтео бих сместа да се бацим на посао. // А твоја спретност може ми скратити пут“ (6887–6890). Три онтолошка случаја – ђаволов, патуљков и јунаков – драматизују се кроз три различите потенције истог или сродног егзистенцијалног става. Ђаво је подбадач, чија плодотворна могућност не постоји по себи, већ је као такву виде и у такву преображавају бића духовне аутономије коју Мефисто не може лако да уздрма, а таква бића су и Фауст и Хомункул. Човечуљак је пак демон и, као такав, он је и дословна спрега између ђавола и јунака. Његова демонија проистиче из суштински мефистовске природе његовог неприродног, нељудског и насилног постанка, а његова сродност с Фаустом проистиче из хумане, антимефистовске природе саме те демоније. Он ову делатно усмерава ка свом очовечењу, те се зато Хомункул и испољава као симболичка потенција Фаустовог бића које трага за потпуном хуманошћу.

Хомункул је, дакле, демон у изворном смислу те речи: као посредник између сфера, које се, баш захваљујући њему самом, јасније сагледавају у позитивности или позитивним могућностима својих сродности. Поред тога, човечуљково посредништво – између подстицајних снага ђаволовог делатног порицања и дубине јунакове кризе делатног трагања за вечношћу у тренутку – не остаје на општој равни претпоставки, већ се поетски јасно конкретизује управо у Хомункуловом тумачењу јунаковог сна, пред којим застаје ђаволова глупост и пред којим се ђаво разоткрива у својој јаловости, простоти и немоћи.

Премда суштински узрокован различитим дубинама јунаковог искорачења у фантазијску стварност, виши степен класике у 2. чину у односу на онај из 1. чина уметнички је посредован и разликама у квалитетима иницијатора: док случајност



царевог призивања југа свој духовни плод задобија само захваљујући неодмерености Фаустовог одушевљења, Хомункулова пуносвесна и пуновољна жудња за класиком јесте та која сама индукује и на вишем нивоу објективизује продор у нови свет. Хомункул, наиме, зна лековити смисао грчког света, природе и духа, и то његово знање је кардинално за измештање поетског света у раван елемената и митологије. Према томе, он зна само симболичку срж митско-фантазијске сфере: њену моћ да актуализује људско биће, да му да кључ за највиша трагања, за живот или за животни врхунац. Хомункулов пак свесни трансфер поетског света условљен је његовим конкретним разумевањем језгра Фаустове духовне бољке, а то је јунакова жудња за највишим људским симболом, која је освојила читаво јунаково биће и без које оно више не може да се врати у стварност. Болест Фаустовог бића, то човечуљак схвата, јесте болест лепе и племените прекомерности, те болест која се може излечити само кроз омогућавање живог споја болести и њеног предмета.

Фаустов сан једна је од најпоетичнијих и симболички најкомплекснијих сцена у драми. Сâм сан, његова садржина и ток симболички су по себи стога што симболички посредују опсесију највишом лепотом, а таква, симболичка целина сна постаје прави симболички мост – јер Хомункул је сужејна копула – између повесног и фантазијског света. Потом, „најдражеснија од свих сцена“ (6920) двоструко је поетски посредничка: садржину Фаустовог сна дословно преноси Хомункул, а сама та садржина динамички посредује Хеленин лик. Симболичку срж сна представља чињеница да овај за свој предмет нема напросто Хелену: Гете и овог пута изналази хомерско решење, не запада у парадокс на уметнички неуспех осуђеног покушаја да се Хеленина лепота удослови (јер, онда се ствара терен погодан за, у 1. чину приказано, дворско просуђивање елемената тог удословљења), већ опева процес који ће коначно отворити врата за симболичку смисаоност Класичне Валпургине ноћи. Сан опева јунакињино митско зачеће, односно постанак Хеленине лепоте.

Мајке и њихов прастваралачки рад јесу симболичко предворје за целовито отварање тајне постања највише лепоте људско-божанског лика. Хомункул је демонски и племенити иницијатор похода у свет који поседује лек и за њега самог и за Фауста: својим предводништвом човечуљак одмењује ђавола, а племенитим смислом свог вођства одмењује потресеног и привремено онемоћалог јунака. Но, кључни фигурални предступањ за продор у Класичну Валпургину ноћ представља сан: његово поетско биће је конкретна симболичка потенција (чији општи праоблик нуде Мајке) потоње конкретне симболичке актуализације Хелениног лика. Предмет

сна је стваралачки процес који оживотворава саму највишу лепоту, дакле Хелену, као средиште потоњег Фаустовог трагања на грчком Брокену.

Да би Хомункул постао човек – то ће бити његов наук током Ноћи, но наук искуствено и животно непосредно потврђен тек рађањем љубави према Галатеји – мораће да понови природни процес развоја: мораће да проживи целину људске повести и целину људског живота. Да би Хелена била упризорена на сцени као истинити лепи лик, неопходно је да се искуствено и животно непосредно спозна општи развој стваралачких снага света, које врхуне у обликовању најлепше људскости, и да се, посебно, спозна градацијска повест природног и духовног обликовања, која врхуни у лепоти Хелениног лика.

Хомункул је свестан да: „То беше слутњама богати сан. // Како би се он и могао навићи на овај свет! // И ја, одвећ прилагодљив, једва га подносим.“ (6933–6935); потом да: „То је Класична Валпургина ноћ. // Најбоље, што би се сусрести могло, // Вратиће га у елемент.“ (6941–6943); те, најзад, да пометени Фауст може „оздравити“ (6967) само тамо где је „здрави дуги живот“ „плата“ за „стремљење“ (6996–6997). У чему је, заправо, исцелитељска моћ грчке Ноћи?

Реч је о унутрашњим својствима саме те сфере ка којој Хомункул води, али, такође, и о релацији: она је, наиме, здрава и оздрављујућа у односу на тренутни свет јунака. Не треба губити из вида да 2. чин почиње повратком у стари амбијент, у „уску готску собу, некада Фаустову“: овим се успоставља темпорални континуитет Фаустове драме, али се, уједно, за Фаустову душу болно и неподношљиво прекида измештање драме у естетски и духовно угодније сфере. Маскарада открива супстанцу те угодности: ради се о лепој јасноћи чулне форме; а Хомункул је најзад поставља за сврху јунацима заједничког пута: лек је баш у ономе што, згрожен, Мефисто назива „слободном игром чула која заслепљује“ (6973). Северно мрачњаштво изазива болест зато што гуши целину људскости, те посебно ону сферу постојања чију кардиналност негативно потврђује Хомункулов недостатак, а то је лепота тела из које исијава и лепота бића. Најзад, фигурацијски темељ за симболичку поетизацију Ноћи – суштински поставља Фаустов сан, посредством Хомункулове духовне ужурбаности. Поред општег и малопре поменутог симболичког склопа који савршенство лика посредује сугестивношћу настајања тог лика, поетска снага сна састоји се из саме лепоте – његове сликовитости. Божји преображај у лабуда, те лабудово приступање Леди значењски дејствује лепотом своје митолокности. Класични мит је језгро све лепоте, њеног симболичког

сједињавања духа, природе и облика, те освајање те лепоте – сходно логици како самог сна, тако и читаве Ноћи и пута ка Хелени – подразумева спознају развојног хода који води до класике. Класична Валпургина ноћ објективизује и конкретизује ониричку драму Фаустове душе, Хомункулу открива пут ка потпуном оживотворењу сопства, а Фаусту пут ка оживотворењу Хелене, но суштински, целином своје симболичности, разоткрива тотализујући, природно-духовни стваралачки пут који за врхунац има здравље класичне лепоте. Будући и сама симболичка, она се обистињава у апсолутној лепоти чулног лика.

#### Б. Класична Валпургина ноћ: испуњење сна и снолика припрема фантазијског освајања раја

Наглашавамо да не намеравамо да овај огроман драмски комплекс тумачимо као посебну целину, будући да би, као што каткад и показује повест херменеутичке праксе посвећене *Фаусту*,<sup>638</sup> за такав посао била потребна посебна студија.

---

<sup>638</sup> Код А. Клет се помиње оно што смо и раније навели, а што сада наглашавамо: у повести мисли посвећених *Фаусту* једно од средишњих места заузима проблем односа између Хомункула и Хелене. Овај проблем је двострук и тиче се, најпре, питања да ли уопште постоји стварна значењска веза између централних фигура суседних чинова, тј. 2. и 3. чина, а, потом, и питања – уколико веза постоји – каква је њена природа; најчешће се рашчлањују две аналитичке групе: једна (нпр. Валентин) полази од дословности и непосредности односа између поменута два лика и Хомункулову повест тумачи као ону која експлицитно рађа Хелену, док друга (нпр. Рикерт) инсистира на фигуралности веза (Ada M. Klett, *Der Streit um 'Faust II' seit 1900*, S. 4–38). У својој студији К. Момзен полази управо од овог питања, те додатно прецизира суштину проблема: то је карактер самог Хомункуловог и Хелениног постанка. Кључ проблема произлази отуд хоће ли се Хеленина оживљеност схватити као физиолошка, природна или пак као естетска, фантазијска: прво становиште дозвољава успостављање непосредних односа између Хомункула као фигуре која трага баш за природним постанком и Хелене, чији лик ступа на сцену одмах након човечуљковог проналаска тајне живота; друго становиште – а њега заступа и Момзен – инсистира на контрастној логици аналогија међу ликовима: Хомункулов пут је пут освајања природе (на темељу противприродног настанка), а Хеленин – пут магијског, неприродног постања; крај Хомункуловог пута је – ову одредницу преузимамо од ауторке – „хијерогамија“ с природом, а крај аркадијског брака с Хеленом – укидање фантазијске илузије; о овоме у: Katharina Mommsen, *Natur- und Fabelreich in Faust II*, S. 1–13, 183–213. Г. Динер настоји да размотри целовиту фигуралну смисаоност односа између Хомункула и Хелене, те да протумачи симболички низ који води до Хелене. Средиште те симболичке мотивације је Класична Валпургина ноћ, а њен смисаони стуб – опевање генезе света (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 9–12). Хомункул је симбол поновног рођења, чиме се успоставља аналогија с Фаустовим препородом након слома с Хеленом; како њихове жудње за пуним животом не припадају истим равнима, Хомункулов пут у Ноћи стога је пут ка телесном, а Фаустов – ка духовном оживљењу (*ibid.*, S. 250–278). Фаустов пут је, у ствари, опеван као ход ка оздрављењу: зато су Хирон и Манто превасходно лекари, који помажу како Фаустово, тако, посредно, и Хеленино оживљавање; према томе, сâм Фаустов пут у Ноћи је тај који мотивише увођење Хелене у драму: Фауст спознаје општи пут развоја света, а на његовом врху је чиста лепота, те, утолико, конкретни јунаков пут представља процес који доводи до лепе Хеленине индивидуе (*ibid.*, S. 341–373). Исходиште Хомункуловог пута је – а с овом тезом смо сасвим сагласни и интегришемо је у властити аналитички ток – орфичка мистерија љубави: светост преображаја свих снага света кроз које се открива тајна постанка (*ibid.*, S. 486). Динер брижљиво прати упоредност свих општих и посебних токова постања, те посебно на њега упућујемо поводом „географије“ Ноћи, односно њеног симболичког смисла: реч је о процесу спознаје природних закона стварања, те о ходу од елемената (гранит, сфинге) и насиља

Усредређујемо се, уместо тога, на смисао поетске позиције Класичне Ваплургине ноћи у оквиру симболичких мрежа текста.

Овај драмски комплекс изразито је сложен, и то вишеструко. Најпре, с обзиром на сопствену унутрашњу логику и поетски начин који му подарује целовитост или, другим речима: с обзиром на укупан смисаони статус ове сцене. Даље, тај статус је нераскидиво повезан с местом Ноћи унутар неколико општих и посебних фигуралних токова у драми, и то како оних који Ноћи претходе, тако и оних који долазе након ње. Многострукост токова условљена је пак сложеном догађајношћу Ноћи: њу, односно њен сиже творе три посебна, симболички преплетена, а тек понекад и непосредно укрштена пута. Реч је, наравно, о

---

(земљотреси, ратови) до органског постања у пуноћи живота, чији је носилац лепота океана (*ibid.*, S. 313–314). У истом контексту упућујемо и на Трунцове коментаре који веома одговорно и исцрпно објашњавају како посебну топографско-онтолошку семантику сваке сцене у Ноћи понаособ, тако и њихове узајамне односе: доминанта Трунцове мисли је праћење тока који полази од прамитских сфера елемената, а који врхуни у освајању класичног врхунца херојске лепоте у самом грчком миту (E. Trunz, S. 627–659). Такође упућујемо и на Валентина, који Ноћ тумачи као процес довршења облика, а земљу као најнижи – насилан и изопачен стадијум тог процеса, чији је врхунац океан из ког излази Галатејина лепота (V. Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, S. 108–112). У вези с карактером Хелениног постанка, Валентин се јасно изјашњава: реч је о вештачком, тј. о животу чију природност јемчи једино сама прича, мит о Хелени, те који, као такав, стоји у контрастном односу према природном постанку у Ноћи (*ibid.*, S. 157). И Емрих је врло прецизан, те читав 2. чин сагледава као биолошко-физички предуслов за постанак Хелене у 3. чину: Хомункул је снага позитивног продуковања и настајања која удружује у себи готику (тај свет га је створио) и антику (човекуљак уме да протумачи Фаустов сан о Хелени); Хомункулова „хеленска“ страна је у складу с чињеницом да Емрих антику не тумачи као свет лепоте, већ свет извора, порекла, огромности, а управо ове одлике одређују амбијент Ноћи. Заправо, Ноћ је свет хаоса (Форкиде) и претераности (сфинге) и, баш као такав, дакле као елементарно стање света који тежи усавршавању, он постаје извориштем будуће највише лепоте, а по себи представља садашњицу демона у недовршености, у настајању и обликовању (Хомункул): W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 247–282. Више него просторни, у чему су његови ставови у сагласју с претходно наведеним тумачењима (E. Staiger, *Goethe: 2. Band*, S. 341–343), Штајгер коментарише временски план Ноћи, и то вишеструко. Ноћ претходи миту, човеку, хомерској поезији, али такође и класици као језгру грчке духовности; ликови који се у Ноћи јављају сами су представници прошлости, старости, онога „јучерашњег“ (нпр. Хирон, који претходи Хеленином савршенству), па је зато Фаусту потребан пророк (Манто), како би будући врхунац (Хелена и класика) био призван у садашњост (*ibid.*, S. 325–346). Са мотивацијског становишта, Штајгер целину Ноћи схвата као позадину и припрему за чистоту лепог лика у 3. чину; при томе, овај аутор посебно указује на то да се и 2. и 3. и 5. чин завршавају песмом, те да је песма та која, са тачке краја, враћа на извор новог постања: 2. чин, наиме, опева настанак човека (Хомункула), 3. чин лепоту (Хелену), а 5. чин вечно биће (Фаустово спасење): *ibid.*, S. 353–357. Фон Визе Ноћ сагледава као реализацију двоструког стваралачког пута Мајки: читава Ноћ, укључујући и лик Хомункула, приказује метаморфозу природе, те пут до постанка живота, а Хелена је слика метаморфозе духа. Ноћ открива начин на који природно настаје живот, но она сама у себе и своју природност (нпр. Луин лик) укључује и духовност (нпр. Кабире): B. von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 150–158. Мај тумачи Ноћ као веома постепену најаву и приближавање Хелени с обзиром на метар: класични стих ће завладати тек у 3. чину (у 2. га користи само Ерихто – јамски триметар). Ноћ отвара свет ведрине, светлости, али такође, и, за класику темељне – самосвести, што се остварује како кроз метричку разноврсност комплекса, тако и кроз двојаки говор митских бића: она су или сасвим патетична или, суочена са севером продрлим у њихов свет, веома иронична (K. May, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 113–136). Слично групи која Ноћ сагледава као припрему за класично савршенство, а посебно Штајгеру, Гундолф наглашава прекласичност Ноћи: хомерско-олимпске фигуре постају чињеница тек у 3. чину, а њих поетски генеришу елементарне снаге 2. чина (F. Gundolf, *Goethe*, S. 769–773).

Фаустовом, Хомункуловом и Мефистовом путу. Затим, ови путеви су по себи семантички оптерећени, будући да за своје темеље имају естетику, то јест однос субјеката према лепоти, за своје средиште емотивни нагон, а за своју квалитативну надградњу – онтологију лепоте. У ствари, сва три пута осликавају начин на који се изграђује симбол као естетско-онтолошки идентитет. Исходишта путева фигурално су сродна и сливају се у темеље који омогућавају 3. чин, али, посебно сагледана, почивају на аутономним правилима. Хомункулово трагање је за њега самог завршено у 2. чину, али оно симболички прелама драму Фаустовог трагања, које је с овим временски паралелно, но које је, већим делом, драмски одсутно, те које своје заокружење задобија тек у даљем току драме. Најзад, управо је самобитна пуноправност сваког посебног драмског тока унутар Ноћи – а превасходно Фаустовог и Хомункуловог – та која ствара чврсте преплете веза с читавим низом драмских елемената и комплекса.

Главни ток који пратимо је симболичка текстура која исходи у аркадијском рају. Међутим, његова целина је само рајолико огледало укупног Фаустовог трагања за рајем на земљи, које је, опет, тек огледало његовог есхатонског ступања у рај. Самостално сагледана, аркадијска текстура почива на симболичком идентитету лепоте и бића (и то бића љубави). Тај идентитет се тка како кроз Фаустову, тако и кроз Хомункулову судбину: у краткој, али интензивној човечуљковој делатној жудњи за целовитим постојањем, која се испуњава, а заправо тек почиње у Галатеји као живој спознаји лепе моћи бога Ероса – огледа се Фаустово трагање за љубавним сједињењем са оличеним бићем лепоте. Због света тога, Класична Валпургина ноћ није само друга, копулативна фаза у драми на чијем су почетку Мајке, а на чијем је крају Аркадија, већ је властити симболички комплекс, који баш и само као такав, дакле унутрашњом динамиком својих токова, представља истовремено и актуализацију или барем надгрању претходно успостављених симболичких потенција, те предворје будуће: „класично-романтичне фантазмагорије“. Наиме, Ноћ своју симболичност одржава митском снагом своје естетичности, а управо ова, делатна снага њене естетски засноване духовности може постати предворјем за својеврсну класично-романтичну хијерогамију. Или, једноставније речено: поетска апсолутизација фантазије у 3. чину фигурално је омогућена изградњом Ноћи као објектизоване јунакове фантазије, а фигуралност саме Ноћи – открићем стваралачке моћи фантазије у сферама Мајки. Класична Валпургина ноћ је митолика

фантазмагорија која коначно отвара врата за будућу, фантазмагорију митске, естетске, духовне и природне савршености: за Хелену и њен живот с Фаустом.

Сматрали бисмо грешком и грубом симплификацијом настојање да се статус сцене одреди једностраном, а природи Гетеовог текста страном психологизацијом: као пука драмска реализација Фаустовог сна. Ради се, напротив, о свејединству за сâм поетски свет кардиналних стваралачких процеса: племенитог света антике која „обликује, преобликује“ људскост, и људског бића које заснива духовне вредности. Истовременост процеса твори потпуну, синтетизујућу семантику сцене као оне која почива на стапању и стопљености субјективно-објективних моћи. Класична Валпургина ноћ није пука транспозиција Фаустовог сна; она може бити велика реализована метафора тог сна, но само уколико се не схвати искључиво као таква. Суштина ове сцене је у њеној објективности, а њу јемчи симболика: објективитет Ноћи одржава објективизујућа стваралачка снага људске фантазије. Није реч о томе да се Фаустов сан пројецира на велики план, већ о томе да он *ствара* велики план. А ствара га с обзиром на, у 1. чину опевану, још увек необјективизовану симболичку потентност тог плана (Хеленина сенка), која је активирала Фаустово биће и, активиравши га, припремила јунака за слободну и самосталну актуализацију спознате симболичке потентности (превођење сенке у живи лик). Потпуно симболичко стапање људских и космичких равни подразумева делатни преплет равни: света, који дејствује на људски дух, и човека, који у живу слику стварности преводи симболички квалитет света. Класична Валпургина ноћ јесте наставак сна – уосталом, јасно опеван у стиховима 7271–7312 – но, само сна који потврђује појетичност као идентитет људских и светских снага, те као активно изражену узајамну прожетост људске моћи да створи чудесан свет величином своје људскости, односно своје фантазије, и моћи света да својим могућностима дејствује на људскост у животу појединца.

#### 3. 4. 4. А. Мефисто

Класична Валпургина ноћ представља излет јунака у свет фантазије, али такође и прославу појетичности Фаустове фантазије. Поетски резултат је сцена изведена и заокружена као реализација потпуне естетске игре. А, као таква, она је отпорна на сваки херменеутички редукционизам који би се оглушио о потпуност њене фигуралности. Како смо и истакли, та фигуралност почива на динамичком

идентитету објективних и субјективних стваралачких снага, а он се поетски конкретизује кроз симболику односа између путева трију јунака у Ноћи.

Наиме, логике тих путева симболички конкретизују и поетски обистињавају општу логику сцене и њено фигурално средиште, а то је субјективно-објективни идентитет лепоте и бића. Градацијским ходом изнедрено, од елементарности Горњег Пенеја до лепоте океанског залива – савршенство природног облика сједињава се са савршенством људског лика, опет градацијски датог, у луку од, за тле везаних, сфинги до слободних Нерејида. У том јединству се рађа одлучујуће језгро све космичности света: љубав за највишом лепотом. Овакав тријадни ланац општег тока – природни, духовни и космички – своју симболичку снагу задобија кроз стваралачку снагу три конкретна случаја. Општи фон не претходи Хомункулу, Мефисту и Фаусту, не предодређује њихове путеве, већ баш квалитет тих путева актуализује највише могућности света, а то је откровење симболичког језгра космичког свејединства. Слободе тих путева крче пут ка симболичкој истини постојања, и то чине зато што њихови квалитети изнутра преламају истину естетско-онтолошког идентитета бића и постојања. Чудесне романсе трију јунака осведочавају чињеницу да је покретач делатног живота жудња, и то за естетски одређеним обликом, а сама та жудња изражава јединство истине властитог бића и њему својствене љубави. Другим речима, мотиви све тројице јунака указују на то да је однос према лепоти она сфера постојања која разоткрива саму суштину сопственог лика.

Како и у овом случају постоји градација, почећемо од најнижег ступња обистињавања бића кроз лепоту, а он је, разуме се, везан за ђавола. Већ и унапред готово дирљиво несрећан због потребе да се отисне у себи туђе, одбојне и непријатне сфере јужне чулности и „античких колега“ (6949), те некако и једва одобровољен најавом тесалских вештица, Мефисто принудно излеће у свет који – и то ће важити све до краја 3. чина – суспендује његову, поетским током текста претходно установљену семантику зла. Елементарно-митско-класични свет грчког југа приморава на поетску трансформацију Мефистове онтологије: ова се не укида, већ се саображава правилима света над којима ђаво нема велику (ако има икакву) моћ. Ваво је у том свету улез, те тако и обесправљена и онемоћала фигура у односу на свет првог дела драме, свет Гретине малограђанштине, свет северног средњевековља, али и свет људске повести као такве. Мефисто је деградиран самом чињеницом да људски дух има моћ да осмисли, увиди, открије и веже се за сфере

чији квалитети трансцендирају ђаволов механизам зла, те који, тако, и разобличавају ускост ђаволове делатности. Ђавола деградира, такође, и чињеница да постоји раван света пред којом узмиче његова воља за стварањем зла, а која има моћ да, својом снагом, на себи иманентан начин реинтегрише у себе посебне егзистенције, укључујући и ђаволову. С обзиром на то, Мефисто је нужно приморан да себе, како би остао веран себи и свом нихилистичком идеалу, прилагоди том, у основи надмоћном свету.

А (над)моћ митско-класичног света – баш као и његова највиша конкретизација, оличена у Хелени – поетски се образује кроз контраст према ђаволу: и ђаволово и грчко биће употпуњавају се кроз међусобна огледања. Како, са семантичког становишта, грчки свет обухвата потврдне стваралачке аспекте постојања, те како максимум свог бића задобија с обзиром на људскост као највишу тачку тих стваралачких снага, Мефистово слабо сналажење у овом свету заправо само фигурише од раније већ познату ђаволову немоћ пред оним људским силама које генеришу саму људскост. Те силе непосредно обистињавају метафизичку моћ земаљског света, а човека осведочавају као могућу фигуру – боголикости. Мефистово биће уступа управо пред оваквом – симболичком протежношћу људског постојања. Ова се непосредно драматизује кроз динамику Фаустове повести, али се симболички поетизује и кроз фантазијску објективизацију саме те динамике, дакле кроз целину Класичне Валпургине ноћи. Прецизно речено, Ноћ химнички опева живототворност, и то као моћ досезања боголикости: ова се установљава с обзиром на конкретност људске метафизичке снаге, а то је мистерија љубави. Ђаво има способност да се рационално приближи њеној форми, али нипошто нема способност да спозна њено биће. Мефисто није кадар да појми не само метафизику људскости, већ ни симболизовани метафизички смисао људске чулности, што је посебно изражено у грчким сферама као симболичким устројствима.

2. и 3. чин откривају, најпре, хеленство као симболику, а, потом, и специфичну симболику самог хеленства. Хеленска симболика има моћ да разоткрије симбол у чистом стању: као природно-духовни, као чулно-натчулни, те као људско-божански ланац стваралачких квалитета, и, посебно, као дивинизујућу снагу земаљске сфере по себи. Мефистова глупост јесте глупост пред текстуром самог овог ланца. Ђаво не схвата божанску могућност чулности, а то значи да не схвата метафизички смисао лепоте, те мистерију људског обожења коју ова може да



узрокује. Међутим, он ипак има таленат да опази њену форму, те баш зато ђаво погађа само средиште ствари увиђајући лепоту као срж сфере у коју је бачен.

То што, наиме, не може да појми обоготворавајућу снагу лепоте, не значи да ђаво не може и да је опази као (додуше, неразумљиво) тежиште непријатељског света. Тачније: света који је према њему равнодушан, а према којем он има непријатељски став, у битноме узрокован и његовом инфериорношћу. Тако, изнова невољно, ђаво постаје негаторски састваралац симболичког света: исправно бирајући лепоту чулности као главну снагу непосредног супротстављања, Мефисто трансформише своју појаву на начин који би требало да негацијом најзад уништи естетски феномен, а којим пак успева да реafirмише на вишем ступњу лепу чулност, и то уз помоћ плодотворне негације. Тај ступањ је, чиме се Мефистов лик иронизује до крајњих граница, управо симболички.

Мислимо на Мефистов сусрет с Форкидама, те на његово одушевљење овим ругобама, што уједно представља и врхунац његовог тумарања по грчкој ноћи. Као што својим настојањем да ружноћом порекне, он заправо учествује у образовању пута до највише значајности лепоте, тако и својом заинтересованостју за чудовишна бића грчког света, ђаво уистину постаје бизарно, гротескно, но свакако фигурално огледало нижег ступња – узвишених Хомункулових и Фаустових романи. Према негаторски начин, ђаво непосредно потврђује нераскидиву спону између бића и појавности, те између целине сопства и властитог односа према целини спољашњости.

„Сасвим отуђен“ због наглашености окружујуће голотиње (7081–7082), те узрујан због претеране „живахности“ античког света (7087), Мефисто постаје фигура која на комичко-карикатуралан начин прелама симболичку супстанцу оноликог света чулности, а то је естетска форма као израз индивидуалности бића. Ђаволова ружноћа, пред којом се згражавају готово сви који га сусретну (рецимо сфинге и грифони), што ће се само појачати у 3. чину, у сукобима између ђавола и Хелениних пратиља – на извитоперен начин осведочава људску форму као огледало чисте људскости, а на супрот чему стоји ружноћа лика као огледало погрешности, несавршенства или зла самог бића. Јасно се песнички надовезујући на грчку, уосталом најпре песнички прослављену, идеју калокагије, Гете грчку духовност недвосмислено опева као симболичку, а ту симболику као чулно-духовну потпуност, наиме као досегнуто јединство етоса и естетике, односно вредности бића и облика. Гетеова романтична модификација односи се на поетизацију калокагије кроз

хуморизацију, то јест преламање лепоте кроз ружни лик ђавола, а онда и кроз укључење тог ружног лика у систем симболичке текстуре. Мефистово незадовољство, несналажење, порази у духовним надметањима (на пример са сфингама) претварају се у хуморескну упорност ђавола, у његово активно испољавање фрустрација због прејакe чулности и голишаве непристојности грчког света, те најзад и у фанатично трагање за оним најружнијим, најпрезренијим, најодвратнијим и најгорим у читавом том свету.

Жудећи да на сваки начин напакости сноликој стварности коју не разуме, да јој некако доскочи, да је понизи или да јој се наруга, Мефисто, најпре, постаје апсурдни борац-осветник у свету који га презире, али који га чак и не узима за озбиљно и који, у сваком случају, сâм нипошто не учествује у ђаволовој душевној динамици, а што све за исходиште има претварање Мефиста у трагаоца за њему сродном инстанцом у њему иначе туђем свету. Тај свет је равнодушан према ђаволовој несрећи стога што чињенице његовог устројства представљају потпуни антипод кључним чињеницама Мефистовог бића. Делатно, стваралачко зло и вечна тежња за ништавилем не могу се прожети са светом који, премда почивајући на себи својственим драмама и сукобима (на пример, ратови између ждралова и Пигмеја; касније између свих земаљских и водених начела), за своју унутрашњу логику има успење ка лепој пуноћи и заокружености оностраног постојања. Како је тај свет шири од ђавола, а имун на његове снаге, онда је и сасвим логично да се судар између грчког света и ђавола претвара у ђаволово комичко тумарање. Као и да се – што је највиши парадокс у хуморизацији и иронизацији ђаволове фигуре као оне која доприноси поетском образовању смисла класичног симбола – то тумарање претвара у апсурдну романсу, која на наopak начин и нехотично понавља форму Фаустове узвишене драме из 1. чина, узроковану сусретом с Хеленином сенком. Наиме, желећи да по сваку цену напакости свету који га исмева, Мефисто се тако рећи заљубљује у ружноћу, чиме негативно потврђује естетско-емотивно-етичко-идејни идентитет, те, на личном примеру, гротескно спознаје онтолошку значајност естетског феномена.

Мефисто Форкидама приступа као симболима: као недокучивим, неизразивим и неслућеним ружноћама. Он добро схвата срж њихове појаве: њихову антиформу као достојну противтежу оној лепој форми за којом Фауст трага, пред којом ће се Хомункул распршити, а ка којој стреми стваралачка усмереност митског света. Форкиде су фигуре које непосредно, само на негаторски начин, осветљавају

биће симбола, а поготово класичног симбола: боголико постојање као потпуност бића самоизраженог кроз потпуност свог лепог облика.

Намамљен тесалским вештицама, а понешто надахнут ламијама, Мефисто своје испуњење проналази у сусрету са сподобама, које, упркос његовим уверењима и очекивањима, и саме потврђују надмоћ грчког света, те које оличавају негативну спрегу између бића и облика какву ђаво није ни сањао. Другим речима, грчка сфера га превазилази и на начин и кроз регистре који су – дотад – били везивани управо за њега, а с обзиром на шта је овај градио и на чему је заснивао своју, додуше, исмејану надменост. Мефисто се, најпре, суочава с богатством зла које он сâм није отелотворавао, а реч је о пунозначној симболици зла: дословно, о злу као сржи бића самоизраженог кроз спољашњост. Симболичку форму зла Мефисто преузима тек захваљујући Форкидама и поучен њиховим примером као негативним идентитетом бића и тела. Потом, и то је најважнија тачка у „духовном“ сазревању ђаволове личности, тек добровољно и одушевљено трансформисан у Форкидин лик, Мефисто постаје равноправни – непријатељски учесник у фантазмагорији 2. и 3. чина. Пре телесно-духовног преображаја Мефисто је само уљез, чија безначајност произлази из чињенице да својом појавом сасвим промашује суштину регистра света у којем обитава, а то је баш симболика самоосведочења бића. Но, преображен, он постаје, прво, пуноправни део регистра који презире, а, потом, и члан који га онтолошки може изнутра разарати, што ће у 3. чину и покушавати да спроведе у дело. Разуме се, сасвим је друго питање да ли ђаво то одиста и чини, односно да ли својим преображајем истински уздрмава грчки свет. Одговор је у складу са симболичком логиком ђаволових наума: супротно својим настојањима, он делатно доприноси заокружењу узвишене, а у овом случају и савршене слике (микро)космоса.

Касније ћемо разматрати главнину ђаволско-класичног двобоја, те Мефистов неуспех у одмеравању своје најниже ружноће с највишом лепотом у 3. чину. На овом месту указујемо на невољни Мефистов стваралачки допринос у обликовању симболичке смисаоности Класичне Валпургине ноћи: он се односи на ђаволов преображај. Мефисто полаже на предмет преображаја, на заводљиву одвратност Форкида, но он нема свест о томе да читаву симболичку текстуру Ноћи не покреће предмет преображаја, већ да то чини биће преображаја, трансформација као таква. Крајњи смисао преображаја – онај који ће Хомункулов случај непосредно осведочити – јесте досезање савршенства бића као јединства савршеног облика и узвишеног, племенитог и лепог духа кроз динамику космичких и онтолошких

метаморфоза које симболички степенују највише постојање (боголику фигуру) и највише у постојању (природе). Симболички смисао Хомункулове повести трагања у Ноћи заокружује се кроз потпуно стапање личне драме и општег процеса света: његов ход ка Галатеји представља ход кроз опште преображаје света, који постаје све ближи племенитости духа и лепоти тела, а врхунац тог пута јесте човечуљкова поученост – којој, при томе, у битноме доприноси Протеј, дакле, симбол преображаја као таквог – о мистерији живота досежног једино кроз преображај мањкавог сопства у елементе, који ће поновити природан пут читавог трансформативног процеса. Симболички парадоксално, бизарност Мефистове метаморфозе у Форкиду у маломе прелама овакву – симболичку текстуру читаве сцене, те симболичку динамику Хомункуловог личног и општег пута, као њену смисаону и уметничку срж. Уз то, упркос гротескности негативне интенције, и Мефистово прерушавање потврђује чисту смисаоност симболике преображаја: Форкида јесте осведочено симболичко јединство бића и облика, а преображај у Форкиду јесте потврда досезања савршенства ружножђе као зла и зла као ружноће – кроз преображај. И то онај који, понављамо, унапређује Мефистов лик утолико што му открива естетску раван постојања какво, будући учаурен у ускости нордијског света, овај није познавао, барем не непосредно и животно пунозначно.

Најзад, конкретно значење ђаволовог преузимања Форкидиног лика (и бића) симболички се преплиће како с Хомункуловим случајем, тако и потоњим извођењем Хелене на сцену. Све време комбинујемо сингуралну и плуралну одредницу приликом објашњавања Мефистовог односа са сподобама: уистину, он се сусреће с Форкидама, а преображава се у Форкиду. Овде се, међутим, не ради о граматичким нијансама, већ о кардиналном одређењу бића. Форкиде су, као и Мајке, мноштво које, као такво, онтолошки претходи људском савршенству, а ово се исказује кроз лепоту и јасноћу индивидуалне форме.<sup>639</sup> Разлика је то што Мајке претходе лепом лику са становишта стваралачко-створених равни постојања: оне „нису“, али рађају лик. Форкиде, с друге стране, и саме припадају створеним равнима постојања, те је управо њихова недифиренцираност та која непосредно показује најнижи могући ниво земаљског вида постојања. Као такве, као оличени хаос, дисхармонија, гомила, смеса, оне представљају достојни антипод створеној хармонији лепог лика, а,

---

<sup>639</sup> То посебно наглашава Емрих: *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 282.

преуевши њихов изглед, и Мефисто коначно може постати достојни противник у будућем окршају с оживљеном најлепшом женом.

Контраст између лепоте и ружноће, начелно везан за чињеницу да и грчки свет, чији стваралачки патос иде ка прослављању хуманости као естетске хармоније, допушта постојање рецидива архихаоса као оног најгорег, али и нужног у стваралачком процесу, а конкретно је поетизован кроз јукстапозицију Мефистове ружноће и Галатејине, односно Хеленине лепоте. Тај контраст се до крајњих граница онтологизује с обзиром на семантичку везу између Форкида и Хомункула. Разуме се да естетизована онтологија заокружује симболику и у семантици односа између хуманог савршенства Хеленине лепоте и потпуног зла Мефистове ружноће, али аналогија између Хомункула и Форкида чак и за саму своју садржинску основу има проблем бића. За разлику од односа Хелена – Форкида, ова аналогија није везана за естетизовану етику, па преко ње и за онтологију, већ се експлицитно тиче развијености бића кроз степен његове физичке обликованости. Као рецидив хаоса у свету који тежи обожењу лика, Форкиде и нужно изгледају као нељудска ружноћа неодредљивог облика, а као створ коме није дарована могућност потпуног постојања које је оличено у складу бића и појаве – Хомунул нужно и изгледа као грешка, фалинка и последица половичности свег стваралачког процеса.

Као бизарни, наслађујући теоретичар ружноће, Мефисто хвали „тројство“ (7975) једнооко-једнозубих сподоба, чудећи се како је *то* „пустило корен у земљи лепоте“ (7978), те најзад и кудећи повест људске фантазије, односно повест песничке праксе, која никад није „прославила“ (7995) величанственост овакве грозоте. Нордијски ђаво је сасвим занет оним фантазијски одређујућим у њиховој грозоти, а то је тешко замислива, по себи алогична, те суштински трансрационална чињеница да, као тројство, оне имају укупно један зуб и једно око. Он ће ипак устукнути пред врхунцем њихове одвратности, или барем онога што доживљава као тешко подношљиву кулминацију ружноће: пред њиховим хермафродитским статусом. Не ради се само о томе да оне осведочавају антиформу, већ и о томе – а то Мефиста посебно погађа – да, у потпуном складу с целином смисаоног регистра грчког света, против којег би ђаво хтео да устане, оне дословно отелотворавају срж нељудске ружноће. Њихова сексуалност је чисто знамење хаоса. Класична лепота људскости се потврђује само кроз естетску форму, и то – у оквиру *Фауста* – кроз форму најлепше женствености, те као сведочанство боголике космичности свег земаљског поретка. Потпуни антипод овоме су Форкиде, и оне представљају телесно

удословљени хаос нељудскости, помешане и упризорене неженствености и немужевности. Као изузетно и непоновљиво дно хуманог процеса формирања, Форкиде претходе самој симболици људскости, а ова се, посебно у грчком регистру, остварује кроз отелотворену племенитост бића, што значи и: кроз сексуално упризорену лепоту мушке или женске индивидуалности као потврде саме људскости, односно људске боголикости.

#### 3. 4. 4. Б. Хомункул

Наступајући, наравно, као духовни припадник грчког света, Талес тихо и, готово, стидљиво скреће пажњу Протеју на то да створ којем ваља помоћи пати од сасвим чудне и неразумљиве бољке: Хомункул је, „како се чини, хермафродит“ (8256). Форкиде су изопштена сфера нељудскости, али Хомункул је човеколика и, при томе, духовно сасвим обдарена и пуноправна појава, а пред чиме узмиче и чиме је затечен практично априорни темељ грчког разумевања стварности и постојања: лепота људске појаве као израз људскости. Док је, међутим, самом грчком свету грчки поглед на свет природан, подразумевајући и, може се рећи, прекритички, па у том смислу и наиван, модерни свет је тај који сентиментално показује како ограниченост грчке духовне заокружености, тако и проблематичност сопственог трансцендирања, а каткад и трансгресивног повређивања уске, али складне грчке наивности. Хомункул је поетско сведочанство модерног стваралачког искорака, сусрета између два духовна модуса људскости, те драме неприродне и противприродне дрскости којој може помоћи само добровољно ограничена и утолико и потпуна – природност грчке наивности. Кроз Хомункулова и Фаустова трагања у грчком свету уводи се, а у 3. чину и до крајње поетске напрегнутости доводи драма сусрета две највише могућности људскости, те људског симболичког самоизражавања: старовековног и нововековног.

Човечуљак је симбол самог покушаја стваралачког искорака новог света. Он је истовремено зачудна последица свргавања потпуности наивне самодовољности, и, условно речено, симбол – симбола у настајању. Хомункул је слика симболичке недовршености, која је, парадоксално, узрокована модерном духовном тежњом да се у име бесконачности људских моћи укине баласт хармоничне коначности наивног људског задовољења, те тежњом која се, уместо да буде досегнути симбол људске стваралачке свемоћи, изјаловљује у онтолошко бескућништво, и која, најзад,

формулу свог жељеног завичаја, односно, конкретно речено, лек за своју људску непотпуност може пронаћи једино у оној сфери којој је сама идеја противприродне појетичности страна – у сфери грчке хуманости. Док је Мефисто туђ грчкој Ноћи из аксиолошких разлога, Хомункул је туђ из онтолошких, с тим што грчка перспектива непотпуност обојице доживљава симболички, као естетски испољену непотпуност: у првом случају кроз ружноћу, а у другом кроз саму телесну недовршеност.

Хомункулов пут је средишњи у Ноћи и са структуралног и са семантичког становишта. Његова драма прелама тоталитет свих стваралачких снага сноликог поетског света, његова свест сама се усмерава ка свим благодетима света који га може оздравити, и његов проблем актуализује све шаренолико богатство митске стварности у којој обитава. Мефисто се смуца около и, готово случајности захваљујући, успева да пронађе нешто и за себе: његов проблем је безначајан и људски ирелевантан, али га конкретно ђаволово решење накнадно, и то кроз контраст, прикључује драми људске потраге за симболом људске потпуности. Фаустов проблем је кардиналан, али је јасно и прецизно фокусиран и, уосталом, само делатно проширује раније покренуту драму. Фауст је усмерен ка Хелени, његова опсесија је „сужена“ на конкретно поље, али сама прелама драму потпуне људскости и драму потраге за потпуном људскошћу, те зато овај јунак може, са мотивацијског становишта, убрзо напустити сцену. Међутим, Хомункулов проблем се стапа с целином динамичког хода грчке Ноћи, што за своје поетско исходиште има симболичку симфонију општег и посебног плана. Општи план се тка као стваралачка градијација која врхуни у стварању људског лика, а посебни план – као трагање управо за тајном довршености људског лика, односно постојања.

Хомункулова потрага експлицитно симболички конкретизује космичку вредност свег стваралачког процеса, а ова је пак и сама симболизована, те опевана као тотализујући земаљски одјек чисте божанствености. Потпуност земаљског процеса фигурисана је кроз вишеструко дати агон земаљских (ватрених, вулканских) и водених (нептунских) начела, а индивидуално је хуманизована како кроз борбу тих начела за Хомункулову душу, тако и кроз човечуљкову заинтересованост за откровење мистерије постања као таквог. Смисао Хомункулове потраге утемељује симфонијску симболичност сцене, будући да проистиче из његовог добровољног препуштања учењу о категоричкој преплетености и састваралачкој узајамности свих животодавних процеса (зато он и јесте иницијатор измештања у грчки свет).

Хомункулова потрага за грчком мудрошћу приближава га решењу проблема његовог бића, а жудња за потпуним очовечењем може доћи само кроз спознају великог – симболичког смисла постања живота. Најзад, поетску потпуност симфонијској фигурисаности човечуљкове драме доноси – у последњој сцени 2. чина опевана – транспозиција претходне поучености на план живе непосредности, а тек ова – стапајући се с откритим начелима постојања – поетски дословно упризорује тајну живота, мистерију љубави.

Симболичка снага читаве Ноћи поетски је зајемчена њеним оквиром: то је Лунино двоструки одсјај (7513). Месечева светлост представља фигурални и, при томе, прогресивни лајтмотив сцене. Под прогресивношћу у овом контексту подразумевамо динамику развоја мотива: Лунино тињање с почетка сцене и њено тек незнатно осветљавање таме (7031), потом Месечево зрење током саме ноћи, те његову пуноћу током морске светковине која закључује сцену (8033ff). Луна, која, како сирене кажу, „двојачко сија“, ствара симболичко залеђе како с обзиром на већ формиран симболички контекст у драми, а то је претходни низ који је логику сијања, исијавања и просијавања већ установио као смисаону срж текста, тако и с обзиром на унутрашњу логику самог комплекса којем Луна припада. Лунино дејство не баца било какво светло на иначе тамну сферу земаљске ноћи, већ њена двострука светлост преображава земљу у плодотворно шаренило одсјаја који се симболички уједињавају захваљујући својим унутрашњим огледањима: једну раван одсјаја чини прелом Месечевог сјаја на земаљском тлу, а другу одсјај тог прелома у мору. Овакво сједињавање земаљских подручја постаје *симболички* оквир, баш зато што Хомункулов пут у Ноћи јесте пут ка спознаји стваралачког јединства све земаљске шареноликости.

Потом, градацијски ток Луниног светла сасвим јасно прати градацијски ход у стваралачком степеновању земаљских моћи. Просторни план Ноћи је симболички зато што квалитетом места означава и степен стваралачког квалитета, а што је све испраћено и степеном помућености или јасноће Лунине светлости: горњи Пенеј припада самом почетку светлосно-стваралачког развоја, а у њему се јунаци сусрећу с грубим, неоплемењеним елементарним снагама земаљског тла; приближавање мору значи и приближавање јасноћи природне и људске форме, а како ова – подсећамо и на раније коментарисане речи из „Посвете“ – одговара обликованости и прозирности, тако је продор ка њој и логично потпомогнут јачином Луниног сјаја; егејски залив открива обликотворно савршенство грчке боголикости, чиме се уједно



и смисаоно отвара упризорење Хелене у наредном чину: природно-духовно и људско-божанско јединство фигурисано је у исијавајућој лепоти Галатејиног лика. А, у покушају да се сједини с њом, Хомункул се истовремено и уништава, али и проналази тајну потпуног људског живота, као и свог људског постања.

Хомункул је индивидуализовани одсјај укупних земаљских сијања која преламају сталност Луниног дејства. Динамика одсјаја на земљи делатно је стопљена с динамиком Луниног зрења, а фигурисана просторност земаљских стваралачких моћи симболички је преплетена с Хомункуловим трагањем. Симболичку текстуру сцене чини троструко јединство: надземаљског дејства на земљу, унутрашњих земаљских процеса и њихових утицаја на појединца, те Хомункулове индивидуалне драме.

Сусревши се с ђаволом, Хомункул му каже: „Лебдим од места до места // И хтео бих радо у најбољем смислу да постанем, // Нестрпљења пун, своје звоно да располутим. // И сад, у поверењу ти кажем: // На трагу сам двојице филозофа, // Начуо сам: Природа! природа! // Од њих се не желим раздвојити, // Ипак мора бити да они знају земаљско биће“ (7830–7840). Хомункулова генијална демонија узрокована је неприродном убрзаношћу његове фигуре: негативност његове противприродне створености ублажена је племенитошћу његовог духа. А овај је посвећен питањима која заокупљају и Фауста, но која су код човечуљка присутна знатно језгровитије и у чистом стању, то јест без претходног развоја карактеристичног за људску спознају. Хомункула занима суштина све природе, а занима га с обзиром на његову врло брзо развијену свест о органском јединству свих животних облика, па тако и јединству природе и човека. Кључ за људски живот налази се у открићу тајне природе, а то значи – у открићу њеног симболичког тоталитета. Биће природе, ка којем човечуљак стреми, налази се у њеној симболичкој сржи, спознаји стваралачког начела окружујуће – шаренолике, многолике и двоструко сијајуће створености.

Реализација Класичне Валпургине ноћи као апсолутне естетске игре у битноме је везана за Гетеову фантазијску ремитологизацију, односно за његово освешћено и кроз сâм поступак спроведено поигравање равнима митолике стварности. Пуноћу овог поступка анализираћемо поводом класично-романтичне фантазмагорије у 3. чину, а на овом месту издвајамо категорију митског времена. Фантастично-ониричка стварноликост Ноћи, која, при томе, баш као таква треба да изнедри тајну саме земаљске стварности, заснована је на слободном удруживању

митске и историјске временитости. Примера ради, Ерихто, која отвара свет Ноћи, а својим исказима и мотивише фантазијску логику његове темпоралности – прориче будућност историјског догађаја (победу Јулија Цезара на Фарсалским пољима) као да се његов исход не зна, а који постаје залеђе митске стварности сцене (7005–7024); сфинге не могу помоћи Фаусту у потрази за Хеленом, јер њих је Херакле уништио у времену које Хелени претходи (7197–7199). Формирајући аутентични митолошки поредак који, шлегеловски речено, полази од физике а исходи у космологији, Гете заправо ствара митологику стварност симбола, којој може бити прикључено све оно што доприноси специфичном заокружењу симболичке истине грчког света, без обзира на то да ли изворно припада миту или повести. Таква лица су грчки филозофи које Хомункул уходи: они нису уљеи нити логичке грешке, већ фигуре које – на равни самог Гетеовог текста – органски припадају митолошком поднебљу које открива симболичко биће постојања. То поднебље је митолошко не зато што је грађа – углавном – митска, већ зато што је естетизована на начин који је својствен фигуралности митског израза, као и зато што је посвећена потпуној тварно-духовној смисаоности какву иначе рађа митско устројство.

Филозофи посредују и тумаче стваралачку динамику света коју Хомункул непосредно спознаје. Посреди је борба два супротстављена начела: земље и воде, од којих прво ствара насилно и разарајући постепеност органског развоја, а друго управо употпуњавајуће, кроз мирноћу органске целовитости која не трпи прескакање корака.<sup>640</sup> Хомункул је, наравно, експликација прескоченог корака и стога је њему превасходно потребан наук о смислу органског постања. И за нашу студију, а и по себи – естетски је ирелевантна фактичка тачност Гетеових геофизичких уверења, али је зато изузетно значајна њихова симболичка логика. Стваралачки тоталитет природе и непосредно и посредно за свој врхунац има људски лик. Хуманост људског лика се, додуше, не заокружује природним радом, већ надградњом самог субјекта, али сама племенитост лепоте људског облика настаје као крајњи резултат природног ткања живота. Посредна поетизација човечуљкове драме тиче се немерљиве важности за њега наука о органском постању природе, а непосредна – самог градицијског тока Ноћи, која, удаљавајући се од прељудских створова неслободно прикованих за тле (попут сфинги), приближава

---

<sup>640</sup> О томе подробно у: E. Trunz, S. 641–642, и у: E. Staiger, *Goethe*, Bd. 3, S. 341–343.

поетски свет лепоти класичног савршенства. Тек синтеза ове две напоредности, и то обogaћена Хомункуловом емотивном драмом, открива човечуљку мистерију живота.

Својеврсни агон филозофа за Хомункулову наклоност и њихово заступање појединих начела земаљског развоја вођен је искључиво симболичком, а нипошто не идеолошком логиком. Тачно је то да се Гетеова приврженост воденом принципу текстуално реализује кроз очигледни примат Талеса над Анаксагором, као и кроз егејско исходиште сцене. Но, узето за себе, то исходиште је фабуларно, а не и сижејно. Сижејни исход је симболички: реч је о досегнутом космичком свејединству, и то преломљеном кроз посебну човечуљкову судбину која, будући индивидуално драматизована, надграђује опште квалитете начела, те која сама, непосредно, обистињава биће симболичког устројства свег живота. Другим речима, хуманост или, тачније, жеђ за хуманошћу поетски осмишљава снагу начела, а не обрнуто. Индивидуа је категорички императив естетски хуманизујућег света.

Деструктивна агресивност земаљског тла – Сеизмос ствара кроз потресе, бића која се отуд рађају сама су насилна, те потчињавају (Пигмеји су поробили дактиле и мраве) или ратују (Пигмеји са ждраловима) – нужно наводи јунака ка племенитијим сферама. Као јунак који се образује кроз непосредно животно искуство, Хомункул путује фазно, пролазећи кроз станице које му нуде знање, а које су саме у градацијском односу: сваки наредни ступањ представља битан онтолошки искорак у односу на претходно. Талес га упућује ка надљудском бићу митске вечности – ка Нереју, а овај даље ка Протеју. Праве митске фигуре (за разлику од људских, које су у оквирима Ноћи митологизоване) представљају за човечуљка кардиналан напредак са више становишта.

Као потпуне митске фигуре, Нереј и Протеј су уједно и симболи, односно отелотворена метафизичка бића. Они су у односу на човека надмоћни најпре зато што су бесмртни, а онда и зато што је њихова бесмртност осмишљена временски, али не у људском повесном него у митском смислу. Тек као бића чија је вечност уткана у временски ток постојања, поменути митски ликови имају готово апсолутну предност у односу на људско искуство. Они нису трансцендентни, те тако и отуђени у односу на логику људске смртности, већ су управо својом вечношћу надмоћни на земљи као сфери заједничкој бесмртним и смртним бићима. Они гледају из перспективе земље, али гледају метафизички, што значи да имају поглед на људско постојање какав је, услед његове смртности, човеку ускраћен. Потом, и сама поетска логика је та која мотивише узвишеност Нерејеве и Протејеве мудрости. Ове фигуре

нису надмоћне тек због своје вечности, већ понајвише због њеног фантазијског квалитета. Они су заправо двојако бесмртни: са становишта своје митске повести, али и становишта наредне – људске повести која их фантазијски фиксира. Реч је о фигурама које Гетеов текст веома приближавају жељеном циљу, а то су боголика бића грчке класике.

Наиме, сама бесмртност коју отелотворавају Нереј и Протеј јесте бесмртност симболичке вредности: бесмртност племенитости која човека приближава боговима. Конкретно речено: будући племенити, ови ликови самим својим својствима помажу човеково приступање сферама боголикости. Поетска реализација помоћи човечуљку двојака је и односи се на нераскидивост приближавања тајни о људском лику и приближавања тајни о људско-божанском лику. Нереј је према човеку разочарано-сумњичава, но ипак благонаклона фигура, чије само искуство осведочава јаз између вечности и смртности. Говорећи готово у регистру грчке трагедије – што, такође, није наш тек произвољни утисак, већ унутрашња могућност текста који се не само пластично, већ и изражајно приближава свеколиком савршенству грчке духовности, представљеном у трагичком дискурсу у 3. чину – Нереј изражава како своју метафизичку суперпонираност људском створу, тако и потенцијалну трагичност људског настојања да своју смртност замени недозвољеним уображењем да може бити једнак богу: „Ликови што стреме богове да досегну, // А ипак осуђени свагда само себи да наликују“ (8096–8097). Премда погађају трагичку срж људског бића, па чак и практично парафразирају Фаустове раније изговорене заблуде, Нерејеве речи превасходно одређују смисао људског труда за освајањем симболичке вредности постојања, а за свој интендирани циљ имају успостављање граница између божанске супериорности и људске инфериорности. Разлика између две сфере је темпорална и епистемолошка и тиче се могућности да се спозна будућност: њу човек, наравно, не зна, а, као биће вечности уткано у повест људског постојања, Нереј зна не само будућност него и тоталитет повести људских промашаја и заблуда (рецимо Парисових или Одисејевих: 8110–8122). Најзад, његова скепса према човеку је двоструко узрокована, те се односи и на самодовољност Нерејеве вечности која нема унутрашњу потребу за емпатијом према онтолошки различитом бићу, али и на емпиријски верификовану људску склоност да злоупотреби надљудску помоћ.

Нерејева метафизичка самодовољност, услед које он једноставно више не хаје за људске потешкоће, драмски је конкретизирана и мотивисана чињеницом да док зановета, Хомункул омета Нерејеву усредсређеност на свечани долазак „Галатеје,

најлепше“ (8145). Символички преламајући људску драму из перспективе вечности, Нерејев лик уједно фигурално преокреће основно тежиште Гетеовог поетског света, који иначе вечност прелама кроз људскост. Тиме се обогаћује симболичка текстура драме, и употпуњава се сама симболичка тежња за опевањем космоса као двосмерног односа између физиса и метафизиса, али се такође – што је за конкретни ток драме најважније – уводи сама перспектива грчке божанствености као пресудни чинилац у артикулисању симболичке смисаоности Фаустовог искуства с оживљеном класичном сфером. Мера грчке божанствености је та која прелама микрокосмос 3. чина, те Фаустову жудњу за овековечењем тренутка која је пак од тог микрокосмоса шира.

Узвишено-одмерен и усредсређен на себи својствену меру постојања која је далеко изнад човека, Нереј Хомункула упућује ка Протеју, јер овај „чудесни човек“ тачније зна „како човек може постати и преобразити се“ (8152–8153). Протеј је, дакле, карактеризован као и Фауст након повратка из сфера Мајки (Wundermann): обојица превазилазе редовност искуства стога што њихово знање проистиче или из погледа у саму мистерију постојања (Фауст) или из непосредног отелотворења те мистерије кроз властито постојање (Протеј).

Ова митска фигура може бити последња сазнајна станица на Хомункуловом путу – али не и последња искуствена, јер то ће бити Галатеја – зато што својим ликом и својим постојањем осведочава метафизику живота као процеса. Протеј је парадигматски митски симбол, јер у свом лику синтетизује вечност и променљивост. Не ради се, при томе, о било каквом споју метафизичког и физичког, него експлицитно о метафизичкој реализацији саме сржи људске ефемерности. Једноставније исказано: Протејева фигура непосредно осведочава – и то зато што сама припада вечности – метафизичку смисаоност људске кратковекости. Протеј удословљава фигуралност људског постојања, те својим бићем осветљава спасоносно значење људске пролазности, и то управо из перспективе вечности. Бесмртност Протејеве физичке несталности јесте та која јемчи истинитост самог његовог погледа ка људској, смртној несталности. То начелно важи и за Нереја, али је код Протеја заострено до крајњих граница: бића бесмртности иронишују људску припадност космосу, али, баш иронишујући, а то чине неминовном надмоћи своје надљудскости, они потврђују људску припадност космосу, само са становишта човеку одговарајуће мере коју смртник често повређује. А, она је, разуме се, самерена према вечности.

Тако схваћен, Протеј је и живо-непосредни и сазнајни извор „чудесне“ истине за којом Хомункул тежи. У ствари, а то је у потпуном складу са симболичким идентитетом бића и израза, Протеј изговара оно што онтолошким смислом своје појаве већ осведочава: „У широком мору мораш отпочети! // Ту полазиш најпре од малог, // С радосћу, и оно најмање да прогуташ, // Тако растеш све више и више, // И развијаш се [bildet sich] за више испуњење“ (8260–8264). И нешто касније, кудећи насиље земљотресног принципа, Протеј даје свој последњи, мистички наук: „Животу је талас угоднији. // [...] Ступи у брак с океаном“ (8315, 8320). Кључ тајне постанка је хијерогамија с природом, свето сједињење с устројством вечног настајања и вечних промена. Неопходност непосредно проживљене мистерије живота је мистеријски наук који Протеј нуди човечуљку. У овом смислу, људски живот је мистеријски, зато што се рађа и развија кроз своју припадност целини земаљског животодавног организма, те зато што се вредносно уздиже тек на фону своје стваралачке и делатне укључености у свеколико биће живота. А мистеријски процес у основи је симболички, јер стваралачку метафизику постојања открива као тајну о стварању лепоте: кроз саморазвијање или кроз самообликовање бића (sich bilden), односно кроз формирање саме лепоте бића.

Крај 2. чина је орфичка мистерија љубави. Она је начело, средиште и исходиште драмског процеса, и то како оног везаног за Хомункула, тако и оног који се тиче Фауста. Наиме, драматизована химна Еросу представља живо исходиште Хомункулове потраге, те – како је потрага завршена – самим тим и почетак потпуног Хомункуловог очовечења кроз свети брак с природом. Дакле, и с обзиром на саму Хомункулову појаву, овакав крај је симболички, јер довршену непотпуност опева као огледало најављене, но у драми неопеване повести целовитог Хомункуловог постања и освајања живота. Но, мистеријски крај је симболички поготово с обзиром на општи план драме: мистеријско довршење митолике и снолике фантазмагорије Ноћи фигурално је огледало и мотивацијско предворје – фантазмагорије 3. чина, која такође прославља својеврсну мистерију: брак класике и романтике.

Галатеја је епицентар и гарант мистеријске догађајности: њен долазак отвара светковину, а светковина укључује у драму, те тако и сједињава све природне снаге и елементе. Галатеја је фигура која симболички конкретизује свету форму живота коју је Протеј претходно открио, а то је освајање потпуног постојања кроз сопствену делатну припадност стваралачком и свеуједињавајућем поретку. Овај не почива

само на општости, поготово онда када његов „племенити члан“ постаје човек. Да би се остварио у сржи своје индивидуалне припадности природном процесу, човек – или биће које жели да постане човек – ту срж треба да открије у непосредности свог искуства које ће га једино и поставити за представника људскости. Људска укљученост у укупност природне вечне изменљивости изискује унутрашње досезање људске суштине на основу које човек сагледава себе као микрокосмички део космоса. За Хомункула је такво – очовечујуће искуство Галатеја, „мајке слика, // Озбиљна, што изгледа боговима једнака, // Достојанствене бесмртности, // А, ипак, попут милих жена смртних, // Заводљиве љупкости (8386–8390).

Крај сцене је предворје класике на симболички синтетизујући начин: кроз двојачко стапање опште логике поетског света и конкретизације те логике у појави саме боголикости. Општи ход природног процеса доводи до савршенства природног облика бића, а то је лепота божанственог лика – Галатеја. А, принцип овакве узајамности префигурира динамику 3. чина – упризорење, наиме, врхунца грчког мита, извођење на сцену самог класичног света, те његову поетизацију у Хеленином лику.

Како читав свет природно, органски и онтолошки тежи вишем обликовању и, како каже Протеј, „вишем испуњењу“, онда је и сасвим јасно зашто се свет и дословно посвећује и окреће ка живој експликацији таквог испуњења: Галатеја је непосредни доказ неограничене стваралачке моћи космоса, који, сијајући божанственошћу на земљи, омогућава откровење чулне форме те божанствености у иманенцији. Људско-божанска лепота је непосредно осведочење симболичког идентитета физичких и метафизичких равни космоса.

Космос је тотализујући плод стваралачке космизације као процеса, а ова је у малом опевана целином Класичне Валпургине ноћи. У погледу космизације Гете је сасвим веран како грчкој духовности коју интегрише у смисао поетског света, тако и унутрашњој смисаоности тог света који треба да осведочи пут ка максимуму грчке духовности. Космизујући процес подразумева синтезу естетског и онтолошког развоја, односно досезање потпуности бића кроз лепоту облика. Врхунац људскости је боголикоост, дакле потврђеност људске припадности божанском поретку, а њено самоосведочење је Галатеја. Оно је истовремено и сведочанство стваралачке испуњености свег земаљског, природног поретка, те Галатејина узвишена појава прославља највиши степен симболичке актуализованости земаљског света. Са становишта укупне драмске догађајности, Галатеја префигурира Хеленину појаву,

али, с обзиром на сâм призор њеног доласка, призива Венерину божанску лепоту љубави.<sup>641</sup> Реч је, заправо, о симболичком сведочанству састваралачке узајамности свих земаљских снага које, делајући, рађају божанске одсјаје на земљи. Стога се на Галатејину појаву као химну обликотворној моћи природе – одговара природом која прославља боголикост свог највишег дела. Светковину последње сцене јемчи управо узајамно прослављајућа преплетеност свих космичких снага.

Свако биће које присуствује сцени вредносно одговара на смисаону тежину збивања које живо актуализује симболичност као истинитост космоса, те, посматрајући божанственост Галатејине лепоте, само изражава симболичку срж своје појаве. Највишој лепоти облика одговара „јасноћа“ Лунине светлости (8391) која више не испомаже – као на почетку – ход на помућеном земаљском тлу, већ која прославља саму лепу форму узвишене слике космоса. Схватајући космичку пуноћу Галатејине појаве као лепо сведочанство обожености земаљског света, Талес доживљава епифанију која, узрокована загледаношћу у живи лик неслућене лепоте, заокружује истинитост његових мисли о начелима космоса: „Лепотом и истином сам прожет / Све је из воде проистекло!“ (8434–8435). Ехо је можда и најважнији посебни знак симболике збивања која сједињава еротику и мистику: Ехо је, другим речима, знак орфичког досезања бића космоса кроз лепоту љубави. Оно што важи за Луну, Талеса, Хомункула – важи за читаву природу која собом осведочава тајну космоса.

Подсећамо на то да орфичко-питагорејска визија симболичког слушно-надслушног поретка већ постоји у Фаустовом доживљају знака Макрокосмоса – Фауст уображава хармонију космоса, као и у Аријеловом опису космизације природе – реч је о својеврсном одјекивању хармоније сфера на земљи. Гетеовска орфизација поетског света подразумева потпуно симболичко упризорење недосежне метафизичке сфере као последњег и највишег ступња физичког процеса. Овај је метафизички потентан, те мистеријски по себи, јер својом делатношћу врши космизацију, а ова је у бити естетска, обликотворна и, као таква, богооткривајућа. Ехо је двоструки знак естетско-мистеријског јединства космоса: одјек је израз свеколике саприпадности поретку сваког елемента, и одјек је потврда симболичког квалитета елемента као дела космоса. Другим речима, ехо, односно Ехо – дејствује

---

<sup>641</sup> Кола којима се Галатеја приближава Нереј назива Венерином шкољком (8144). Фијетор наглашава саму сценичност 2. чина, а ову сагледава као резултат Гетеовог покушаја да дословно опева ренесансне слике, нпр. Рафаелову Галатеју (К. Viëtor, *Goethe*, S. 344).



као симболичко начело земље, и као симболичко начело космоса у ком учествује земља. Елемент ствара лепоту космоса, зато што, одјекујући и одговарајући, изражава своје органско јединство с другим елементима, чиме се природа утврђује као стваралачко свејединство својих унутрашњих снага. А само таква природа потврђује се као „Gleichnis“ космоса: самоизражавање природе истовремено је и изражавање онога што је по себи неизразиво. Срж мистеријског сједињавања физиса и метафизиса – која је, уједно, срж и самог симболичког јединства Гетеовог поетског космоса – јесте она снага која, кроз одјек и огледања, показује, најпре, човека као биће људскости и космос као биће све божанствености, а, потом, и највишу људскост и божанственост као различите потенције јединствене снаге. Та снага је љубав.

Орфичко-мистеријски крај Хомункулове еротске драме везан је за сложени систем идиличког опевања космоса као свејединства носилаца живота, који ће до свог уметничког врхунца бити доведен у Аркадији 3. чина (а као својеврсни одјек и враћен у свет драме у 5. чину, кроз ликове Филемона и Баукиде). Тајна космоса неодвојива је од тајне природе и од тајне постојања: реч је управо о естетским и земаљским одјецима највише заснованости света као физичко-метафизичког поретка. Потпуни идентитет, а за њим жуди Хомункул, осваја се кроз делатно укључење сопства у заједнички ток живота (и природе и космоса). Приступање сопства стваралачком космосу врши се кроз израз, кроз очулотворење бића космоса, а оно је само по себи поетско – хармонијско и химничко. Акт бића и у овом случају једнак је изразу бића: приступајући космосу, биће учествује у стварању космичког склада, а овај се осведочава кроз песничку светковину, односно кроз активно природно прослављање хармоније космоса. Најзад, како, постајући делом космоса, биће ствара космос, тако је, као истински израз самог тог бића, химничко певање – такође истинска стваралачка снага космоса. Другим речима, поезија је одиста појетичка, она не опева, већ, певајући, ствара хармонију космоса.

Певање је израз свег стваралачког рада космоса. Поезија је експлицитно сведочанство космичког уједињавања које се непосредно драматизује, те њен израз унутар поетског света постаје смисаодавни стуб самог текста. Гете удословљава космизацију као поетску естетизацију, те само певање постаје фабуларно исходиште Ноћи. Смисаона срж опеване поезије као космичког самоизражавања – нужно и у складу са симболичком логиком збивања треба да потврди еротско-мистеријски карактер згоде. Збивање је симболичко зато што мистерију постања – коју,

претходно, префигуришу мистеријске сфере Мајки – прославља као мистерију љубави, а ову као почетак Хомункуловог очовечења узрокованог његовим чулним заносом за лепотом. Песма која, пратећи Хомункулову драму, исказује и свеуједињавајућу драму природе, сама очулотворава драму космоса. Она изражава мистерију љубави, у којој Хомункул проналази полазиште свог очовечења.

Шта, наиме, значи његово приближавање Галатеји? Реч је о хибристичком акту, но оном који, с обзиром на то да је узрокован племенитим поривом, не осуђује и не уништава биће, већ који грешку – а она је несумњива и њене последице су неопозиве – преображава у спас за лутајућу егзистенцију. Преступ је велики и скупо се плаћа, али је сама казна самерена племенитом узроку преступа, на основу којег преступ плодотворно преобликује казну у праву меру бића. Хомункул је посегнуо за фигуром која му је недосежна због својих божанских квалитета, но – још више од тога – и због самих његових прељудских својстава. Као што је Фауст раније изазвао катастрофу хитајући да се споји са себи инадекватном сеноликом појавом, тако и сада Хомункул срља у пропаст, која је, међутим, спасоносна зато што је изазвана човечуљковом нецеловитошћу. Он, подсећамо, половично животиари само унутар стакленог звона којег се, понет Галатејом, ослобађа, те чиме се одиста и уништава такво његово, половично постојање, али и с обзиром на шта он најзад постаје биће живота. Распрсивши се пред Галатејом – која, како су Сирене раније истакле, сија достојанством, те која је, као таква, равнодушно-мирна према свету, а посебно према човечуљковој драми коју, уосталом, и не примећује – Хомункул проналази свој органски почетак. Изазвано преступом, самоуништење се преображава у плодну грешку – у лек самог постојања.

Деструкција је – протетски – трансформисана у (ре)креацију, а ова је симболички хармонизована с поезијом природе, која, славећи, ствара хармонију космоса. Јемство динамичке, свестваралачке лепоте космоса јесте досегнути максимум бића: космички врхунац је Галатејина људско-божанска лепота, а Хомункулов врхунац је непосредно искуствено, на болно-плодан начин и на свом примеру спозната истина људско-божанског јединства. Хомункулова драма бића је, и у овом случају, веома сродна Фаустовој (у сусрету са сенком), само је демонски згуснутија: и човечуљак спознаје лепоту као највишу вредност света, а ову спознају живо остварује као властиту жудњу за сједињењем с том лепотом. Естетски нагон се претвара у еротски, а овај – премда се и код Фауста и код Хомункула негативно завршава – непосредно потврђује космос као свејединство утемељено у љубави за

другим. Негативно се завршава само Хомункулова жеља за конкретним спојем с лепотом: она је и онтолошки немогућа, и то с обзиром како на Галатејину надређеност људској сфери, тако и на човечуљкову подређеност истој тој сфери. Међутим, суштину саме жудње, претворене у дело, представља довршење Хомункуловог лутања. Овај створ, рођен да дела и припремљен „за хитра дејства“ (8323), најзад стапа општост својих настојања и посебност свог искуства, те, тако, укида своју артифицијелност и постаје пуноправни члан природе.

Крах његовог настојања да се сједини с Галатејом преображава се у потпуно сједињење с природом – Хомункул ступа у хијерогамију са стваралачким процесом природе. Пронађена хармонија с природом исходиште је сцене која естетски и поетски слави хармонизујућу моћ природе и космоса. Та хармонија је света и мистеријска, зато што долази као награда, чији је предмет живот – за спознату љубав као метафизички стуб све огледајуће-одјекујуће игре космоса и његових сфера.

Последња тачка Хомункуловог трагања означава и почетак преображаја половичног постојања у живот. Овај преображај поетизован је као апсолутна синтеза два кључна симболичка темеља драме: природе и вечне женствености. Почевши да гори над океаном након што је одбацио заштиту реторте, Хомункул је и дословно и симболички ујединио начела ватре и воде: његово уништење стога у потпуности ствара природно свејединство. Оно је и симболички осведочено кроз двоструко сијање океана, наиме кроз потпуну прожетост земаљских и водених одсјаја изворних небеских сијања. Срж целовитог природног организма је живот, те, осведочивши својом пропашћу стваралачке снаге природног бића, Хомункул проналази тајну животног постања за себе. Формула целовитог живота стваралачки се стапа с тајном природне целовитости, а кључ овог стапања је Галатејин живи лик. Она није тек пуки пасивни врхунац земаљског процеса обликовања, већ је сама највиша стваралачка тачка тог процеса. Она, такође, није само лепи лик који је занео човечуљка, већ је уобличена божанска слика стваралачке женствености. Као „мајке слика, // Озбиљна, што изгледа боговима једнака, // Достојанствене бесмртности, // А, ипак, попут милих жена смртних, // Заводљиве љупкости“, Галатеја преображава природне елементе у симболе, жудњу за човечношћу у човечност, а човечност у боголикоост као средишњу тачку космичког свејединства. Тако сагледана, Галатеја је индивидуализована фигура читавог космичког живота који своју потпуност задобија смисаоношћу унутрашњих огледања и делатних преображавања елемената.

Спасоносност женственог стваралаштва испољава се у вечности људско-божанског лика: вечност се, дакле, открива на земљи и, откривајући се, подстиче оваплоћење метафизичког у људској пролазности, а то је жива људскост постојања. Сама хуманост је људски вредносни одговор на стваралачку снагу вечне женствености упризорене Галатејине боголике фигуре. Кроз љубавну чежњу за највишим на земљи, а то је физичко-метафизичка синтеза у једном лику, хуманост преображава свог носиоца Хомункула и окружујући песмотворни свет, да би се најзад удружила с животом посталим у овој светој синтези свих природних елемената, читавог човека који постојање стапа с духом, и потпуног космичког постојања који оживотворава стваралачку лепоту саме боголикости.

Космизујућа моћ игре одјека у овом великом текстуалном комплексу надаље се симболички реализује као игра одјека између целине мистеријског смисла овог комплекса и целине мистеријског смисла драме. Хомункулово очовечење кроз природу и божанство као њен највиши израз – постаје симболчким огледалом, односно делатним *одјеком* Фаустовог очовечења Хелене кроз фантазију. Већ и стога Хомункулов чудновати пут у Ноћи представља фигурални одраз неописаног Фаустовог мистеријског силаска ка Персефони – његове катабазе. Мистеријско-еротско исходиште сцене је комплексни темељ на којем почива целовита фантазмагоријска драма 3. чина, која врхуни у Аркадији као рајоликој слици лепе хармоније космоса. Хомункулова хијерогамија с природом касније се прелама кроз привремену класично-романтичну хијерогамију у самој моћи поезије. Док песничко, химничко стварање и прослављање природне космизације долази као крајња тачка Хомункуловог природног пута, класично-романтични брак је сама проширена реализација довршеног природног пута, и то реализација која је драмски заснована на експлицираној уједињавајућој моћи речи: Фауст и Хелена ће се фантазијски сјединити, а сједињењем створити илузију раја, управо кроз стваралачку снагу поезије љубави. Најзад, еротска мистерија Ноћи постаје средиште, мада не и врхунац (то је брак у Аркадији) драмске текстуре која мистеријски оживљава стваралачку моћ класичног света, а целина два пута опеване античке мистерије љубави (кроз Хомункулову и кроз Фаустову повест) постаје велико огледало романтичне мистерије љубави којом се драма и завршава.

### 3. 4. 4. В. Фауст

Фаустов пут у Класичној Валпургиној ноћи представља сижејну, смисаону и симболичку копулу, с чије се једне стране налази Хеленина сен, а с друге Хеленин митски лик. Његов пут, међутим, није пука спојница која у логички поредак ставља две Хеленине појаве, већ је мотивацијски темељ за Хеленино оживљавање. Јунакова брзоплетост у 1. чину сада се стабилизује у постепену потрагу која сама, значењским квалитетом свог тока, преводи Хеленину сен у живи лик. Другим речима, није ствар само у томе да је оживљена Хелена циљ и резултат потраге, већ – много више – у томе да она оживљава за време саме потраге. Фаустов ход у Ноћи преображава пуку сенку у пунозначну фигуру. Стога је сâм тај ход – којим закључујемо анализу 2. чина и који сагледавамо као фигурални темељ за смисаоно заокружење саме Хеленине појаве у 3. чину – у бити живототворан.<sup>642</sup>

Као што сопственом жудњом Хомункул симболички постаје обликотворни елемент космичког поретка, тако, продужењем свог сна о Леди, Фауст фантазијом заснива стварност двоструко сијајуће Ноћи. Ипак, јасно је да између ове двојице јунака постоји темељна разлика, а из ње проистичу и различити смерови њихових путева: Хомункул трага за самим бићем и стога је, као извориште живота, њему потребна природа као симболички тоталитет. Како Фауст већ јесте носилац људског идентитета, овај јунак за свој животни задатак *више* нема темељ бића, већ врхунску актуализацију људскости као такве. Хомункулова потрага, наиме, онтолошки претходи Фаустовој: трагалац за Хеленом трага на освојеном темељу онога што Хомункулу тек предстоји. Хомункул креира, а Фауст реализује срж људског живота. Као реализатор, Фауст је индивидуална слика људскости која својим стваралачким делањем треба да афирмише хуману ексклузивност унутар космичког поретка којем и човек припада.

Пронашавши биће људскости, Хомункул тек приступа природи кроз коју и у јединству с којом човек оживотворава своју посебност, а Фаустова драма јесте драма управо таквог оживотворавања. На фону пронађеног јединства са стваралачком благодатношћу природе (а оно је осведочено у сцени која отвара други део драме), Фауст сада непосредно остварује своју укљученост у општи ток живота. То се

---

<sup>642</sup> Ово је и једна од Динерових основних теза, с тим што он исту путању на којој и ми инсистирамо – од Хелене као сенке-идола до Хелене као симбола, тј. идеала лепоте у посебности – тумачи с понешто другачијим распоредом нагласака. Динер се, примера ради, усредсређује на Фаустове разговоре у Ноћи, који посредно обликују Хелену као живу индивидуу с властитом прошлошћу и стварношћу: то је смисао Фаустових запиткивања о Хеленином детињству (G. Diener, S. 362–368).

поетизује кроз максимализацију стечене вредности: Фауст треба да делатно обистини разлоге из којих је човек „племенити“ члан природног поретка и „мали Бог света“.

Паралелизми између Хомункуловог и Фаустовог случаја образују се искључиво на темељу ових специфичних разлика између самих позиција њихових живота. Најважнији паралелизам јесте њихова болест, те, сходно томе, њихова потрага за оздрављењем. Лек је свесни циљ њихових трагања у митској фантазмагорији. Но, сврха тог лека је другачија и она изоштрава онтолошке разлике међу јунацима и њиховим путевима: Хомункул жуди за леком самог живота, а Фауст за леком који живот фиксира као лепоту вечности у тренутку. Наравно да је посебно питање колико ће Фауст такву лепоту пронаћи у лепоти суживота с Хеленом у рајоликој илузији: уосталом, одговор даје сама чињеница да јунак након брака с Хеленом наставља свој животни пробој ка моменту у којем и којем ће рећи „Тај ипак, тако си леп!“. Хомункул трага за самим координатама целовитог постојања (какве Фаустово биће има), које по себи не значи и потпуну људскост живота, но без којег је излишан и, у ствари, немогућ и сâм покушај да се сопством обистини срж људскости, те да се освоји и суштина тог целовитог постојања. Лек за којим Фауст жуди је лек који премошћава јаз између пуког постојања и делатне чежње за живом суштином. Фауст је погледао сенку онога што му делује као сведочанство свих животних настојања, а сад му предстоји пут ка лековитом превођењу жудње у плод, те пут ка живом обистињењу тог сведочанства. Хомункулов и Фаустов пут у основи су огледала јединственог стремљења, и стога је управо остварено стремљење то које по себи – прогресивно – „лечи“ своје узроке.

Повлашћен (у односу на ђавола и половичног човека) због значајности својих искустава, Фауст не мора да лута по тамним пределима прељудске елементарности природе, већ може одмах да се посвети најплеменитијим природним сферама – оним које генеришу племениту лепоту људског лика. Доњи Пенеј је природна сфера која стапа тварност и духовност, те која представља својеврсну улазницу за свет за којим Фауст жуди: за свет најлепше фантазијске надградње хармоничне грчке природе. Наглашавамо да Фауст не заобилази природу, већ ступа у свет жељене духовности кроз ону тачку у природи која је њој најближа, која је сама хуманизована, те која – такође осведочавајући темељно јединство материје и фантазије – непосредно и преображава физис у фантазију. Свет који Фауст призива није свет отргнут од природе, већ свет који непосредно људски надограђује природни темељ на којем

почива. А, потпуно иста логика важи, наравно, и за Хелену: њена божанствена људскост, као год и Галатејина, рађа се у лепоти природне космизације која потврђује неприкосновено симболичко јединство тла, небеса и човека као њихове тачке сустицања.

Пратећи своје слутње, вођен жељом да спозна: „Где је она?“ (7056, 7070), Фаустов „ум стреми даље“ (7291) и његов „поглед пробија се“ (7292) ка херојском регистру грчког света. Фауст унапред веома добро зна духовну суштину света који је, уосталом, управо његово сневаше до краја уобличио: то значи да он влада како смисаоним целинама сваке посебности са којом се сусретне, тако и прогресивним смислом динамичког хода саме Ноћи. Другим речима, свету заокруженом лепом природом јунак приступа као духовном наслеђу које почива на динамичком ходу, на чијем се почетку налазе елементи, а на чијем је врхунцу –лепота класичних генерација грчке митологије. Потпуно владајући текстуром грчке духовности, Фауст се одмах усмерава ка класичном огледалу онога што и сâм својим трагањем остварује: реч је о фантазијском довршењу природне хармоније. Фауст трага за највишим хуманим искорак проистеклим из грчког тла које посећује. А, како то чини с обзиром на своје знање и, сходно томе, с обзиром на своје огромно страхопоштовање према свету ондашње духовности, онда је и природно да му сапутници (што, примера ради, никако не може да важи за Мефиста) постану и помоћници који јунака доживљавају као, додуше, чудака, али ипак и чудног сродника.

Ради се, заправо, о симболички заснованој – узајамној испомоћи: Фаустова фантазија је та која оснажује објективитет митског света, а сâм тај свет као свој највиши плод треба да покаже ону фантазијску снагу која га је изворно оваплотила. Рад Фаустовог духа зазива жељени духовни свет. Фауст је блиски рођак грчке сфере баш зато што силом своје жудње ходи ка самој њеној сржи, и то с пуним и иначе фундаментално важним уважавањем њеног органског јединства које фантазију преплиће с природом. Међутим, јунак је, поред овога, истовремено и болесник који одудара од заокружене самодовољности света упућеног на себе, те који – оваквој логици света сасвим насупрот – бескрајно, непојамно и незаустављиво жуди за њим и само за њим, а тако и за оним што је изван његове властите стварности. Фаустову личност у Ноћи формира његов двојаки: блиско-туђи однос према свету, те се на њему заснива и посебан доживљај сапутника према њему. Због грандиозних димензија Фаустове болесне жудње за здрављем у свету који није његов – али, и у

томе је смисаона сложеност: само делимично није његов – сапутници се и претварају у помагаче. Посебно је значајно то да аутономна симболичка логика Гетеове митологије унеколико трансформише митске помагаче, мењајући распореде нагласака или чак мењајући и изворна својства њихових ликова из предања.

Мислимо превасходно на то да и Хирон и Манто – а они су кључни Фаустови помагачи – своју улогу испуњавају експлицитно као лекари.<sup>643</sup> Хирон остаје васпитач хероја, а Манто остаје пророчица, али доминантна функција њиховог односа према јунаку јесте она исцељујућа. Овим Гете не сужава фигуралност митских ликова, напротив: лекарском функционализацијом их прикључује симболичкој текстури Ноћи. Наиме, и Хирон и Манто постају лекари у тексту баш зато што схватају сложену пуноћу Фаустовог духовног проблема, те стога што пунозначно доживљавају другост и зачудност Фаустове немерљиве љубави према грчком свету. Парадоксално: они разумеју – из грчке перспективе сагледану – саму неразумљивост Фаустових настојања; разумеју обим те неразумљивости, а он се тиче целине бића. Они се труде да изађу у сусрет жељама које грчком свету нису до краја својствене, зато што је Фаустова болест последица најдубље кризе чисте људскости.

Покушавамо да истакнемо комплексност основних карактеристика Фаустовог пута у Ноћи, али се у исто време трудимо да укажемо на то да сâм текст веома јасно нијансира духовне односе о којима говоримо. Успостављамо паралелу између начина на који грчки свет с чуђењем доживљава Хомункулову и Фаустову појаву. Не сматрамо да је теоријско насиље над текстом мисао да ове две фигуре симболизују модерност романтичне љубави према грчком духу. Грешка је, међутим, и отуд овај екскурс – покушај да се њихово интегрисање у митски свет сагледа кроз оштру класично-романтичну опозицију.<sup>644</sup> Фауст јесте странац у грчком свету, али, како смо напоменули, само делимично. Грчком свету је конкретна Фаустова жудња слабо разумљива, али је и то такође само делимична истина. Најпре, Гете опева

---

<sup>643</sup> Динер посебно наглашава ову чињеницу говорећи најпре о томе да је Фаусту неопходно оздрављење (зато је Хирон прво лекар, а тек онда педагог), а потом и оздрављење као оживљење (зато је Манто кћи Асклепија као оног ко диже из мртвих): G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 373–374. На ово пажњу скреће и Момзен (*Goethe und 1001 Nacht*, S. 124–137).

<sup>644</sup> То чини Динер, који и мистерију љубави, као исходиште чина, тумачи кроз свеколико стапање супротности: ватре и воде, духа и тела, класике и романтике. По Динеру је Фаустова „жудња за немогућим“ једноставно несхватљива античком свету, јер реч је о хришћанско-романтичној чежњи и љубави, идеалистичком стремљењу самог духа – у свету класичне јасноће, радости, објективности (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 383).



процес стапања двају посебних, али духовно сродних светова, и то на низу симболичких нивоа (само у 2. чину: кроз три посебна пута), а нипошто не судар унапред прецизно одвојених и разграничених регистара. Штавише, услов за било какав покушај сједињења светова јесте исти као и за такав покушај на нивоу самих природних стапања унутар грчког света: досегнута пуноћа свог (у овом случају: духовног) бића као тачка која открива сродност с другим (опет: духовним) бићем. Као два модуса јединствене – људске духовности, Фаустов и Хеленин свет управо својим посебним карактеристикама, јер оне су те које фундирају самоизражену хуманост, разоткривају своје блискости, али не и истоветност.

Поред тога, теорија по природи ствари уступа пред уметничким феноменом, онда када је овај вођен нијансираном логиком самог поетског поступка. Наиме, строго и искључиво дефинисање класичног света као чисте самодовољности, заокружености и земаљске потпуности води ка закључку да класични дух, тобоже, не познаје трансгресивност карактеристичну за романтични дух који се непрестано ослобађа датих граница, јер ове – више – не задовољавају и не употпуњавају. Таква дефиниција класике је у очигледној контрадицији са грчким митом, с грчком песничком праксом, али и са чињеницом Гетеовог текста коју смо апострофирали. Још у 1. чину Фаустов лик је симболички проширен као одјек Парисове митске личности, а јунакова катабаза, па тако и сама несаломљива жудња за Хеленом, представља рефигурацију повести мита о Хелени. Уметничка сложеност не произлази из строге класично-романтичне јукстапозиције, већ из опевања симболичког смисла класично-романтичног огледања. Фаустова жудња није и не може бити потпуни *novum* за грчке сфере, али нипошто не значи и понављање парисовских тегоба, већ јесте израз аутономне романтичне модификације јединственог и највишег проблема духа – љубави за лепотом.

Сходно изреченом, ваља образложити претходно изнету тврдњу да се Хирон тешко идентификује с Фаустовом жељом, сагледавајући је као страни регистар упркос томе што грчки мит прославља немогућност да онај ко спозна Хелену – мирно одустане од ње. Чуђење изазива разлика међу нивоима жудње: Парис и Фауст једноставно чезну за другачијим световима. У оба случаја је средиште Хелена, но она за Париса није симболичко, већ је живо средиште: симболику, евентуално, твори универзална последица Парисове занетости лепотом, али је сама та лепота – из његове визуре – везана за посебну и „живу“ жену. Она и Парис припадају истој равни стварности: њихов онтолошки идентитет је истоветан стога што је

фантазијски (за читаоца) а стваран (за њих саме). Фаустова пак жудња за Хеленом јесте жудња једне равни стварности за другом, и то двојако. Са становишта фикционалности Гетеове драме, стварносна повесност Фаустове фигуре продира ка ономе што унутар фикционалне, унутрашње стварности текста припада самој фантазији. Друго, и са становишта рецепције која би се усредсредила баш на фикционалност текста као такву, Фаустов фикционални регистар настоји да се стопи с регистром који припада другом митском систему: у овом случају, реч је, дакле, о стапању две митске сфере – фаустовске и класичне. Насупрот Парису, чија обузетост Хеленом (независно од последица) значи, додуше, губитак мере, но у оквирима једномерне стварности, Фаустова неодмереност која га води Хелени двојако је трансгресивна према самој мери стварности: према митско-фантазијској (која би опевала продор једног мита у други) и према „историјској“ (која би опевала сусрет Фаустовог света историјског времена усмереног ка смрти и Хелениног света митски обезвремењеног времена).

Сâм Хирон, дабоме, не промишља све равни проблема и посебне узроке Фаустове другости у грчком свету, али је интуитивно спознаје. И то чини зато што му је јасно – на основу карактера јунакових питања – да је Фаустова опсесија израз живог људског бића усмереног ка ономе што и сâм Фауст разуме као духовно наслеђе, као поезију, те, према томе, и израз бића које жели да оживотвори фантазију. Да прецизирамо: Хирону није страна занетост Хеленином лепотом, али му је непозната љубав – а она је та која карактерише *романтичност* Фаустовог труда – која, насупрот Парисовој, не само да заборавља него која интенционално и руши границе установљених и оформљених стварности. Тек у том контексту, класика би се – што је и оправдано уколико на памети имамо Гетеову Галатеју или Хелену из 3. чина – могла одредити као мирна самодовољност у свом стварносном регистру, унутар којег су могући преступи попут Парисовог, а романтика као перманентна трансгресивност, као искорак изван граница свог регистра, те као продор у строго заокружену ограниченост другог регистра попут грчког.

Хирону је веома блиска сама племенитост Фаустовог бића, које изражава лепоту свог духа, а далека му је његова супстанца. Хирон препознаје лепу људскост Фаустову, иако је чудан начин на који јунак ту људскост осваја. Будући да и сâм осликава племенитост грчког света, кентаур је ипак вођен оним што опажа као блискост, а заправо као људску сродност с „чудаком“. Тиме посредно и он, али и Манто, постају најпре фигуре које потврђују духовно јединство све људске

фантазије као првостепени фон на којем се другостепено диференцирају посебне духовне сфере, а потом и саучесници у Фаустовој болесно-оздрављујућој трансгресији. При томе, сама јунакова трансгресија је двојака: са становишта целине људске фантазије, она значи продор једне посебне духовне сфере у другу, а са становишта фикционалног реалитета грчког света, она значи искорак у свет у којем иначе није живом човеку дато да корача. Опседнутост Хеленом Фауста ставља у сложен фигурални однос с Парисом, а катабаза га приказује као нововековну рефигурацију Орфеја. Разлика између Орфејеве пропасти и Фаустовог успеха мотивисана је управо симболички: кроз посебне логике светова. Орфејев покушај освајања живота у Хаду нужно пропада због метафизичког отпора који изазива сама гранична мера човека у том свету. Фаустов пак силазак у Хад може бити плодотворан (но, и то је само релативно с обзиром на судбину аркадијске илузије) зато што овај јунак самим својим бићем и трудом носи прекочарујућу меру која дозвољава суспензију граница каква код Орфеја није могућа: та суспензија је, ипак, по себи привремена и стога се Аркадија распршује; овим проблемом ћемо се бавити у наредном сегменту, но и на овом месту истичемо да се не ради о томе да Орфеј не сме, а Фауст сме, већ о томе да повреду граница Орфеј плаћа одмах и непосредно, а Фауст накнадно и након што спозна илузивност успеха у савладавању тих граница.

У свом стремљењу за класиком Фауст полази од филологије, завршава у мистеријском пробоју у свет мртвих, а уједињавајуће средиште целине овог пута је сама фантазија. Она је та која дозвољава успех чудесног пута. На овом месту указујемо изнова на тезу од које смо пошли у анализи Ноћи, те коју сагледавамо као поетско тежиште овог комплекса: реч је о апсолутној уметности. Под њом не разумевамо тек уметничку изузетност: она није искључиво аксиолошки критеријум (мада свакако јесте и то), већ је најпре ствар уметничког поступка. Гете веома свесно кроз сâм апсолутни поетски израз утврђује биће и логику поетског света: овај почива, ствара се, развија се, мења се и довршава се снагом (само)изражене духовности. Она утврђује, мотивише и смисаоно одређује карактер збивања у Ноћи: Фаустов дух је својеврсно залеђе Ноћи; врхунац Ноћи је песничко прослављање упоредности Хомункуловог и космичког постања; средиште Ноћи је, његовом фантазијом омогућен, Фаустов продор у епицентар зазване фантазије – у есхатонско биће грчког мита.

Фаусту је дозвољена Орфејева дрскост најпре због онтолошког начела сцене: Фауст не продире у есхатон, већ у есхатонску сферу познатог духовног, то јест

митско-поетског регистра, а то је могуће због вредносних огледања каква, само на други начин, и иначе обликују симболички поредак драме. Грчки свет фантазије вредносно одговара на стваралачку моћ Фаустове фантазије: то су, дакле, координате чина. Тек на овом, кључном темељу могуће је говорити о посебним елементима, попут Фаустове племенитости, као оним који мотивишу његову катабазу.

Продирући у есхатон, Фауст не ступа у исто подручје као Орфеј, већ у фантазијски оживљену слику подручја којим је Орфеј корачао. Полазећи од филологије, а то тврдимо с обзиром на ланац Фаустових питања упућених сапутницима која су својствена само оном субјекту који грчки свет доживљава као свет поезије – Фауст, додуше паралелено с Хомункуловим мистеријским посвећењем, довршава апсолутни поетски смисао сцене. Он експлицитно оживљава и у окружујућу стварност преображава свет који му је познат из књига. Читав Фаустов пут у Ноћи је пут који по себи, својом прогресивношћу, актуализује фантазијске сфере које су раније биле тек наговештене кроз сенке. А, целина тог пута је средиште текстуре чији врхунац представља оживљена Хелена.

Фаустове опасности у сусрету са сфингама (оне му освежавају сећање на митске сижее, те, подстакнут њима, он помиње Едипа и Одисеја: 7185–7186), те низ његових реминисценција током разговора с Хироном, „племенитим педагогом“ (7337) и „лекарем“ (7345); од Диоскура, Јасона, преко Херакла до Хелене (7369–7398) имају, свакако, и благу хуморескну функцију да ублаже патетичност Фаустовог одушевљења песничким светом кроз који се сада креће, као и семантичку функцију да истакну управо филолошко јунаково полазиште. Посебна сложеност сцене је у потпуном складу с њеном апсолутном фантазијском смисаоношћу чије су границе потчињене једино поетичности која је иманентна сцени самој. Таквој сценској комплексности доприноси Гетеово поигравање с већ укрштеним регистрима Фаустовог и Хелениног света. Тежиште и телос како сцене, тако и Фаустовог пута јесте оваплоћење фантазије. То, међутим, не значи и да је јунак ослобођен грешака, додуше бенигних, у погледу разумевања свих равни укрштања светова. Фаустова искључива духовна фиксација је Хелена, и та фиксација је за њега филолошки заснована, али ипак огромна њена емотивна и психолошка снага води Фауста ка заборава онтолошке разлике, те ка уображавању да, слушајући Хирона, чује повест „стварне“ жене. При томе, хумору у дијалогу доприноси и то што је, премда сâм представник оживљеног света мита којем подједнако припада Хелена,

Хирон тај који опомиње Фауста на условност књижевних конструкција, на опасност од премеравања фантазијске стварности помоћу категорија које су својствене историјској, а не поетској стварности, те на нужност да се Хеленин свет тумачи као обистињена апсолутна фантазија, а не као истина стварности – и онда се ово може сагледати и као мало трансцендентално огледало саме симболике сцене.

Фаустови испади су бенигни, те и хуморескни, зато што заправо делатно утврђују исто што и Хирон, а то је живо биће уметности. Фауст ка том бићу хита укидајући границе између уметности и себе, што је проблематично само херменеутички (за Фауста као тумача митског наслеђа), а нипошто и сужејно, будући да баш то укидање води јунака ка живом Хеленином лику. Хирон значајно помаже у том продору својим оздрављујућим опоменама: оне немају за циљ да рационализују, већ, сасвим супротно, да јунака припреме за освајање апсолутне фантазије, а за шта овај у 1. чину није био спреман. „Вечно биће, с боговима једнородно [ebenbürtig]“ (7440), које је „данас“ (7442) јунак видео – то Хирон поучава Фауста – припада свету које „не везује никакво време“ (7433) и у којем нема старења (7430). Парадоксално, Фауст наступа као наивни, а Хирон, који не само да је и сâм део света који филологија објашњава него је још и хронолошки старији од Хелене – као критички филолог који сопствену повест тумачи као песничку повест, и то чини на начин који је у потпуности саображен управо њеној поетској природи. Обојица су, ипак, посвећена истом, највишем циљу: уображавајући да Хелена има редовну људску повест временски усмерену ка смрти (што важи за фикционални регистар укупне Фаустове повести, али не и за поетску сферу као само један део тог регистра), Фауст њу одиста и оживљава уз помоћ Хирона. Фауст преводи божанствену лепоту у лепоту живог људског лика као слику те божанствености. А, указујући на просторно-временску нередовност фантазијског света, чије координате постојања и трајања утврђује искључиво снага песничког израза, Хирон само припрема јунака за потпуни сусрет с оживљеном лепотом посебне фигуре песничке фантазије.

„Страног“ (7446) и „слуђеног“ (7447) јунака – а он је, понављамо, доживљен као такав не због саме своје љубави и чежње, већ због њихових трансгресивних својстава која теже да створе потпуни идентитет онтолошки различитих подручја – Хирон шаље „лекарки“ (7453), „кћери Асклепијевој“ (7451): Манто му може повратити здравље бића. По предању Тиресијина, дакле ћерка пророка, код Гетеа пак Манто постаје исцелитељка. То пак не значи да Гете изневерава мит, већ га

симболички саображава својој текстури. Наиме, сама исцелитељска вештина Мантина профетски је заснована, и то не толико због њеног порекла, колико због карактера Фаустове болести. Асклепије је лекар који оздравља тако што оживљава: умртвљеног он враћа у делатно постојање, мртвог у живот. Асклепијево лекарство је, сходно томе, посвећено само и искључиво граничним ситуацијама бића и живота, али је, такође, и његов посао граничан по себи. Асклепију и његовој кћери стога је Фаустова криза знатно ближа но Хирону: и овог пута посредни је узајамност вредносних одговора. Фаустова болест – и тек зато он може бити уважени путник у грчком свету – јесте болест читавог бића које животно посвећено узвишеном циљу и које је, у то име и зарад њега, спремно да поништи устројство властите повести (након сусрета с Хеленом нема враћања на редовност). А, вештину Мантиног лекарства заслужује управо и једино гранична ситуација бића: криза, у којој није угрожена хуманост, но у којој јесте угрожена ограничена моћ човека да испуни највиши задатак, да освоји човечност.

Фауст се сасвим приближио оним грчким фигурама које могу у потпуности да продру у значајност његових животних порива. Сустицање регистара потврђено је и следећим исказима – Фаустовим: „Исцељен не желим да будем, мој ум је снажан“ (7459), потом Хироновим: „Хелену, слуђене памети, // Хелену жели да освоји“ (7484–7485), те најзад Мантиним: „Оног волим, који за немогућим жуди“ (7488). Овим речима није опозвана нити Фаустова болест, нити потреба да се ова преобрази у здравље, већ је заокружена фигурална смисаоност јунаковог пута у Ноћи и његова улога у образовању текстуре посвећене Хелени: Фауст се неће опоравити пуким излечењем као одстрањењем болести, његова мука не може да мине и његова криза не може да се умири, већ једино може да се испуни, да само биће болести постане бићем здравља, те да се до краја подржи потреба да се Фаустова личност врати себи кроз освајање своје покретачке силе. Фауст и дословно оздравља кроз својеврсну негу болести, а ова дословност постаје симболички носилац текста, који освајање циља (живе Хелене) опева као динамику пута ка њему. Сâм тај пут је исцелитељски, зато што је, и то уз Мантину помоћ, двоструко оживљавајући: за Фауста и за Хелену. Несаломљивошћу свог продора ка свету мрвих, Фауст сенку и славно митско име „оличава“, преводи у личност, у живи фигурални лик, те, истрајавајући на својој трансгресивној жудњи „за немогућим“, преображава у истину и само биће те немогућности.

Као што је, раније, спуштајући се ка Мајкама, остварио двојаку немогућност: одиста и ступио у те сфере, те из небића у биће преобразио сенку највише лепоте, тако и сада, идући Персефони, Фауст преводи у дело двостепену немогућност: силази у сферу у коју иначе жив човек не ступа и из које живом човеку нема повратка и одатле у живот враћа митски лик најлепше хероине. При томе, ове двострукости додатно су отежане, али и значењски оснажене истоветним уметничким поступцима, односно интендираним прескакањима описа самих реализација ових немогућности. Укупна синтеза значења, поступка и облика твори апсолутну симболичку смисаоност, а то је мистерија као поетска и, истовремено, као појетичка чињеница. Садржинска мистерија постања – сенке и живог митског лика – поетски је нераскидиво повезана с формом која, кроз одсуство експликације, исказује неизразивост као догађајну срж Фаустових подвига, а крајњи смисаони резултат садржинско-формалног јединства јесте сâм симболички идентитет онтолошког и поетског стварања. Мистерија у којој вишеструко врхуни Класична Валпургина ноћ (тј. како с обзиром на исход Хомункуловог, тако и у контексту Фаустовог пута) јесте изражена, опевана мистерија самог симболичког процеса који обликотворним радом јемчи истинитост уметничке фигуре као што је Хелена. Онтолошко-поетска текстура Ноћи – постанак бића паралелан је стварању израза бића – постаје симболички темељ за збивање 3. чина, а ту се не ради о Фаустовом уживању с најлепшом женом, већ о реализацији претходно опеваног мистеријског процеса који онтолошку немогућност обистињава као поетску могућност облика и израза.

У складу с изреченим, 3. чин представља проширену реализацију свих равни симболичког процеса који обликује смисаоност 2. чина као оног који открива песничку утемељеност саме тајне бића. Само средиште те смисаоности је апсолутна уметност: на њој почива унутрашња мотивисаност фантазмагорије и у њој се испуњава унутрашња догађајност сцена (нпр. Хироново објашњење о Хелени као временски неусловљеној песничкој фигури). 3. чин до крајњих изражајано издржљивих граница доводи апсолутну уметност као преплет форме и садржине. Наиме, мистеријско биће 3. чина – рајска класично-романтична хијерогамија – *изражено* је као унутрашња динамика аркадијског обистињавања стваралачке и сједињавајуће снаге песничке речи.

### 3. 4. 5. Стварање раја: Аркадија

#### А. Припрема: класично-романтични сусрет

У 3. чину до врхунца се доводи и довршава Фаустова фантазијска повест. Она је значењски одређена чињеницом да представља само део укупне Фаустове повести: логика, могућности и протежност збивања у 3. чину уоквирени су дијалектиком између фантазијског и историјског живота јунака, што, наравно, не значи да је једна сфера предодређена другом, али значи да се обе понаособ употпуњавају кроз своје узајамне односе, а с обзиром на шта ниједна од њих нема апсолутно и искључиво самодовољно право важења. Ми не тврдимо, наиме, да је смисао у 3. чину детерминисан оним што драмски долази касније, те да га ваља сагледавати кроз накнадност спознаје о недовољности рајске илузије а неопходности да се – зарад пуноће живота – освоји делатност у повесној стварности. Инсистирамо пак на томе да сама унутрашња динамика класично-романтичне фантазмагорије перманентно мотивише како своје исходиште, дакле слом аркадијског брака, тако и будућа јунакова делатна усмерења. Читаво устројство 3. чина осведочава преплет највишег духовног богатства и ускости тог богатства у односу на жељену целину живота која ће открити вечност у тренутку.

Намера нам је да утврдимо симболику кружног тока чина: сусрет између класике и романтике твори апсолутну фантазију, поетски именовану и обистињену као класично-романтична фантазмагорија,<sup>645</sup> а животно значење те фантазије саодређује специфичност смисаоних статуса низа кључних елемената у чину, међу којима и однос између Фауста и ђавола. Да будемо сасвим јасни: Фауст ће у Аркадији зажелети да замрзне лепи тренутак који живи с Хеленом, ђаво на то неће реаговати, ни један ни други неће изразити свест о нераскидивости своје међусобне везе, а аркадијски живот ће, без обзира на то, пропасти и Фауст ће наставити да трага за вечношћу у тренутку – као да обезвремењујуће љубави с Хеленом није ни било. Наш задатак је да спознамо поетске разлоге за овакав ток чина. Они се тичу

---

<sup>645</sup> Реч је о одредници употребљеној у називу посебног издања чина из 1827. године: *Хелена, класично-романтична фантазмагорија, међуигра за Фауста* (E. Trunz, S. 660). Из интегралног издања драме Гете изоставља овај додатак, а сматрамо да тиме што – премда се непрестано бавећи целином драме – користимо назив објављеног сегмента, не злоупотребљавамо поетску интенционалност текста. Ми, наиме, 3. чину не приступамо као самодовољности, већ његову симболичку улогу унутар дводелне драме сагледавамо с обзиром на смисаоност истакнуту већ и у наслову, која нипошто није укинута након интегрисања чина у драмску целину.



посебног симболичког статуса читавог чина, његових просторно-временских координата, сижејне логике и статуса самих актера и њихових односа.

3. чин продужава и до максималне напрегнутости доводи драмско самообистињавање апсолутне уметности, наиме: уметности као апсолутне естетске игре и такве игре као стваралачког принципа самог драмског збивања. Наглашавамо изнова да ни у 2. ни у 3. чину збивање није описано путем потпуне естетске слободе, већ да – и тек тако је и могућ фигурални склад између поступка и радње – естетска слобода јесте збивање. Тачније, и збивање и значење, што онда значи: сиже. А, сижејни склоп 3. чина уоквирен је својим фантазмагоријским карактером. Естетска игра је, дакле, та која твори драмску, штавише – унеколико и трагичку динамику чина. Унутрашња динамика чина је та која естетску игру као принцип преображава у сижејни склоп, а овај се конкретизује кроз фантазијско заснивање, развијање и слом света. Другим речима, Гете успева да створи потпуну симболичку хармонију између поетичности која ствара сиже и садржине сижеа која се испуњава стваралачком снагом фантазије. Најзад, текстура те фантазијске снаге кулминира у стварању саме Аркадије, а ову пак јемчи и омогућава песничка снага класично-романтичног сједињавања.<sup>646</sup>

---

<sup>646</sup> Сумарно наводимо литературу посвећену аркадијском комплексу Хелениног лика, као и аркадијском комплексу драмске текстуре. Корф указује на неједнакост односа између општости Фаустове потраге за испуњењем и конкретности јунакове љубави с Хеленом као симболом живота у лепоти који, међутим, не доноси коначно задовољење, будући да је Хелена – мртва; и она, као идеја, дух и привид, и Аркадија, као сфера с оне стране живота – обликују постојање као својеврстан сан. Ова сноликост предодређује како логику важења Фаустовог задовољења с Хеленом: и оно је само привидно, тако и судбину Еуфорионовог лика, као симбола споја Фауста и Хелене: његова смрт је та која изводи Фауста из сна у стварност као одговарајући фон потраге за испуњењем; насупротив животу у сну, последњи животни доживљај мора бити чин, дело (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 398–400). Слично Корфу, и Гундолф разматра разлоге из којих Аркадија не доноси суштинско испуњење, тј. из којих у њој опклада с ђаволом не важи: то је по себи немогуће управо стога што је Аркадија привремени сан; према Гундолфу, Мефисто је Мефисто само кад је и Фауст – Фауст, што се пак у Аркадији накратко суспендује, те ђаво постаје иронични коментатор сноликог одгајања драме (F. Gundolf, *Goethe*, S. 769–777). Емрих застаје на симболици Хеленине фигуре, објашњавајући је превасходно кроз њен контрастни однос према Форкиди: овим сусретом се успоставља однос између класике (лепоте, узвишености, младости) и романтике (хаоса, старости, незграпности, страсти); Мефисто је представник све антикласичности, па тако и средњовековља, и то чак и у Хелени страном хришћанско-морализаторском кључу (отуд ђаво може осуђивати Хеленину еротску повест: W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 228–281). Напомињемо одмах да ћемо у својој анализи (нпр. Мефистових речи о Фаустовом романтичном свету) настојати да укажемо на то да Гетеов текст ипак не почива на оваквој контрастној оштрини. Даље, Емрих се бави симболичком генезом Хелениног лика, те њену највишу појаву у 3. чину, као и читаву Аркадију, тумачи као синтезу духовних и природних процеса опеваних у 1. (Мајке) и 2. чину (Ноћ). Аркадија је специфична синтеза граничних људских искустава, наиме идиличких и ратних, а сâм Еуфорион спаја идилу и херојство, осведочавајући песму и као претњу и као спасење. Сходно томе, Еуфорион синтетизује целину песничке уметности и целину лепог, естетског постојања. Ствар је у томе што искуство лепоте по себи није довољно и стога се из њега – у наставку драме – мора искорачити у пределе етике (*ibid.*, S. 339–381). Динер читаву студију посвећује проблему којим се и Емрих бави:

Трунц прецизно утврђује шта означава реч „фантазмагорија“ у Гетеовој језичкој употреби: оно „сликовито-опазиво и уједно вештачко, одиграно [das Künstliche, Vorgespielte]“.<sup>647</sup> Фантазмагорија је уметнички феномен *par excellence*: објективно устројство које очулотворава фантазијску представу, које пројецира другу, сачињену, па утолико и вештачку, а заправо илузивну – стварност. Овако схваћена фантазмагорија не представља новину у односу на драмски поредак, будући да је већ 2. чин поетски заснован на објективно обистињавајућој снази фантазије, која онда једина установљава координате, могућности и логику света. 3.

---

симболичком смислу генезе Хеленине фигуре; не улазећи посебно у конкретност 3. чина, већ анализирајући поетску припрему за сâм његов настанак, Динер инсистира на томе да синтетичност процеса опеваних у 2. чину своје непосредно отелотворење задобија у Хеленином лику: она је синтеза духа и тела, живота и лепоте, и то синтеза која за своје догађајно средиште има љубав с Фаустом као космичку и класично-романтично спецификовану снагу сједињавања (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 486ff, 585ff). Одредивши претходно Хеленину фигуру као метаморфозу људског духа, фон Визе сâм Хеленин и Фаустов суживот схвата као чист симбол. Када овај пропадне, што је нужно управо због потребе за јунаковим повратком у стварност, Мефисто ће бити тај који ће, тумачећи смисао одеће која остаје за Хеленом, Фаусту указати на фигурални значај сећања на претходно симболичко искуство (B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 153–160). Валентин расправља о смисаоности Фаустовог и Хелениног споја, те сматра да је овај у својој бити вештачки. Но, не ради се о пукој артифицијелности, већ о природности оживљеној и омогућеној у самој причи, дакле у уметности. Освојивши Хелену, Фауст је оживео идеал лепоте, но он је пролазан јер сâм нема снагу да донесе блаженост и вечни спас. Аркадијски живот оваквог идеала по себи је привремен, а пролазност његове поетске артифицијелности на крају је – скинувши маску – удословљено објавио Мефисто (V. Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, S. 157–171). К. Момзен највише пажње посвећује управо уметнички схваћеној артифицијелности чина. Њена основна теза је та да збивање 3. чина почива на Мефистовој и хорској снази фабулирања: њихов дијалог дословно ствара класично-романтичну бајку. Сходно овоме, а на линији емриховских и динеровских анализа, Момзен Хеленину фигуру разумева као духовно предање, а не као природу: читава прича о њој и читава њена митска повест саме припадају причи, песми и стога Фаустов суживот с Хеленом и може постати песнички сан (K. Mommsen, *Natur- und Fabelreich in Faust II*, S. 39–57). Као Валентин, и Момзен – а исто ће важити и за нашу анализу – застаје на Мефистовом скидању маске и котурни на крају чина, те овај ђаволов гест тумачи као крунски доказ тога да је његова, Мефистова фигура вршила многолику илузију збивања, и то снагом фабулирања. Како, по ауторки, Мефисто у 3. чину наступа као песник, стваралац и коментатор, његов лик је измењен у односу на своју уобичајену улогу у драми, која је превасходно одређена опкладом с Фаустом: дакле, због бајколиког статуса чина, који ствара сâм ђаво, долази до привремене суспензије његовог општег односа с Фаустом (*ibid.*, S. 75). Потом, Момзен се бави проблемом који је, говорећи о аристофановском карактеру ђаволових стихова, додирнуо и Штајгер, те 3. чин тумачи као својеврсну сатирску игру, наиме као комичко-трагичку синтезу; с тим у вези, Момзен посебно инсистира на томе да 3. чин осведочава Гетеов отклон од чисте трагике, а овај је понајвише поетизован снагом Мефистове фигуре у класично-романтичном свету (*ibid.*, S. 85–99). Помињемо, најзад, и два и раније навођена а узајамно повезана чланка на српском језику – Стојановићев и Ломин – који, за разлику од већине студија навођених у овом поглављу, које су махом посвећене баш Хеленином комплексу у драми, настоје да протумаче смисаону целину драме с обзиром на њен најважнији симболички ток: то је спасоносност вечне женствености; стога оба аутора покушавају да размотре Хелену као фигуру која учествује у образовању божанствене комедије: по Стојановићу, драмско исходиште темељи се на својеврсној еротско-агапистичкој синтези земаљских Фаустових искустава љубави с Хеленом, односно Гретом (Д. Стојановић, „Богородица у Гетеовом Фаусту“, стр. 140–144), док по Ломи исто исходиште показује победоносност чистог метафизичког преобликовања еротског и естетског искуства које је Фаусту донела Хелена (М. Лома, „Драган Стојановић и крај Гетеовог *Фауста*“, стр. 175–182).

<sup>647</sup> E. Trunz, S. 661.

чин се свакако поетски темељи на принципима, односно и на поступку и на збивању из 2. чина: фантазија која обистињава свет моделује врхунац збивања, а то је јунаково оживотворење жељеног фантазијског субјекта. 3. чин опева конкретизацију моћи да се фантазијом освоји други живот и створи друга стварност. Међутим, премда наслоњена на 2. чин, фантазмагорија у 3. чину тка се с обзиром на властиту посебност, дакле карактеристике које важе само и једино у свету који се, најпре, ствара, те који, најзад, и постаје заокружена (и, додуше, привремена) стварност. Реч је о *класично-романтичној* фантазмагорији.

Док Трунц указује на то да у језичкој употреби Гетеовог доба „класика“ означава антику, а „романтика“ средњи век,<sup>648</sup> ми указујемо, не негирајући ове филолошке увиде, на значења која су иманентна претходно истакнутој поетској природи чина: романтика се темпорално везује за средњи век, али по принципима своје појетичности тиче се саме естетске слободе, повесно пројављене у средњовековној формално-садржинској слободи од класичног и превасходно латинског канона. Доследно овоме, Фауст је носилац романтичности не зато што иступа као представник новог доба, већ зато што управо он, а не Хелена, ствара фантазијски поредак. Он и дословно и симболички романтизује стварност, те слободу естетске игре преображава у животну збиљу. Та слобода пак врхуни у оном највишем у повести људске фантазије, а то није сама романтика, већ је класика. Ствар је у томе што је повесно и по бићу класика довршена, заокружена и фиксирана, а што је романтика – опет: и повесно и по бићу – прогресивна, у настајању, те што ширење својих снага врши кроз загледаност у савршену и недосежну стваралачку повест класике. Стога је највиша експликација романтичне љубави за стваралачком бескрајношћу фантазијски могућа као романтично призивање и освајање протеклог врхунца стваралачке хуманости. Сусрет између класике и романтике смисаоно се мотивише фантазијским снагама људскости, конкретизује се као сусрет између две фантазије, од којих она жива и трансгресивна оживљава ранију реализованост естетског савршенства, а тек се онда и драматизује као сусрет између посебног грчког мита који осведочава људско-божанску лепоту и посебног модерног мита који опева бескрајност чежње за таквом лепотом.

Осим тога, и класично-романтичним спојем конкретизована, фантазмагорија 3. чина постепено се тка, заправо фигурише као срж поретка који се до краја

---

<sup>648</sup> E. Trunz, S. 660.

оваплоћује тек у Аркадији. Та фантазмагорија се, дакле, поетизује и као динамика стапања класичних и романтичних сфера. По себи вишеслојни, а кроз узајамне преплете додатно усложњени, светови 3. чина (од којих је Аркадија последњи) представљају посебност у односу на сфере 2. чина: они су фигурално зајемчени логиком процеса опеваног у 2. чину, али – и онтолошки и просторно-временски – представљају искорак из света Класичне Валпургине ноћи. Ноћ онтолошки претходи самим реалијама 3. чина: она, у ствари, префигурира могућности које у 3. чину постају стварност, што значи да се у њој, у виду стваралачког прајезгра, огледају снаге које обистињава 3. чин. Стварност 3. чина је аутономни фигурални врхунац ланаца (само)стварајућих светова, чији су извор и начело – Мајке.

Према томе, класично-романтични преплет се поетизује као процес класично-романтичног преплитања. Ово је симболички фигурисано зато што почива на унутрашњим стваралачким преплетима личности и светова. Другим речима, класично-романтично спајање пева се кроз динамику двојаког идентитета постања: актера и њихових сфера. Као онтолошки проблем, настајање је значењска срж динамике чина и симболички је аналогно предметима претходна два чина. Међутим, та срж функционише искључиво као естетски проблем, и то не због пуке чињенице да припада Гетеовом драмском свету, него због кардиналне чињенице да унутар драмског света настајање задобија свој живот као естетско обистињавање бића. Постање је, наиме, узроковано иманентно – сопственом стваралачком снагом, што значи да се реализује као самостварање. Онтолошко-естетски идентитет постања и самостварања обезбеђује се кроз симболички идентитет постојања и самоизражавања, то јест самопредстављања. Сфера постоји и јесте не *као* (само)упризорена, него она *јесте* самоупризорена, што значи да живи као потпуни идентитет бића и уметности. Но, стваралачки зајемчено јединство бића и његове аутоекспресије тек је начелни фигурални оквир чина, чија пуна симболичка конкретизација произлази из природе тог бића, односно сфера које, објављујући се, постају. Те сфере су симболички заокружене, јер се тичу личности и светова, односно њиховог унутрашњег стваралачког и настајућег јединства. Светови се рађају стваралачким снагама личности. Ове нису пуки представници својих светова, јер тад би личности биле алегоријске илустрације, већ су носиоци идентитета сопства и света. Тај идентитет је симболички, а не алегоријски, зато што извире из стваралачке аутоекспресије личности. Сâм идентитет је, дакле, поијетички, јер, изражавајући се, личност ствара себе, а, стварајући себе, она обистињава и свој свет.

Најзад, ова појетичност је симболичка баш зато што потврђује естетско-онтолошки идентитет. Средиште чина је унутрашње уметничко, песничко стварање сопства и света: збивање настаје смисаодавношћу самопредстављања.

У Класичној Валпургиној ноћи космос настаје стваралачком снагом поезије, но овај симболички процес се у 3. чину уздиже на још виши и, заправо последњи и највиши степен: поезијом се ствара лепота идентитета сопства и света. Сопство више није само обликотворни извор лепоте света, већ је епицентар лепог постојања које собом носи. То постојање није монолитно и статично, него је двоструко појетички и поетски динамизовано: својим самостварајућим ходом постојање се преплиће с другим самонастајућим процесима. Наиме, док у 2. чину јединка постаје делом природе кроз животну спознају о вредности своје органске блискости с њом и с другим јединкама, текстура 3. чина почива на успостављању органских веза између чисто духовних регистара, тачније између оних сфера коју су својствене само људскости као иначе интегралном делу природе. Природна стапања се *mutatis mutandis* преносе на системе огледања у фантазијским сферама, а специфична разлика се тиче стваралачко-остварене супстанце 3. чина: она је само људска. Динамика стапања светова даље се конкретизује у фантазијској логици нивоа стапања. Фантазмагорија и њен класично-романтични карактер представљају симболички оквир чина; јединство људског самостварања и самоопевања утемељује његову симболичку догађајност; конкретизација естетско-онтолошког идентитета покреће симболичку прогресивност самог збивања. Фантазијска суштина чина налази се у његовом просторно-временском плану.

Сам фантазијски хронотоп створен је већ у текстури Ноћи, но естетско поигравање просторним и временским категоријама којима се тамо космизује свет – у 3. чину космизује малопре апострофирану људску изузетност у космичком поретку коме, као састваралац, и човек припада, те, услед чега, микрокосмос преплитања хуманих сфера – симболички понавља процесе природне хармонизације. 3. чин тематизује опевајуће заснивање идеала људског микрокосмоса као рајоликог одсјаја велике космичке хармоније. А биће тог одсјаја актуализује се кроз слободно естетско стапање просторно-временских координата које носе људски ствараоци својих светова.

Често се истиче да је први сусрет између Хелене и Фауста („Унутрашње двориште замка“) мотивисан фантазијском логиком преплета Хелениног простора и

Фаустовог времена.<sup>649</sup> Према нашој процени, од оваквог прецизирања, по себи иначе сасвим умесног, значајније је указати на фигуралне изворе узајамних обгрљавања сфера. Независно од тога коме (више) припада простор, а коме време, биће чина је засновано на самој могућности да се ове категорије осамостале од свог историјског контекста, те да се чулно-разумском неусловљеношћу комбинују на начин који ће створити нове а аутентичне вредности. Подсећамо на то да Кантова прва критика објашњава човекову просторно-временски засновану оријентисаност у постојању, и то као неизоставни предуслов било каквог категоријалног рационалног спознавања стварности. То, наравно, не значи да, заобилазећи императивност овакве заснованости, Гете одустаје од разумског приступа уметничком тексту, али значи да овај мотивише заснованошћу која трансцендира ступњевитост искуственог и разумског спознавања света. Да ли је простор Хеленин или не – тек је другостепено питање проистекло из првостепености слободне фантазијске могућности поетског света. Фантазијска моћ је иманентна поетском свету и актуализована је кроз нерашчлањива просторно-временска преливањима. Та моћ се налази у хуманом стваралачком извору и разлогу поетског света: реч је, дакле, о смисаоним статусима јунака, а превасходно о Хеленином статусу.

#### 3. 4. 6. Хелена

Гете успева да створи тако рећи апсолутну симболичку фигурацију – потпуно усклађујући поменуте поетско-фигуралне равни чина: унутрашњу стваралачку заснованост света, самостварање света оличено у појетичности јунаковог самоизражавања, те аутоекспресију као самообјаву највишег духовног квалитета читавог хуманог регистра. Хелена говори у регистру класичне трагедије и у њој својственом метру (јампском триметру), што, међутим, и на томе инсистирамо, није спољашње решење које треба говорника да прикаже као духовног представника доба, већ је унутрашња уметничка могућност самог ланца чије карике се узајамно огледају и тако заснивају стваралачко-духовни идентитет субјекта и света. Другим речима, Хелена не говори као трагичка јунакиња (у том случају би тип говора био повод и полазиште алегоричке интенционалности) како би била јасније спозната општост значења њеног лика, већ говори тако зато што је управо њена самоосвешћена индивидуалност та која изражајно утемељује вредност регистра: није

---

<sup>649</sup> Нпр. Е. Trunz, S. 661.

она огледало грчког света, него се овај огледа у стваралачкој посебности њене фигуре.

Сама Хеленина фигура је индивидуализовано универзална, те, као таква, и може бити стваралачки носилац естетске и просторно-временске слободе чина. Својом самосвешћу која обликује свет – Хелена изражава и саму природу тог света. Тај изражајно настајући свет искључиво је фантазијски, песнички свет који почива на логици коју је раније исказао Хирон, те у којем не постоји повесна редовност времена. Одсуство миметичко-реалистичне темпоралности је двојак: најпре, индивидуално-хумано, у том смислу што песничка јединка не живи природну потпуност изван оне коју јој поезија подарује (стога Хелена не постоји као девојчица или као старица); друго, универзално-историјско, у смислу обавезне укоренености јединке у своју повесност: Хелена може бити пребачена у Фаустову повест, јер она није заробљена у реалној прошлости, рецимо, Тројанског рата. Овим не тврдимо да поетски лик, и то поготово уколико је интегрисан у нови песнички поредак као што је Гетеова драма, губи утемељеност, везаност и обавезност, те да на место нужности која би тај лик стабилизовала долази чиста имагинативна слобода. Ради се, сасвим супротно, о томе да фантазијска фигура – а то није фигура коју рађа (на пример Гетеова) фантазија, већ фигура која се развија фантазијском мотивацијом поетског света – слободни ток свог песничког живота добија сходно нужности, која, међутим, није њој хетерономна, већ је иманентна. Естетска ослобођеност Хелениног лика јесте ослобођеност од историјске стварности какву утврђује и Гетеова драма (својим првим делом и посебно 4. и 5. чином), али и ослобођеност *заснована* на освешћеним границама апсолутне естетске слободе. Овај парадокс значи то да, премда Хелена може ступити у брак с Фаустом захваљујући песничкој моћи сједињавања, сама та моћ остаје омеђена како властитом протежношћу, тако и – с овим повезаним – границама суседног регистра, а тај регистар је историјски и припада 4. чину.

Дакле, Хеленино биће постоји с обзиром на унутрашњи процес самообликовања, а овај се врши снагом самосвесног самоизражавања. То самоизражавање је естетско-онтолошко, јер уобличавањем разоткрива природу бића, а она је фантазијска. Најзад, Хеленино изражајно самостварање драмски се конкретизује као самосвест о унутрашњим и спољашњим границама властите фантазијско-поетске заснованости (и, посредно, исте такве заснованости сопственог света). Једноставније речено, непрестаним самопредстављањем Хелена изговара

себе као биће фантазијске слободе и фантазијског усуда. Како се ово сложено песничко самостварање испољава?

Еврипидовски манир пролошког трагичког самопредстављања,<sup>650</sup> који представља јасну чињеницу Гетеовог текста, дејствује на неколико песничких равни. Хеленина симболизована духовност се на овај начин врло непосредно везује за песнички регистар. Потом, како њена индивидуална фигура треба да заокружи класичност свог света, онда се Хеленино „хеленство“ поетизује као врхунац двојаког градацијског ланца: оног који се још од призивања сенки у 1. чину постепено пробија ка живом савршенству грчке духовне лепоте, и оног који је иманентан самом 3. чину, а који се пробија ка савршенству рајоликог брака с, такође самоусавршавајућом, романтиком. Класичност грчке симболике која лепотом досеже савршенство људског духовног бића упосебљава се (у односу на друге духовне регистре) винкелмановским карактером своје самосвести: племенитост, мирноћа, величина треба да искажу заокруженост саме грчке класике. Наиме, са становишта Гетеове драме и њених процеса, ова није трагичко-патетична због своје богодане озбиљности, већ због довршеног, а самоспознатог карактера своје поетичности. Другим речима, еврипидовски манир одиста је адекватан Хеленином бићу зато што она непрестано изговара управо *песничку* вечност свог лепог усуда. Хелена говори као метатрагичка хероина: њена трагика није живе провинијенције, не представља (песничку) илузију стварности, већ значи вечност песничког живота унутар другачије стварности. У извесној мери, Хелена сентиментално приступа властитом класичком бићу: она је већ за себе саму митска хероина (а не живо биће). Сходно томе, трагичка је хероина не зато што јој – ако је веровати ђаволу – прети Менелај, него зато што *зна* за неизменљивост свог песничког статуса, који је, најзад, одређен лепотом као усудом.

Говорећи у трагичком дискурсу, Хелена тек другостепено себе карактеризује као биће узвишене патње узроковане трагичким дејством лепоте. Та другостепеност се односи на сâм Хеленин живот, на конкретност њене митске повести. Првостепена је пак песничка природа самог тог живота (који има свој познати митски садржај) и она је та која утемељује трагику конкретно испољену у животним епизодама. Дакле, еврипидовским маниром Хелена себе првостепено карактеризује као биће поетског усуда, чије је унутрашње средиште естетски усуд. Реч је о поетском усуду управо

---

<sup>650</sup> Нпр: Е. Trunz, S. 662, 672.



због тога што њена фигура осведочава највишу уметничку слободу као вечност двоструке ограничености: унутрашње (усуд лепоте) и спољашње (усуд песничког постојања). Овако сложена текстура Хеленине фигуре, заснована на динамичком огледању фантазијске слободе и њених онтолошких ограничења – мотивише како догађајну и просторно-временску игру 3. чина, тако и крајњу пропаст читавог тог комплекса.

Хеленина самосвест све време обухвата више равни њеног чудног постојања и дејствује на неколико нивоа симболичке текстуре чина. Њена аутокритика, изговорена већ у првој реченици („Много прослављана и много грђена, Хелена, ја“, 8488), успоставља јасан песнички однос с хеленском традицијом познатом већ код Хомера, а њено тематизовање сопства као интерпретативног проблема с обзиром на питање кривице и одговорности бића лепоте које изазива зло уланчава се у магистрални ток грчке духовности посвећене „Хеленином питању“, којем, између осталих, припада и Еврипидов опус. Но, упоредо с оваквом ауторефлексијом, узвишеном и достојанственом окренутошћу властитој прошлости, која се оцењује са становишта високих етичких норми (нпр: „хитну заповест // Краљу верно да испуним, као што супрузи доликује“, 8506–8507), развија се и потом се градацијски и појачава Хеленин мисаони ток посвећен њеном фантазијском статусу: „много тога се збило, о чему људи нашироко // И радо приповедају, а о чему он нерадо слуша, // И одакле се легенда развила и у бајку распрела“ (8513–8515). Хеленин говор је, према томе, двострук и односи се на њену личност као биће живота и као биће поезије. Премда непосредно везан за суму њене митске повести, њен усуд суштински проистиче из неразмрсивости овог преплета различитих ступњева постојања. Онај први, повесни, актуализује злу коб лепоте, а трагику узрокује тек с обзиром на смрност, па сходно томе и непознату будућност носиоца те лепоте. Други ступањ, бајколики, обесмрћује усуд смртне изузетности, којој је дато да обистини божанственост, али само у људском лику, те најзад симболизује људскост божанског дара.

За разумевање Хелениног лика, њених исказа, као и исказа њених саговорника, кардинално је уважити темељни митскоисторијски (или, другачије речено, „биографски“) и чисто песнички преплет Хелене као живог бића и Хелене као књижевне херионе, и то као фигурални оквир за развијање кључних тема чина, које одређују како само збивање, тако и његово исходиште. Наиме, изражајна конкретизација поменутог преплета збива се на два тематска поља: на оном који

експлицира усуд лепог постојања и на оном који наглашава фантастичну шареноликост тог постојања. Док хор брзоплето, још на почетку чина, настоји да прослави Хеленин лик без икаквог критичког осврта, говорећи: „Јер највиша срећа теби јединој је дарована, // Славна лепота, која те над свима уздиже“ (8518–8519), Хелена, али такође и Мефисто, непрекидно – само из различитих разлога – разматрају животну тескобу таквог, надљудског дара. Критичку способност поседују ова два лика, с тим што је Хеленина окренута ка сопству и племенита је утолико што продире ка тамним странама властитих квалитета, а Мефистова ка другом бићу и за циљ има уништење туђе племенитости, достојанства, те понижење духа и животних порива. Међутим, активност обе свести формира драмску сложеност Хеленине фигуре, а – како се ова састоји из тежине надљудског бремена које је смртном бићу дато да носи – тако и њену симболичку потпуност. На хорску химну Хелена одговара трагички: „Јер славу и судбу одиста доделише двосмислено // Мени бесмртници, лепоте подозриви пратиоци“ (8531–8532); желећи да нагрди, Форкида ће заједљиво приметити да: „Стара је реч, но узвишен и истинит њен је смисао. // Стид и лепота никада заједно, руку под руку, // Не иду по зеленој стази земаљској. // Дубоко укореењена, у обома живи древна мржња [...] Стид помућује, а лепота дрскошћу осветљава“ (8754–8761); тумачећи проклето дејство лепоте на другога (које је, уосталом, већ опевано на крају 1. чина, и то кроз парисовску рефигурацију Фаустове пометености), ђаво каже: „Недељива је лепота, јер ко ју је сасвим поседовао, // Радије ће је уништити бежећи од дељења“ (9061–9062), на шта Хелена одговара: „Демон-порицач ти си, осећам добро, // И стрепим да доброту преокренућеш у зло“ (9072–9073); да би, најзад, након слома аркадијског раја, непосредно пре но што ће се, идући Еуфорионовим стопама, вратити Персефони, Хелена рекла и следеће: „Једна стара реч, нажалост, и на мени се обистинила: // Срећа и лепота не трају у јединству, // Прекинута је веза љубави и живота“ (9939–9941).

Индикативно је то што су сви наведени искази изговорени у класичном регистру, у којем пак класична хериона не говори све време. Хеленин трагички метар отвара и затвара њено оживљено, фантазмагоријско постојање, чије средиште представља стапање с Фаустовим романтичним дискурсом. Приближавајући се романтици, Хелена преобликује сâм начин говора, постајући ново биће и самоизражавајући себе као ново биће. Та новина, ипак, само је привремено истинита, будући да онтолошко тежиште Хелениног лика чини управо њена

укорењеност (јер она, наглашавамо још једном, постоји, само није историјска, већ је поетска) у оном песничком изразу који открива њен – на крају чина и обистињени – усуд. Тежина онтолошког бремена, а оно је изговорено у наведеном низу, органски је спојена с изражајним теретом који осведочава биће и који се, према томе, може одбацити само провизорно, то јест привремено. Њене речи претходе привременој класично-романтичној суспензији њима иманентног тежишта, и поново се јављају након краха те суспензије који је, сходно томе, свакако мотивисан неуништивошћу тог тежишта. А, органска повезаност Хелениног бића и њене речи не потврђује само начелну чињеницу да, осим привремено, јединка не може напустити своје духовно залеђе, већ и животно заокружује посебне разлоге за ту немогућност. Једноставније речено, Хелени иманентни метар и логично је тај који перманентно образлаже – најпре унапред, а онда и *post festum* – унесрећавајућу супстанцу њеног бића и живота.

Јамб већ по себи, самом својом формом, поставља границе Хеленином лику: њихово дејство се, наиме, можда и може накратко пригушити, али не и прекинути, јер су саме те границе неразрушиве. При томе, и илузија укидања граница у битном ће бити остварена захваљујући Фаустовој романтично-трансгресивној снази која пак – подсећамо и на раније објашњени смисао допуштања да Фауст изврши оно што Орфеј није могао – и сама на крају мора да плати за своја дрска дела, те да се суочи с последицама животних прекорачења. Није, дакле, Хеленин лик тај који сâм генерише пукотине у свом свету, а ни саме те пукотине не могу да разоре или *трајно* измене протежност света. Тек поред и након овога, и конкретна материја јампске форме учествује у образовању овакве условљености постојања: оно је принципијелно утемељено у немогућности одрођења од своје иманенције, а посебно је образложено и бременом које се тиче само Хеленине индивидуе. Она јампском формом осведочава своју јужну ондашњост, а јампским стихом изговара проклетство своје изузетне, надљудске боголикости: као што романтични јунак, Фауст, плаћа за своје метафизичке преступе, тако и класична хероина, Хелена, целином свог живота плаћа за дар у којем се огледа најјаснија симболичка утемељеност космичког поретка. Мотивишући Хеленину „фаустовску“ повест у класичном трагичком маниру, што је у строгој доследности с настојањем да се симболика како ликова, тако и збивања установи с обзиром на дејство духовних регистара, Гете опева симболику лепоте, њену боголикост и њену људску уобличеност која сама потврђује божанствену заснованост света – као физичко-

метафизички дар, усуд и проклетство божанске наклоности. Док Фауст дејствује и само својим делањем ствара своју проблематичну судбину, Хеленина судбина већ је и начелно и неизменљиво фиксирана смисаоношћу њене фигуре: највиша лепота, то схватају и Хелена и Форкида, у неразмрсивој је спрези с несрећом, и то властитом, као и несрећом оног који се с том лепотом упозна. Разлози за то су везани за развојну путању коју је и Фауст прошао: реч је немогућој људскости тежње да се лепота изједначи с љубављу. Људскост божанског дара је та, а не лепота сама по себи, која ствара граничне ситуације живота, и то двоструко: за самог носиоца, за Хелену, као смртно оличење бесмртности, као и за оног који спозна вредност њене боголикости, те који, будући и сâм смртник, одушевљење лепотом жели да претвори у емотивни посед. А како „недељива је лепота“, изворна племенитост највишег људског геста, а то је уздизање лепоте спољашњег предмета на раван суштине људског постојања – преображава се у искључивост која трагичке основе Хелениног бића митски реализује као праву трагедију. Дакле: трагедија је онтолошка неминовност Хелениног живота и његовог дејства. Та трагедија је симболички плодотворна, јер делује на другог, те, на тај начин, ствара гранични квалитет међуљудског односа, а овај разоткрива љубавну посвећеност боголикости лепоте као језгро људскости: човек страда, али само у име највишег циља, а то је апсолутно посвећење сопства слици људске божанствености.

Усуд лепог постојања, који уопште не обухвата целину Хеленине фигуре каква постоји унутар Гетеове драме, већ се тиче само њеног повесног, живог дела, и сâм је, како смо показали, сложено мотивисан: кроз драмску реализацију божанског квалитета у Хеленином лику у свету смртности, али и кроз посебно устројство тог света чије непремостиве границе исијавају, и то управо симболички, из стваралачке снаге самог носиоца божанског квалитета. Унутрашња заокруженост и самодовољност класичног света нису тек апстрактно-теоријска општа места која би Гете алегорички применио у свом тексту, већ представљају самозаснована својства света који, при томе, није унапред дат: као категорија, класика постоји открива се кроз стваралачку снагу израза њеног индивидуалног носиоца. Хелена изразом ствара свој класични свет, али тај процес није упрошћено једностран, већ је ствар симболичких огледања, јер – поред тога што изразом ствара – Хеленин лик такође и разоткрива протежност класичног света. А његово драмски зачето формирање тиче се ранијих његових симболичких фигурација: најпре, начела свег потоњег природно-

духовног створеног савршенства у стваралачком дејству Мајки, а потом и фигуралног ткања тог савршенства кроз стваралачку снагу Фаустовог сна.

Према томе, кроз Хеленин нови драмски живот преламају се и у њему се огледају координате света који представља једини стварни завичај њеног бића. Међутим, и стога је, насупрот алегоријској егземпларности, Гетеов поступак симболички сложен: ни саме границе класичног постојања не откривају се искључиво изнутра, кроз индивидуалног носиоца те класичности, већ такође и кроз оно биће које јемчи другу страну Хелениног лика – њену илузивност, а то биће је ђаво. До сада разматрани повесни разлог Хелениног усуда аналитички се може осамосталити, али поетски он постоји само у симболичком преплету с бајколиким статусом Хелениног лика, а тачка сустицања две равни њеног постојања открива границу класичности. Њу за себе и изнутра осветљава Хелена, а споља и за целину Гетеовог драмског света – Мефисто. Границе уоквирују протежност Хелениног живота, али и протежност илузивног карактера самог класичног света унутар ширег света Фаустове драме.

Хеленина аутокритичка самосвест је животно свеобухватна, што значи да се односи на целину њеног бића, као и на сâм карактер њене повести. Она је, наиме, истовремено биће смртности, слабости и недовољног знања и – биће знања о неизменљивости и вечности већ проживљеног усуда. Коментаришући приношење жртве боговима, Хелена каже: „То може човек добрим или рђавим // Да сматра, но смртници, ми то подносимо“ (8585–8586), а на шта хор одговора: „Шта ће се збити – нећеш ти смислити // [...] Добро и зло долазе // Човеку изненада. // [...] И нисмо ли овде // С тобом здружене, служењу раде, // Не гледа ли с неба заслепљујуће Сунце // И најлепше на земљи // Благонаклоно на нас, срећнице! (8591–8603). Хелена је кроз своје, као и кроз речи пратиља, јасно поетски конкретизована као симбол боголикости. Она је чиста људска индивидуализација божанске неиздржљивости, живо људско уобличење божанствености, чије је уједињавајуће средиште лепота. Сама лепота синтетизује естетску и метафизичку снагу, и то стога што – у складу с познатим лајтмотивом у драми – дејствује као Сунце: као непосредна неиздржљивост људском оку које, заслепљено, ипак опажа небески квалитет чулности. Како је Фауст небеско-земаљски идентитет Сунца већ два пута искусио (након одустајања од самоубиства и у сцени с дугом над водопадом), Хелена се – али не за Фауста, већ за симболичку целину поетског света – испоставља и као конкретизација раније опеваних јунакових искустава. Док Сунце поетски

функционише као симбол симболичког процеса, Хелена је непосредно осведочење људске божанствености. Међутим, оно није (само) хармонично, већ је, такође, зато што га осведочава човек – трагичко. Знак Хеленине трагичности је њено непознавање будућности: божанска наклоност је метафизичка, али се на земљи и смртнику увек испољава иронично, кроз парадокс претешког дара какав је лепота и који уноси стрепњу у само тумачење смисла онога што се збива. Хелена је ограничена и онтолошки, као смртница која не зна целину своје судбине; она је, додуше, зна, али као песнички лик који зна своју митску, опевану повест, али не и као оживљена фигура која сада треба изнова да проживи још увек неодиграни део повести. Ограничена је и гносеолошки, као биће делимичног знања: она влада смислом своје прошлости, али за њу не постоји извесност будућности. Због свега тога, она се самоубличава као шаренолика фигура и, као таквој, њој је потребна помоћ. Тако се ствара веза с величанственом ругобом, а та веза наглашава разлоге њене шареноликости. Реч је о бајколикости њеног оживљеног лика постављеног у једну фазу митске повести (повратак у Спарту након рушења Троје).

Не ради се, дакле, само о томе да Хелена и Мефисто инсистирају на њеној, Хелениној, поетско-фантазијској многоликости, већ о томе да обоје ту многоликиост изражавају као темељ њене онтолошке условљености која пак предодређује логику потоњег збивања у чину. Заправо, Хеленина бајколикиост твори кључни парадокс њеног лика, а онда и читавог чина: парадокс слободне ограничености. Подстакнут високопарношћу Хеленине ауторефлексије, која – по њему – патетично замагљује чињеничност Хелениних посрнућа, ђаво је убитачно провоцира, наводећи је да се присети целине своје повести и да призна своја сагрешења. Желећи да нагласи етичку проблематичност Хеленине емотивне историје, као и њену огромну одговорност за зла која нису изазвана трагичким усудом, колико самом њеном слабошћу, ова, тобоже заробљена, Крићанка подсећа Хелену на варљивост њеног истовременог живота у Троји и у Египту, те тим поводом каже: „Говори се, ипак, привиђала си се као двострука слика, // У Илиону виђена, и такође у Египту“ (8872–8873).

Ове Мефистове речи функционишу на неколико семантичких нивоа. Оне, најпре, настављају обликотворни посао који је започео Фауст у 2. чину, распитујући се о Хеленином животу и тако, посредно, стварајући живи Хеленин лик. Са становишта целине текста Форкидине речи довршавају фигурацију Хелениног лика: она одиста више није само сенка, већ у потпуности оживљена песничка јунакиња с

властитом повешћу.<sup>651</sup> При томе, конкретна Мефистова провокација алудира на Еврипидов сиже, на опевање истовремености Хелениног правог, а скривеног живота у Египту и лажног и обмањујућег живота њене сенке у Троји. Интенционална усмереност Мефистових речи у целости је еврипидовска, будући да циљ није да се прослави Хеленина изузетност, него да се покуди њена превртљивост која доноси несрећу: негујући илузију, Хелена је допуштала тројанску грозоту док је сама тајно боравила у Африци. Потом, с тим у вези, египатска епизода је само део Мефистових реминисценција, међу којима је истакнута и епизода о Ахиловом, такође успешном али и привременом, дизању из Хада ради ње (8876–8878).<sup>652</sup> Краткотрајна посмртна романса између Хелене и Ахила врши двојаки симболички посао фигуришући додатно Хеленин лик као саму опсену живота, и рефигуришући Фаустов лик као романтично-сентименталног понављача трансгресивних дела из грчког мита. Сећајући се свог ондашњег, једном већ проживљеног извођења из света мрвих, Хелена одговара: „Као идол, њему идолу ја сам се обавезала. // То беше један сан, тако казују и саме речи. // Изгубила сам се тамо и себи сам постала идол“ (8879–8881). Сложену Хеленину онтологију конституишу најпре самосвести учесника у дијалогу, потом Мефистове митско-поетске реминисценције које довршавају уобличење живе Хеленине фигуре, те најзад и константно наглашавање илузивног карактера самог Хелениног живог лика. Она није пука сен, нити пуки идол, али јесте – и то као песничка фигура – снолика варка према самој истини стварности и живота: њен живот твори наратија. Њена илузорност почива на две равни: на темељној – песничкој, која ствара фантазију живота, и на поетски конкретизованој, која опевани Хеленин лик истиче као „шарени одсјај“ истине живота.

Касније, измештена у фантастичност Фаустовог света, а одговарајући на Линкејеву химну лепоти која заводи, попут Сунца заслепљује и одводи у самозабрав, Хелена изнова истиче и, штавише, појачава димензије своје илузорности: „Једноставно, свет сам обманула, двоструко више. // А сад и троструко, четвороструко, доносим невољу на невољу“ (9254–9255). Текстура чина почива на преплету мотива, од којих је водећи онај о Хелени као Сунцу, чији сјај, премда открива божанствену снагу постојања, истовремено заслепљује смртне душе:

---

<sup>651</sup> Подсећамо да, додуше говорећи само о 2. чину, Динер сваки говор о митској Хелениној фигури тумачи као динамику оживљавања њеног лика (G. Diener, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, S. 362–368).

<sup>652</sup> Додуше, о томе претходно говоре Фауст и Хирон, мотивишући могућност Фаустовог успеха у „немогућем послу“: једном је то Ахилу већ успело (7435–7439).

Хеленина сјајећа лепота заводи хорску пратњу, уништава рутину Линкејевог чуварског посла, али чак и код Форкиде изазива извесну фасцинацију. Премда свакако помало цинично, и Мефистов ружни лик ипак одаје јасно признање посебности Хеленине лепоте: „Одступи од пролазних облака [пратиља], узвишено Сунце овог дана, // Што већ и скривено усхићује, а заслепљујуће у сјају влада. // [...] Грдите ме као одвратну, ипак и ја добро лепоту познајем“ (8908–8914). Хеленина индивидуа је егзистенцијално ексклузивна и, као таква, она је гранична: и унутар самог свог регистра, она осцилира између редовности, односно вероватности и – маште. Хеленину изузетност конституише њен живот као тачка пресецања реалности и фантазије: њој је допуштен преступ, јер је само њено биће – биће преступа. Биће преступа постоји као оживљени лик стваралачке фантазије и као носилац трагике.

С обзиром на изложено, враћамо се на средишњу тезу о слободној ограничености Хеленине гетеовске фигуре. Хеленину условљеност – која је један од извора пропасти аркадијског сна – твори синтеза илузорности саме њене повести и илузорности њеног лика као таквог. Опсенарска многоликост њене повести органски је сједињена с њеном фантазијском илузорношћу, а средиште целине њене фигуре јесте сеноликост самог њеног живота. Хеленино биће, и то сагледано са становишта како њене „биографије“, тако и природе њеног постојања – гранично је, зато што се налази на самој граници живота: њено оживљавање зајемчено је не само снагом иницијатора него и посебношћу призиваног лика, чије само биће отелотворава живот као могућност. Хелена, међутим, није пуноћа живота, већ сенка, „шарени одсјај“ живота и сна. Као илузија потпуног живота, она је бескрајно условљена и утамничена у плуралитету свог идентитета. Но, као илузија која осведочава живототворност могућности, Хелена је такође и биће бескрајне слободе стваралачке фантазије којој је допуштено да се игра границама постојања и да прекорачује међе живота и смрти. Као целовита фигура у 3. чину, Хелена живи и дејствује безграничном поијетичношћу фантазије и – парадоксално речено – ограниченошћу те безграничности уткане у шири поредак постојања: стога она говори у песничком јамбу и својим повратком у јамб након аркадијског слома објављује границе песничког живота уопште и, посебно, границе живота класичне фигуре. Смена слободе и граница покреће и одређује збивање: стваралачка неспутаност по себи преводи у живот могућност рајског сусрета између класике и романтике, а



фантазијска предодређеност ове слободе сенчи рај – контекстуално га одређујући као рајолику сенку целовитог живота.

### 3. 4. 7. Форкида и Хелена

Хеленина екстремна напрегнутост је последица истовремености њене две граничности: повесне и животне. Једноставније речено, пробој ка Аркадији зајемчен је фантазијском неспутаношћу Хелениног лика, која пак – будући на самој граници живота – истовремено доноси пропаст Аркадији. Хелена је разлог, додуше не једини, како естетске игротворности чина, тако и помућујуће и на слом осуђене илузорности стваралачког света фантазије. Но, конкретни покретач њеног делања, као и свеколиког збивања у чину није само њена фигура, већ превасходно динамика односа између њене највише лепоте и ђаволове најниже ружноће. Та динамика и сама у битноме твори самопропадајућу фантазијску слободу чина, будући да је поетизована као иронијска игра инфериорно-супериорних односа.

Као ругоба, као „одбачени и вечно непокојни“ (8747), ђаво је парадоксални, односно немоћни и невољни – контрастни сведок Хеленине лепоте. Као естетизовано зло – а тај процес је извршен у 2. чину – ђаволово биће сада може да дејствује само посредно и прикривено, јер је начин његовог самоиспољавања безвредан у односу на Хеленину лепоту као противника. Ружноћом ђаво уопште не баца сенку на Хеленину лепоту, што би, по свему судећи, желео да чини, већ само појачава непоновљивост њеног сјаја. Мефисто је обеснажен у односу на естетску срж чина: лепота бића, живота и постојања није само одлика, већ свеколико начело збивања, величанствена стваралачка снага света, којој Мефистово оскудно проклетство не може равноправно да парира. Зато он, међутим, може да надокнади своју јаловост пред стваралачком и уједињујућом моћи лепоте на други начин, уочавајући унутрашње слабости стваралачке лепоте, те пуштајући и негујући њен саморазвој који хита ка властитом уништењу, које јој је урођено. Разлог је у опсенарском бићу ове естетско-поијетичке величанствености збивања.

То опсенарство није мефистовске провенијенције, није лажљиво и злоторно, већ је, сасвим супротно, живототворно, тачније: кадро да досегне фантазијску ширину постојања каква је изнад било каквих Мефистових домета. Стога ђаво не може ваљано да се супротстави конкретности стваралачких снага света. Он, ипак, може да циља на слабе тачке људске племенитости, а таква кардинална тачка јесте

људски заборав разлике између стварносне временитости и илузорне привремености. Наглашавамо изнова да ђаволова порицајућа неплеменитост пропада пред сваком аутоафирмацијом највише хуманости: пред самом племенитошћу људских мотива и дела, пред актуализацијом фантазијског вишка људског постојања и људских могућности, пред лепотом која ствара односе и удружује светове. Али, чак и када је непосредно скрајнут или добровољно повучен пред чудесношћу збивања, он увек остаје ђаво који жели зло, те своју нискост испољава кроз напад на људску крхкост. Наиме, ђаво је немоћан пред самом људскошћу, али је снажан и опасан пред њеним ограниченим формама: пред њеним смртним носиоцима и пред њеним материјализацијама. У складу с двојакосћу Хеленине фантазијске неусловљености и онтолошке ограничености, ђаво је инфериорна ругоба пред самом фантазијском равни чина, али супериорни злотвор пред њеном шареноликошћу, коју, при томе, људска племенитост – може да изгуби из вида, живећи сенку раја као рај.

Мефиста иронизује и на праву – слабу меру нискости и ђаволске беспомоћности спушта снага естетског хуманизовања света. Али метафизика ђаволске делатне оскудности такође иронизује и на меру одговарајуће пропадљивости поставља људска дела на земљи. Значењско исходиште је заснивање збивања као непрестаног огледања апсолутности и делимичности, вредности и условности, ослобођености и ограничености. Мефистово ђаволско биће својим присуством сенчи самодовољност највише људскости и ружноћом свог вечног лика поручује да свака створена највиша вредност на крају припада земљи и несавршенству њеног тока усмереног ка смрти, унутар којег човек може да зачне процес апсолутизације вредности, али не – а таквој заблуди је човек склон – и да доврши апсолутност на земљи.

Гетеова драма, а 3. чин то у пуноћи осведочава, једно је од највећих људских достигнућа не због саме своје уметничке вредности, него због смисла те вредности, а реч је о опевању, тематизовању, опредмећивању и прослављању лепоте као вредности. Премда никако не једино, Гетеово дело је ипак, по свему судећи, једно од последњих дела изражајне уметности које своју поетску срж заснива баш на лепоти. Предмет 3. чина, међутим, није лепота као идеја, па ни лепота само као појава, али јесте – и из тога проистиче симболичко устројство чина – стварање лепоте. Симболику твори идентитет (спољашњег, ауторског) стварања чина и интрапоетског стварања света: опевајући збивање у чину, Гете опева самооваплоћење стваралачке

лепоте. Њена прогресивност, која је заснована на фантазијској неспутаности, обликује динамику класично-романтичног сусрета. На почетку и на крају те динамике стоји ђаво: он покреће и закључује неслућену илузију, но она сама свој живот гради снагом уметничке лепоте. Символичку срж тог живота твори то што се он изнутра поетски развија уметничком снагом актера. Фантазијска уметност више није само стваралачки узрок, већ је живо средиште фантазмагорије.

Сусрет двају светова и преплет њихових просторно-временских координата симболички је мотивисан превасходно квалитетима бића која износе своје светове, али је сижејно покренут посебном – и симболички поетизованом – надљудском моћи ђавола да, служећи се триковима, обманама, полуистинама или лажима, заобиђе редовно устројство земаљског постојања, те да свог изабраника измести у околности које трансцендирају такву редовност. Хелена је таква изабраница у 3. чину, сходно чему ђаволова фигура постаје парадоксални узрочник узвишене фантазмагорије отргнуте од редовности стварносног тока. Парадокс, који заокружује симболичку смисаоност Мефистовог лика у 3. чину, функционише на две сложене равни. Он се, најпре, односи на још једну конкретизацију већ установљених космичких релативизација ђаволског зла, те симболичких преобликовања његових порива да уништи – у стваралачке елементе највишег, доброхотног поретка. Ђаво настоји да обмане Хелену, да је убеди у истинитост Менелајеве претње, но не како би – јер то је последица његових дела – омогућио остварење аркадијског сна, него како би – а управо се тај наум симболички преображава у елемент који учествује у стварању раја на земљи – лажима и опсенама потчинио Хелену, и то на исти начин на који све време покушава да под своју власт подведе ликове с којима се среће. Мефисто жели да створи илузију, али илузију чије је биће ђаволско, а суштина празна: реч је о илузији као истини ништавности. Уместо тога, он постаје саучесник у стварању илузије чије је биће људско, а суштина пунозначна: рајска илузија, за разлику од ђаволове, није утемељена на лажи, већ на највишој – граничној људској моћи да духовношћу обликује свет. Тако се формира друга раван парадокса: премда невољно испомажући најдубљу хуману вредност, ђаво ипак оставља свој траг, а он се односи на одлучујућу чињеницу чина да Аркадија јесте и остаје илузија, те да њена трансцендираност од редовног поретка временитости и смртности јесте и остаје привремена и релативна. Аркадијски сан постаје стварност и узвишена људска истина, али остаје и сенка потпуног земаљског испуњења за којим Фауст трага. Аркадија је – отуд највиша људскост њене створености – сведочанство

космотворности људске лепоте и љубави, али је – отуд ђаволска фигура у њеном поднебљу – и шаренолика варка испуњености земаљског живота.

Ђаво транслоцира Хелену у Фаустов регистар сходно двема фигурално значајним чињеницама: једна се тиче Хелениног пристанка на ђаволову помоћ, а друга ђаволове сентименталности према нордијској романтици, којом овај – успешно – мами и придобија хероину. Очигледно је да се, суочена са смртном претњом (да ли је она истинита по себи или не, за овај проблем није важно, јер њега одређује Хеленина увереност у истинитост опасности) и стављена пред могућност да се ње ослободи уз помоћ ђавола – Хелена налази у истој граничној ситуацији као раније утамничена Грета. Но, Хеленин избор земаљског живота на супрот Гретиној предаји пред животом, а у име спасоносне вечности – није последица Хеленине етичке сумњивости, а Гретине чистоте, већ је последица двају потпуно различитих симболичких система који обликују ове женске ликове и који – као такви – ове женске ликове укључују у највиши драмски симболички комплекс вечне женствености.

Грешка је, наиме, оцењивати поступке двеју јунакиња са вредносног становишта које принципијелно припада само једној од њих, јер би се у том случају аксиологија једног лика насилно примењивала на други лик, који властиту вредност образује у складу са оним што је њему иманентно. Ово не значи да иступамо против универзалних критеријума вредности, а за релативизацију оцена вредности јунака, већ значи да опомињемо на опасност од изједначавања универзалне и вредности која је – ма колику тежину носила – од ове ипак ужа. Гретину аксиологију смо раније већ утврдили: она није приватна и разуме се да својом граничном величином превазилази појединачност. Али сама етика, која стоји у средишту те аксиологије, припада регистру који је Гретин и који је, као такав, уздигнут на надличну раван, но који не припада *a priori* и сваком регистру. Вредносни комплекс који би, барем са становишта поступања јунака, био супротан Гретином – није супротан етички, јер етику је засновала сасвим конкретна Гретина хришћанска опредељеност, али јесте различит онтолошки. За Хелену и њену вредност једноставно важе посебна правила, у ствари посебне мере које никако њој не смеју бити хетерономне (што Гретина мера свакако јесте), већ које своју надличну значајност црпу из свог корена. А то је сама Хеленина личност која ствара свет.

На овом месту и у вези с овом темом било би умесно вратити се на Фаустов монолог с почетка 4. чина, те подсетити на то да сâм јунак, а на основу непосредног искуства, експлицитно изражава две мере чији су универзални домети рођени у два женским посебностима и који, једино као такви, стварају космичку спасоносност вечне женствености. Грета је та која у вечност, и то спасоносну, односи најбољи део јунаковог бића: симболика Гретине смртности је, дакле, етички утемељена. Ова на крају образује метафизичку смисаоност која се тиче спаса „доброг човека“ и „племенитог члана“ космичке добротворности. Симболика пак Хелениног дејства на земљи такође досеже метафизичку смисаоност, али на потпуно другачијим темељима: у том дејству се „огледа протеклих дана велики смисао“. Тај је темељ искуствено плодотворан и животно обогаћујући: његова величанственост је онтолошка и односи се на трансцендирање самих искуствених могућности живота на земљи. Фаустову доброту актуализује Гретина лепота душе, али животну ширину Фаустове личности – а управо се на њој изграђује земаљска драма – одлучујуће помаже Хеленина фигура. Наравно, ни у једном случају заслуге нису искључиво женске, већ су увек рођене у снази Фаустове нутрине, али се до краја остварују с обзиром на онај највиши квалитет космотворности, а то је сједињавајућа љубав која кроз испомоћ употпуњава другачије нецеловитог човека. Љубав с Гретом је добротворна и трагички обистињена због своје утканости у редовност света смртности који почива на болним последицама, а љубав с Хеленом је живототворна и фантазијски обистињена баш зато што своју истинитост заснива на илузивности чије су последице искуствено неодмерљиве, но које нису непосредно трагичке. Аркадијска пропаст је, изнова то истичемо, делом заснована на трагичкој потентности Хеленине фигуре, али, целовито узев, она представља само наличје животно пунозначне трагедије какву је проживела Грета: за разлику од Грете, Хеленин лик сâм отелотворава живот као фантазијску сенку.

Хеленина унутрашња условљеност сеноликошћу претвара се у спољашњу ослобођеност за прекорачење – додуше, привремено – редовних животних граница, и то је основни, онтолошки разлог њеног пристајања на ђаволову помоћ. Хеленина ситуација је по форми гранична, али за њу саму уопште није таква, и то стога што она нема дилему око избора земаљског живота, при чему тај избор не исходи из проблематичности Хеленине моралности, већ из могућности њене бајколикости. Хелена може изабрати чудесност живота, па и уз ђаволску помоћ, јер сâм њен живот, фантазијски створен, а онда и фантазијски изведен из Хада у стварност – не

подлеже онаквој једновременој моралности каква је за Грету обавезујућа. Хелена пак подлеже самим фантазијским ограничењима: фантазијска нутрина је сасвим ослобођена, али је њен домет условљен, а значајни знак те условности је Мефистова помоћ која доприноси илузији и њеној пропадљивости. Тек на друго место разлога за Хеленин бег може доћи и њен карактер, па тако и њена – опет, за разлику од Грете – сасвим недвосмислена окренутост земљи. Хеленино биће је геоцентрично и оно, насупротив Гретином бићу, не претпоставља есхатонску вечност живој могућности земаљског постојања. Разлози за то, још једном, не проистичу из приватних разлика двеју јунакиња, већ из различитости њихових светова.

Хеленин избор није предодређен класичношћу, већ сâм симболички ствара и обликује квалитет класичне духовности. Не по себи него управо кроз Хеленин избор – класика се образује као испуњеност земаљске самодовољности, чија метафизичка потпуност обитава у њој самој, а не у њој трансцендентној вечности. Систем физичко-метафизичке узајамности у класици подразумева потпуну прожетост пролазности и вечности на земљи, изван које, наиме, не постоји тачка апсолутности: земаљска смртност је завичај апсолутности. Романтична, фаустовска и симболика која обухвата Гретин регистар, а која се такође рађа у индивидуалности Гретине и, потом, Фаустове драме – никако не обесцењује земљу, али своју самобитност заснива на земаљској узајамности пролазности и вечности која, међутим, не значи и њихову потпуну хармонију, већ само огледање вечности у пролазности, док вечност, односно апсолутност сама остаје изван земаљских домета, што крај драме конкретно потврђује. Симболика класичне потпуности поетски се придружује симболици романтичне бескрајности: прва се испуњава у апсолутном смислу земаљског живота, а друга у самој потрази земаљског живота за апсолутним смислом. Сусрет ова два симболичка модуса непосредно је опеван у Аркадији и управо њихова различитост представља још један мотивацијски разлог слома рајоликог сна. Ипак, до тог великог сусрета између две симболичке вредности долази се не само захваљујући Хеленином избору који изграђује класичну симболику него и захваљујући чудноликом и готово љубављу натопљеном Мефистовом призивању романтике, којом се зачиње изражајно формирање романтичне симболике (њу, наравно, употпуњава тек Фаустова фигура).

У потпуном сагласју с логиком поигравања временом каква је спроведена у дело у 2. чину, Гете кроз Форкидине речи допушта фантазијско стапање митских и историјских времена старог и новог света, што за последицу има стварање

јединственог европског лука духовног времена. Био он песнички опеван или повесно обистињен, људски гест је тај који јемчи јединственост све класично-романтичне просторности и временитости и који смисаоно мотивише и организује, другачије алогично, спајање посебних етапа људског постојања. Мотивација овакве естетске игре је симболички универзална и везана за саму људскост као уједињавајућу категорију, а не партикуларна и, као таква, разједињавајућа. Једино тако је могуће песничко спајање тројанске и франачке збиље, архајског доба и средњовековља, какво изговара Мефисто (8994–9002) и којим се утемељује потоње ђаволово измештање читавог једног, Хелениног света класичности у други, Фаустов свет романтике.

Желећи да Хелену ослаби тако што ће је лишити њеног духовног тла, али желећи истовремено и да се тог тла коначно отараси због своје отуђености и несналажења у њему, Мефисто се присећа квалитативно засноване самобитности северне романтике. Премда по себи није стваралац смисла, већ стваралац празнине, ђаво постаје субјект који јасно изговара смисаону пуноћу оног света који је њему, што је парадоксално, иманентан не због те своје пуноће него због подобности за ђаволско делање. Дуготрајност пак ђаволовог боравка у страном духовном регистру над којим овај нема готово никакву моћ – рађа психолошки плаузибилну сентименталност ђавола према свом тлу. Мефистов успешни покушај да придобије Хелену за север – једно је од ретких места у другом делу драме које је мотивисано психолошки и, уопште, карактерно, и то двојачко: с обзиром на личну Мефистову жудњу за демонском амбијенталношћу фаустовског света, али и с обзиром на Хеленину отвореност за нова естетска и емотивна искуства. Распитујући се, наиме, о изгледу – што не значи да је Хелена вулгарно заинтересована за саму физичку раван међуљудских односа, већ да је њена духовност естетски утемељена – „господара“ (9005), као и о обичајима непознатог света, Хелена провоцира иначе непостојећу Мефистову искреност, те изазива ђаволово формулисање романтике:

Не рђаво [Фаустов изглед]! Мени се одмах допао.

Он је чио, смео, лепога стаса,

И, као ретко који Грк, разуман човек.

Тај народ је нагрђен као варварски, но не бих рекао

Да би ико био свиреп као пред Тројом

Многи јунак што се као људождер показао.

Поштујем величину његову, њему бих се поверио.

А његов град! То својим очима треба да видите!  
Како је то различито од трапавих зидина  
Које су ваши оци – ни мени, ни теби – наваљали,  
Киклопски као киклопи, голи камен тако рећи  
На камен голи набацивали. Тамо напротив, тамо  
Све је складно и уздуж и попреко правилно.  
Споља посмотрите! К небу стреми увис,  
Тако чврсто, ваљано склопљени, попут железа глатко.  
Да се попне ту – саплела би се и мисао сама.  
А унутар великих дворова округ простране собе,  
Умешношћу саздане, свих сојева и сврха.  
Ту видите стубове, стубиће, лукове и лукиће,  
Балконе, галерије да гледате напоље и унутра,  
И грбове. (9010–9028)

Необичан и неочекиван обрт произлази не само отуд што ђаво грчкој антици пребацује незграпну неусклађеност, а што у средњовековљу хвали хармоничну правилност, већ и отуд што се њему самом допада управо таква – узвишена складност. Романтика је многолика и шаренолика, али не као хаос, него као унутрашњи склад могућности које – то је фигурално језгро Мефистових речи – јесу романтичне стога што им је само небо ка којем стреме граница. Насупрот трапавости добровољне грчке самоспутаности, романтична величина рађа се у неслућеној смелости која руши и прекорачује међе људских моћи. Најзад, симболичку срж Форкидиног израза твори исто оно што и начелно образује симболику драме и што посебно установљава симболику Хеленине класике: то је хумано-индивидуално укореењена фигуралност духовног света. Мефистове речи, што не треба губити из вида, за своје полазиште имају Фаустову смелу личност из које исијава надземаљска дрскост његовог света. Сусрет двају светова рађа се у овом, веома сложенем преплету Фаустове делатне смелости, Хеленине (ауто)поијетичке лепоте и ђаволове илузивне и трансрационалне моћи да овај сусрет приреди – како дидаскалија сама каже – у „фантастичном“ амбијенту средњег века. Лепота је апсолутно – покретачко, тематско, предметно, догађајно и изражајно – средиште овог сусрета.



### 3. 4. 8. Символика риме

Врхунац Гетеове песничке уметности је динамизација приближавања класичне и модерне фигуре путем њима својствених стихова, дакле уметничких израза. Но, тај врхунац се не исцрпљује у пукој чињеници да, уместо да описује спољашњост сусрета, Гете бира изражајно-посреднички модус као само сижејно средиште. Реч је о томе да чистоту овакве Гетеове уметности твори апсолутност унутрашње – драмске уметности као кардинално стваралачко својство самих поетских светова. Синтетичко уметничко исходиште овакве упоредности изражајног умећа самог поетског света и драмске конципираности тог поетског света – јесте апсолутна символика. Она се остварује у апсолутном дејству форме. Наиме, естетски квалитет форме, односно лепота стихованог израза изграђује свеуједињавајући аркадијски сан као стварност.

Симболичко дејство форме огледа се у томе што само њено биће врши радњу, и то ону највишу, уједињавајућу, те што њени елементи – а најважнији је изговорена садржина те форме – само органски проистичу из делатности њеног бића. Изговорена садржина одиста испуњава своју функцију да духовно, физички и емотивно приближи саговорнике, но само приближавање није узроковано њоме, јер – захваљујући симболичкој устројености речи – садржина уопште нема самосталан поетски живот. Она представља двојако, унутрашње и спољашње сведочанство спајања: изнутра, садржина осведочава идентитет форме и њеног израза, а споља осведочава уједињавајуће дејство форме на саме њене субјекте. Начело свег симболичког ткања јесте у 3. чину апсолутно досегнуто – начело симболичког идентитета бића (субјекта) и израза (његових речи). Форма може постати делатна, а њена материја огледало овог дејства – тек с обзиром на стваралачко-изражајни статус говорника. Они речима дословно идентификују себе, изражавају себе, своје назоре и своја хтења, те онда и могу, кроз разговор, тим речима да створе само дело, да реч преобразе у догађај.

У почетној фази приближавања, Фауст и Хелена говоре у својим песничким регистрима,<sup>653</sup> чиме и испољавају полазну различитост и одвојеност својих светова:

---

<sup>653</sup> На овом месту наводимо значајне херменеутичке увиде у смисаодавност форме и метра у овом чину. Најпре указујемо на значајан Штајгеров увид у посебан значењски статус Мефистових класичних метара, којима се овај служи у општењу с Хеленом и пратиљама: ђаволови метри представљају унутрашњу пародију која – за разлику од Хелениног и дискурса хора – не евоцира класичну трагедију, већ аристофановску комедију, дакле паратрагедију (E. Staiger, *Goethe*: 2. Band, S. 374ff). Тако се и из ове перспективе може приступити за нашу тему веома значајном проблему

они су самобитни и тек треба да препознају заједничке тачке, а како се ове – у складу с општим усмерењем драме – тичу људске духовности, тако се и процес препознавања блискости рађа у дијалошкој сарадњи, чије је језгро неслућена моћ лепоте речи. Дакле, сама блискост биће установљена као блискост највише човечности: као изражајно самоиспољавање људског духа који језички удржује индивидуе.

Сходно изреченом, заједништво људскости је првенствена чињеница сусрета, а почетна различитост изражајних модуса – тек другостепена, што значи да је сусрет у основи одређен универзалном људском сродношћу, а не специфичном различитошћу људских самоиспољавања. Хелена говори у јампском триметру својственом грчкој драми, а Фауст у бланкверсу својственом северној модерности, но сасвим је јасно да тачку сустицања ово двоје јунака представља органска сродност стихова оличена како у самом јамбу (тростопном, односно петостопном), тако и у одсуству тек касније уведене риме. Једноставно речено, саговорници се отпочетка могу изражајно упознати, јер, премда посебни, сами њихови стихови не отуђују, већ осведочавају принципијелно постојећу блискост духовних субјеката. При томе, карактер ранијег тростопног Хелениног говора врло је сродан садашњем, петостопном Фаустовом, већ и утолико што Хеленина изражена достојанственост и племенитост дискурзивно одговорају Фаустовом витешком говору као такође патетичном. Разлика је родна: Хелена достојанствено служи свом супругу, а Фауст предато, као слуга и поданик, својој љубљеној, чиме се она уланчава у духовну

---

иронијског смисла Мефистових исказа у 3. чину, о којем ћемо расправљати на крају поглавља. Стабилан општи преглед метричких својстава чина даје Трунц, указујући посебно на еврипидовски карактер уводних Хелениних јампских триметара као израза погодног за самопредстављање; спољашњи подстицаји мењају стих, те тобожња Менелајева претња и пометња коју она изазива уведе трохејски тетраметар као доминантни метар; Фауст испрва говори у петостопном јамбу, који – то је увид који преузимамо у раду – показује и метричку и изражајну сличност с Хелениним метром: оба су јампска и оба су озбиљно-достојанствена; рима пак која приближава Фауста и Хелену чува карактерну посебност субјеката: Фаустова ће увек бити продорна, а Хеленина увек смирена и смирујућа (E. Trunz, S. 662–665). Мај говори о стиху 3. чина као делу клопштоковске традиције која хеленизује немачки језик. Хеленин триметар доноси дух строге мере и правилности, што је посебно уочљиво у поређењу како с Хелениним римованим говором у 1. чину, тако и с Фаустовим бланкверсом којим се смењује чист класички регистар. Махом употребљавани у расправама између Хелене и хора, трохеји омогућавају екстремну, понајвише антистетичку стилизацију као изражајну доминанту чина, а ова за свој највиши поетски резултат и има потпуну стопљеност језика и лика. Аркадијско метричко обиље твори оперску сцену која кроз преплете гласова твори збивање. Догађајну кулминацију представља Еуфорионов пад, у којем Мај види премаћу фаустовске над Хеленином снагом. Наиме, сâм Еуфорионов говор у суштини је фаустовски, што показује да плод Хелениног и Фаустовог споја не побеђује и не смирује фаустовско стремљење: незадовољеност и незајажљивост остају, Аркадија и Еуфорион нису довољни и, штавише, они само појачавају Фаустово спознање о недовољности лепоте као животног испуњења (K. Maу, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 158–221).

атмосферу грчког патријархалног херојства, а он у амбијент куртоазне љубавне лирике. Разлика је, према томе, и песничкоповесна, будући да се Хелена изводи из ондашње своје добровољне подређености (која, додуше, и као таква потчињава занете) у добровољно јој предату надмоћ која ће постати новим средиштем обожавања.

Овакву новину први песнички артикулише Линкеј: његова химна Хелени, испевана у римованим трохејским осмерцима својственим средњовековној љубавној лирици – изражава духовну и осећајну посебност фантастично-романтичног средњовековља, чак и наглашеније него Фаустов пев. Линкејев лик, као и његова песма – а ове две сфере су и код њега симболички сједињене – представљају потенцију Фаустове духовно-изражајне пуноће, која, будући снажнија и обухватнија од Линкејевог бића, не изазива код Хелене отуђујућу зачуђеност какву, испрва, Линкејева рима изазива; као егземплярну, наводимо само претпоследњу стражареву строфу:

Aug' und Brust ihr zugewendet,  
Sog ich an den milden Glanz;  
Diese Schönheit, wie sie blendet,  
Blendete mich Armen ganz.\*

Оком и грудима њој окренут,  
Упијох дражесни сјај.  
Ова лепота, како заслепљује,  
Заслепела је и мене јадног сасвим. (9238–9241)

Настојећи да оправда заборав своје дужности изазван лепотом „богиње“ (9237), Линкеј милозвучно изговара потрес душе пред самим Сунцем у људском облику. Хармонијом стиха изражава се двојака претераност, односно граничност: промене Линкејевог бића, „предатог // Овој богомданој жени“ (9220–9221), и надљудског дејства саме те жене. Претварајући себе у поданика лепоте, али и љубави – јер романтика и њена ка бескрају усмерена стваралачка духовност, коју је раније апострофирала Форкида, не прави никакву разлику између естетског објективитета појаве и субјективитета активираним њеним дејством – Линкеј

---

\* У свим даљим коментарима римованих стихова у 3. чину наводићемо изворник, наш превод и Живојиновићев препев: „Благи сјај упијох лепи, // окренут свим бићем њој; // та лепота све заслепи, // заслепи и поглед мој“. Наш превод само на кључним местима, а то је римовано прожимање Фауста и Хелене, настојаћемо да и семантички и формално прилагодимо изворнику.

дивинизује Хеленину људскост, но, такође, и саму ту људскост унапред *опажа* као божански сјај. Естетско осведочење емотивног и, штавише, целовитог хуманог односа према метафизици људског лика заокружује Хеленину симболичку фигуралност. Линкеј у хомерском маниру накнадно описује дејство Хеленине заслепљујуће лепоте која уноси животни рез у посматрача. Она је за њега отелотворена божанственост људског лика. Поглед ка њој је тако снажан да, по спознању те лепоте, одиста и није могуће „враћање на старо“. Линкеј – стога инсистирамо на аналогијама с Фаустовим речима и ранијим ситуацијама – проживљава и парисовску и фаустовску драму, укључује се у симболички поредак драме као субјект који доживљајно спознаје божанску снагу људске појавности, опажа је и изражава целином свог бића, но он и даље остаје само одјек Фаустовог лика. За разлику од протагонисте, Линкеј нема снагу да начини пробој из своје просторно-временске егзистенцијалности, да се животно уздигне над ускошћу своје витешко-љубавне парадигме, те стога, упркос извесном разумевању, између њега и Хелене и не може доћи до праве, потпуне језичке сарадње. Хелена се пита „зашто ми говор // Овог човека чудно звучи, чудно и пријатељски. // Чини се да се један звук припија уз други“ (9367–9369).

Да будемо врло јасни: није рима, коју Хелена тек упознаје, разлог због којег Линкеј може бити само посматрач, а не и активни саучесник у збивању, већ је разлог Линкејева суштински нестваралачка заробљеност у својој перспективи, из које овај опажа, и то исправно, али из које не искорачује. Фаустова личност је пак стваралачка, те целином бића усмерена ка изградњи новог – заједничког света који ће трансцендирати сваку посебну, незаједничку перспективу. Стога, насупрот Линкејевој, његова рима постаје епицентар обликотворног заснивања уједињавајућег симболичког поретка. Линкејева рима коментарише, а Фаустова ствара, и због тога чувареву Хелена слуша, а у јунаковој учествује.

Шта значи рима за симболику драмског света? Рима је тако рећи сâм израз облика: испољена подударност речи која доприноси звучању. Наравно да на овоме рима почива и иначе и независно од конкретног поетског света. Но, она може бити или поетски објект: то је пука формализација подударности; или субјект: то је форма подударности која звуком конституише значење. У *Фаусту* рима не само да ствара смисао него ствара симболичку смисаоност, а то значи да се – упоредо с тим што образује семантички микрокосмос који се тиче дијалога између Фауста и Хелене – уланчава у токове фигурације који образују симболичко устројство целине текста.

Барем два велика симболичка нивоа претходе овом драмском сегменту, а своју додатну поетску конкретизацију задобијају захваљујући њему: смисаодавност облика као начелни темељ самог симболичког космоса, као и – од овог понешто ужа – смисаодавност пева, звука, милозвучности, ритма, која се, као творбени принцип космоса, актуализује у мистеријском завршетку 2. чина. Лепота сагласја и сазвучја у Ноћи разоткрила је и испољила свеповезаност природно-духовног света утемељену у уједињавајућој снази љубави, а у 3. чину иста лепота представља први сасвим непосредни темељ за стварање Аркадије. Ритмичко прожимање Хелене и Фауста призива рај љубавног јединства.

Рима, дакле, својим обликом осведочава изражајну повезаност као чињеницу поетског живота. Средиште тог облика је музика, у чијој се – у 2. чину већ осведоченој – поијетичности огледа делатна прожетост свих субјеката постојања. Језгро тог облика је подударност речи, која вишеструко твори смисао. Најпре с обзиром на субјекте: рима није општа категорија, већ унутрашња моћ актера који стваралачки образују нов, заједнички и боголики свет. Тек потом се смисао формира и с обзиром на саму материју, односно на конкретно употребљене речи: њихова семантика осликава поијетичност музикалности. Рима постаје форма смисаодавности, зато што изнутра изговара оно значење које формом већ носи. Наиме, ритмичка форма стапања светова конкретизује се као форма љубавног приближавања боголиких субјеката – стога што, музикално већ прожете, саме њихове речи значе преплет бића. Облик, ритам и смисао су достигли тачку апсолутне сједињености из разлога што и сами за себе и кроз своје узајамне односе осведочавају једно те исто језгро драмске симболике. Ова се тиче потраге за вечношћу на земљи, а реализује се кроз индивидуално досезање бескраја, које је пак могуће кроз љубав као снагу космичког уједињавања индивидуа:

FAUST:

Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.

Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,

Man sieht sich um und fragt –

HELENA:

Wer mir genießt.

FAUST:

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,

Die Gegenwart allein –

HELENA:

Ist unser Glück.

Фауст:

То је пак лако, мора од срца да потекне.

И када жудња из груди избија,

Осврнеш се и питаш –

Хелена:

Ко мени прија.

Фауст:

И сад дух не гледа ни напред ни назад,

Само садашњост –

Хелена:

Наша је радост.\* (9378–9383)

\*

HELENA:

Ich fühle mich so fern und doch so nah,

Und sage nur zu gern: Da bin ich! da!

FAUST:

Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;

Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.

HELENA:

Ich scheine mir verlebt und doch so neu,

In dich verwebt, dem Unbekannten treu.

FAUST:

Durchgrüble nicht das einzigste Geschick!

Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick.

Хелена:

Осећам се тако далеко и ипак тако близу,

И кажем веома радо: ту сам! ту!

Фауст:

Дишем једва, дрхтим, не могу исказати речима,

Ово је сан, с несталим даном и пределима.

Хелена:

---

\* „(Фауст:) Па то је лако – речи из душе морају тећи; // и кад се чежњом почне све срце да прелива, // ти осврћеш се, питаш – // (Хелена:) Ко са тобом ужива. // (Фауст:) Не гледа дух сад напред, нити се прошлог сећа, // једино садашњица – // (Хелена:) Јесте сва наша срећа. (Б. Живојиновић)

Чиним се себи као минула и ипак тако млада,

У тебе уплетена, непознатоге предата.

Фауст:

Не промишљај јединствену судбу,

Земља је дужност, макар и у тренутку.\* (9411–9418)

Наведени стихови су епицентар драмске симболике; овако семантички уобличена естетичност речи појавиће се, чак и додатно појачана, само још једном: у тројном аркадијском певу Хелене, Фауста и Еуфориона. Живојиновићев прелеп свакако је милозвучнији од нашег предлога, али нам је био неопходан и властити превод како бисмо, што је могуће више, истакли тачна места и речи упоредности. Херменеутички је, наиме, нужно разумети целину исказа и њихових међувеза, што подразумева не само везаност речи за говорника, дакле: ко говори, него и смисао речи које се ритмички повезују и кроз ту везу образују ново – симболички потпуно значење. Први део навода заснован је на изражајној комплементарности саговорника, а други на њиховој потпуној прожетости.

Симболичка смисаоност риме се јавља и раније, рецимо у Фаустовом дуплираном римовању „стремљења“ и „живота“ ([Be]streben – Leben) у првој сцени 1. чина другог дела драме; и у том случају се симболика гради кроз узајамност речи и збивања: узајамност речи је двојака и тиче се и звука и значења, а обема равнима се осведочава непосредна догађајност: делатно прожимање животних снага. Напоредност истих лексичких и сижејних равни гради симболику и у Хеленином и Фаустовом певу, с тим што посебност сада твори како изразита антропоцентричност сцене, тако и експлицитна повезаност изговорених речи са Фаустовом потрагом за вечношћу у тренутку као симболичким средиштем драме.

У првом наведеном комплексу кључна реч је садашњост, и то како због свог значења, тако и зато што управо она семантички подупире стих који говорник, то јест Фауст не довршава, те који препушта Хелени. При томе, „Gegenwart“ има и локално и темпорално значење, те осим „садашњости“, означава и „присуство“, односно максимум временско-просторне интензивности у датости: субјект је усадашњен својом потпуном егзистенцијалном присутношћу. Стих, чије је средиште

---

\* (Хелена:) Ја осећам и да сам далеко и близу тако; // ево ме! Овде ја сам! – кажем сад срећно и лако. // (Фауст:) Реч запе у грлу мом и једва дишем сад; // не знам, обујмљен сном, ни где сам нити кад. // (Хелена:) Чиним се себи древна, а опет млада жена, // непознатоге верна, са тобом проплетена. // (Фауст:) У судбу чији смо плен мислима ти не рони! // Живот, ма био и трен, дужност је: њој приони! (Б. Живојиновић)

„Gegenwart“, обгрљен је римованим стиховима двају саговорника, чије су значењско и ритмички подударне речи: „не назад“ („nicht zurück) и „срећа“ („Glück“).

Бескрајност Фаустове потраге условљена је сталном немогућношћу задовољења у садашњости. Претпостављени идеал, испуњеност тренутка и тренутком, треба да означи престанак трајања или преображај времена у вечност, дакле потпуну испуњеност животном садашњицом која укида линеарни доживљај постојања. Илузија овакве испуњености образује се у Аркадији (што не треба бркати с испуњењем као илузијом на крају Фаустовог земаљског пута), а ова долази као врхунац стваралачке узајамности саговорника који творе рај. Био илузија или не, земаљски рај, одсјај, сенка раја или рајоликост – јесу ознаке за живот усадашњене обезвремењености, и он се тка кроз преплете Фаустових и Хелениних рима које саме изражавају то да је љубавни међуљудски спој – сила која може понудити испуњење. Символички кључ римованог дијалога је комплементарност субјеката: ниједан од њих понаособ, нити њихове речи саме по себи не стварају живот као досегнутост или испуњење. Штавише, у овој сцени уопште се и не ради о испуњењу, већ о процесу испуњавања, а овај је укоренењен у духовној испомоћи. Довршавање туђих речи претвара туђинца у људског сродника, а само зближавање, будући да је хумано универзално, те се односи и на телесност и на душевност и на духовност, представља онај животни искорак који постојање приближава испуњењу.

Други комплекс заокружује значење, али сада са становишта већ освојене зближености субјеката: зато они сада више не довршавају речи (јединство је претходно изразом остварено), већ изражавају живот као јединство. Наиме, симболика римованих стихова који сада припадају самим субјектима (а не њиховим укрштањима) осведочава јединствен смисао: живот испуњен у јединству с другим укида просторно-временске границе. Семантика речи „Gegenwart“ из првог комплекса сада је симболички реактуализавана одредницом „Dasein“ као кључном речју другог комплекса. Фаустовска симболика речи „Dasein“ већ је изграђена у Фаустовом монологу на почетку другог дела: „Ка највишем постојању [Dasein] непрестано стремети“. Тамо је земаљско, онострано постојање доживљено као могућа форма испуњености тек с обзиром на стремљење као животни процес испуњавања. Сада је, међутим, симболика управо преокренута, те се „Dasein“ саображава смисаоности уједињавајућег доживљаја живота као испуњености. Хеленине речи римују „nah“ и „da“, што значи да успостављају значењску подударност између међуљудске близине, блискости и – осећања потпуног



присуства. Значење додатно усложњава чињеница да се Хеленини усклици приближености и присутности у „овом“ трену и на „овом“ месту не односе тек на било какво приближавање с другим човеком, већ експлицитно на фантазијску утканост властитог регистра у Фаустов. То и сама Хелена трансцендентално изговара у другом свом пару римованих стихова: она је у њега, у Фауста, дословно „уткана“ животно – као што је класика трансцендентално уткана у романтику. Напомињемо да овакав двојаки процес ткања не значи једнострано одрођавање и преображавање сопства, већ двострано преобликовање једне равни другом, те заједничко стварање новог симболичког устројства: не отуђује се Хелена од класике и не постаје делом романтике, већ заједно с Фаустом ствара фантазијски идеал, а овај се симболички рађа у делатном обостраном огледању класике и романтике.

Симболички плод стваралачке класично-романтичне преплетености изражава Фаустова рима: „Wort“ – „Ort“. Фауст доживљава стварност као сан; њега обликује ишчезлост просторне и временске редовности. Међутим, ову стварност – и то је симболички кључ читавог чина – јемчи њена поетска природа. Одсуство хронотопа, то осведочава Фаустова рима, утемељено је на његовој изражености, оствареној опеваности. Другим речима, идеалну стварност одиста и гради Фаустова и Хеленина поијетичност. Фантазијски карактер призиваног рајског света резултат је фантазијских активности јунака који, уједињавајући се међусобно, стапају своје песничке светове, и који, најзад, фантазију преображавају у досегнуту стварност.

Стварност измештена из редовности је фантазијска не зато што је, појмовно сагледано, „надреална“, већ зато што почива на објективитету живота као сна и на субјективитету личности које стварају фантазијски. Лепота сједињавајућих духова се преображава у догађај, а овај се уздиже на раван света који поручује да је и фантазијски сан могућа мера стварности. Симболика чина почива на реализацији ове потенције, а сиже чина на отелотвореној, удословљеној лепоти израза као снази која мисао и вољу преводи у животну чињеницу. Врхунац стваралачке делатности је досегнута Аркадија, а последња тачка Фаустовог и Хелениног приближавања које фантазију најзад преображава у фантазмагоријски објективитет јесте Фаустова трансцендентална песма о постанку аркадијског раја (9506–9573).

Трансцендентална симболика ове деонице односи се на изражајну и изражену стопљеност текстуалног и догађајног процеса. Свеколико збивање у чину и иначе је симболизовано као изражајни догађај, као лепота речи која трансформише свет. Ово естетско збивање је симболички двојако, те тако и трансцендентално, јер се састоји

из упоредности ткања као драмског процеса и ткања као процеса зближавања субјеката којим се образује нов свет. Једноставније речено: текстура драме у 3. чину сасвим је стопљена са сижеем као унутрашњим процесом стваралачког, а израженог ткања снолике стварности. Динамика Фаустовог и Хелениног приближавања једнака је динамици њиховог заједничког досезања Аркадије: ова настаје у току њиховог изражајног преплета и због тога је Фаустов пев о Аркадији и логична завршница првог дела чина – стварања раја.

При томе, трансцендентално је одређена и сама Фаустова песма: она није посвећена Аркадији, већ настанку Аркадије. А, управо због израза као појетичког принципа чина, песма о образовању Аркадије није дескрипција самосталног процеса, већ сама та песма – током свог ткања – образује, односно ствара Аркадију. Певање, дакле, призива и ствара, те је по свом карактеру прогресивно: напредак песме одговара напретку у обликовању света. Међутим, предмет песме је обрнут, јер она прогресивно изражава повратак света у изворно и боговима најближе стање. Аркадија значи повратак у људско-божански рај непосредне свеповезаности свег – биљног, животињског и људског постојања, те повратак у оно првобитно стање нерашчлањености у којем је земља била метафизички завичај. Златно доба постојања је реализовани идеал вечне животне младости, зато што претходи раздвајању људско-божанског јединства: „Свако је на свом месту бесмртан: // Сви су задовољни и здрави. // И тако се у чистоти дана развија // Очинска снага у љупком детету. // Сви смо задивљени и само се питамо: // Јесу ли то богови или људи?“\* (9552–9557).

Дакле, Аркадија је остварени идеал. Биће овог идеала је симбол: жива обоженост земаљског света. Као различит и само фантазијски омогућени свет, Аркадија живи на начин који је измештен у односу на каснију, деградирану повест људске усмерености ка смрти: вечна младост човека као боголиког бића означава и буквалну сједињеност самодоволјне тренутности преображене у вечност и божанске лепоте савршенства која исијава из такве вечности. У Аркадији, а то ће наредна сцена у чину (Еуфорионово рађање) потврдити, логика збивања и трајања је надљудска, божанска. Аркадијски живот је божанствен у оној мери у којој сâм аркадијски свет има снагу да фантазијом одржава своју самодовољност. Питање ове

---

\* Како у овим стиховима, по нашем суду, значење доминира над формом, у свом преводу смо поново пратили смисао, а не и ритам, који је очуван у Живојиновићевом препеву: „Сви бесмртни су ту где стоје, // и сви су срећни, здрави, ведри. // И тако се диван дан румени // Очинска снага у детету буди. // И питамо се зачуђени: // да л’ су то богови ил’ људи?“ (Б. Живојиновић)

мере представља језгро аркадијске сцене, а оно је – као својеврсно предворје акрадијског сна – постављено и у последњим строфама Фаустове песме:

И мени, као и теби, ово је успело;  
Нека прошлост остане за нама!  
Осети од највишег бога да си потекла,  
Првом свету припадаш ти, једина.

Силни замак не може те спутати!  
Још се заокружује у снази вечне младости  
За нас, за наш дражесни боравак  
Аркадија у суседству Спарте.

Примамљена животом на блаженом тлу,  
Хитро приступаш најведријој субини!  
У сеницу преображавају се престоли,  
Аркадијски слободна нека буде нам срећа!\* (9562–9573)

Аркадија постоји као сан и као фантазија. Потом, и као самодовољност која пак живи унутар претећих суседних животних модуса: рајска обезвремењеност је, додуше, стварна, али само као чињеница с којом упоредо живи и временитост, била она Менелајева (чија осветољубивост наводно угрожава рајски идеал) или Фаустова (на чију неукинутост посредно опомиње присуство Форкидиног лика).

Аркадија је, према томе, идеал, али истовремено и илузија апсолутности савршеног живота на земљи изван којег нема ничег више. Мери самоодрживости идеалног живота одређује и, штавише, предодређује самом доживљају апсолутности и самодовољности непријатељска – суседна могућност. Она, наиме, земаљском рају даје меру земаљског, а та мера сенчи апсолутност: Аркадија није рај, већ је земаљска рајоликост, зато што сама земља не може да издржи вишу и чистију – надземаљску меру чистог раја. Овим се унутрашња вредност Аркадије нипошто не ослабљује: за себе, Аркадија одиста јесте „блажено тле“, слобода, срећа и стварност која је укинула окренутост ка прошлости. Ствар је у томе што, осим за себе, Аркадија јесте и значи и за целину поетског света, а овај је хипераркадијски. Утканост Аркадије у

---

\* „Тако ја успех у том, ти такође; // прошлост за собом остављамо! // Ти од божанства највишега дође!  
// Припадаш свету првобитном само. /// Неће те замак тврди да спугава! // Уечној младости и у  
ведрини // још Аркадија Спарту окружава // да боравимо овде у милини. /// Блажено ово смамило те  
место // у ведром судбу! Сада ходи, // док претвара се у сеницу престо, // ка аркадијској срећи и  
слободи!“ (Б. Живојиновић)

целовит поетски систем драме заснива овај рајолики модус као симболичку слику идеала. Но, питање је колико, док овај траје, сами актери аркадијског сна имају моћ да препознају, признају и прихвате шареноликост аркадијске стварности, односно чињеницу да ова јесте истинита, али само као надљудска мера божанског живота. Фауст и Хелена зарађују божанску стварност, али ова није апсолутна, будући да субјекти нису богови, нити је земаљско тле кадро да изнесе пуноћу вечности као стварности.

Аркадија је апсолутизована, што значи да је њена апсолутност одређена земаљском мером која допушта вечност, но само као илузију привремене безвремености иза, поред и након које долази смртност. Поетску драму аркадијске романсе одређује динамика којом Фауст и Хелена спознају истину наликовања њиховог света божанском, а своје боголике смртности у свету остварене и заслужене лепе илузије.

### 3. 4. 9. Остварење: класично-романтични брак

#### А. Еуфорион

Као и раније (на пример у карактеризацији Гретине невиности или Хеленине лепоте), ђаво је тај ко изражава узвишену, пунозначну суштину догађања. Као што, на плану шире текстуре, Мефисто заокружује симболичку тежину Хеленине фигуре, тако, на плану аркадијске текстуре, ђаво уоквирује божанственост као симболичку илузију. Након слома аркадијског раја, ђаво ће тешити Фауста говорећи му о божанским остацима величанственог искуства („Богиње више нема, њу си изгубио. // Но, ипак, то је божанско“, 9949–9950), а на почетку тог рајског живота он посредује надљудску мистерију рајског брака, чудећи се несхватљивости онога што се збива.

Шта, заправо, ђаво гледа и описује, а не разуме? Реч је о карактеру Еуфорионовог настанка који је Фауст унапред – опевајући Аркадију у раније наведеним стиховима – изразио, истичући рај као поднебље божанске логике и мере. „Издвојен из света“ (9589), „идилички пар“ (9587) ствара „чудесност“ (9582) и живи „бајку“ (9595).

Бајколикост је лајтмотив читавог фантазијског комплекса драме: овај није бајколик тек по својој форми, већ по свом смислу; бајка, односно фантазија ствара измештени, рајски живот као привремену истину. Бајколика уздигнутост над

редовношћу стварности стоји и у епицентру самог сижејног склопа: фантазија је стваралачка, али и догађајна. Оно што ђаво не разуме на равни збивања односи се управо на биће фантазијског света: оно чему је он присуствовао јесте самостварање Аркадије као истине.

И у овом случају Гете опева симболичку стварност посредством дејства које је само по себи симболичко. Другим речима, симболика није описана, већ је поетизована, и то кроз делатно самоизражавање. Аркадију ствара сама фантазијска моћ Хелениног и Фаустовог преплета, а она непосредно настаје кроз плод њиховог споја: Аркадија се тка кроз Еуфорионов постанак.

Мефисто не разуме надљудску натприродност Еуфорионовог рађања, јер не разуме аркадијски свет као изнова освојено људско-божанско јединство, у оквирима којег није могуће рашчланити „јесу ли то богови или људи?“. „Искаче дечак из мајчине утробе“, „наги, геније без крила“, „скаче он на чврсто тле, но, противдејствујући // Тле га одбацује ка ваздушним висинама“, „додире он високи свод“, „плашљиво дозива мајка: [...] слободни лет теби је ускраћен“, „опомиње верни отац: у земљи је гипкост // Која те навис гони“, „чини се да нам је нестао: мајка јадикује, отац теши“, „у руци му златна лира“, „шта то сија, тешко је рећи, // Је ли то златни накит, је ли пламен надмоћне снаге духа?“, „и тако се хировито он покреће, већ као дечак објављујући // Будућег мајстора све лепоте, којем вечне мелодије // Кроз удове струје; саме ћете га чути // И, на своје чуђење, саме ћете га видети“ (9599–9628).

Низ наших скраћених навода у складу је с изузетно убрзаном динамиком постанка и животног развоја коју, зачуђен, приповеда ђаво. Постоји извесна аналогија између Еуфорионовог и Хомункуловог живота: обојица прекорачују границе редовности поступног природног постанка, но човечуљкова егзистенција је противљудска, а дечакова надљудска. Оба јунака су генијални демони: Хомункулова демонија је по свом неприродном пореклу мефистовска, али је по свом квалитету хумана; Еуфорионова је пак читавим својим бићем уздигнута над ђаволским силама, те и по природи своје насталости и по квалитету своје гипкости – она изражава саму чистоту божанског нагона у људском духу. Еуфорион је божанствени људски лик: њега ствара лепота људске божанствености, зачиње лепота међуљудске љубави, а развија њему иманентна стваралачка снага обожења света. Све што је Мефисту нејасно – узроковано је ђаволовом неспособношћу да схвати симболички процес божанског обликовања човека. Еуфорионов развој сасвим је логичан и нужан, но

само уколико се препозна регистар унутар којег је овакав живот могућ. Тај регистар Мефисто не препознаје, а ради се о Аркадији.

Хору је Еуфорионова генеза врло јасна, позната и по себи природна. Хор и ђаво се размимоилазе због различитости својих једностраних регистара и перспектива из којих сагледавају аркадијско чудо. За разлику од Хелене и Фауста, који творе аркадијску симболичку синтезу уједињавајући и тако превазилазећи једностраности властитих полазних регистара (класике, односно романтике), као сведоци, и хор и Мефисто остају заробљени у ускостима својих светова који сваку другост, била она ствар зле ружноће или боголике лепоте, доживљавају зачудно. Ствар је пак у томе што, премда по себи свакако плод оствареног класично-романтичног јединства, Аркадија остаје регистар чије је само тле – класично. Без обзира на своју класично-романтичну синтетичност, Аркадија је у свом темељу наслеђе античког духа: њен је домет фантазијски, али је њен објективитет класичан и тиче се фантазијске моћи формираног хеленског мита. Управо због тога хор може да доживи аркадијски процес као по себи разумљиву блискост, а Мефисто нужно мора да га прими као бајколику другост. Одговарајући на Мефистову узбуђеност, хор једноставно каже: „Поучавајућу реч песме // Ниси ли никад ослушнула<sup>654</sup>? // [...] Све, што се збило // У данашњем дану // Тужни је одјек // Дана прекрасних предака. // Неупоредива твоја је прича // С љупком лажју, // Вероватнијом од истине, // Коју је о сину певала Маја“ (9631–9644).

Дакле, Еуфорионов настанак је познат, већ се једном – у поезији – збио: тако, наине, настају богови. Тако је Хермес, Мајин син, рођен, лако и игротворно прерастајући спорост смртничког развоја.<sup>655</sup> Бог живи изван људске мере. Но, та мера изражава апсолутност божанског живота. Њено поднебље је мит, а њено биће песничка реч: поезија изражава, а мит осведочава симболику (људски) неумерене божанске динамике. Она је по себи неодмерна, јер њена је мера апсолутна, али је зато изражајно, језички саображена људској мери која – у односу на себе – божанственост сагледава као неизмерни и неумерени надљудски процес.

---

<sup>654</sup> Доследности ради, истичемо да Мефистове речи преводимо у мушком роду, без обзира на форму ђаволове појавности, а речи којима се хор њему обраћа – због тога што је за његове чланице Форкида заробљена Крићанка – у женском.

<sup>655</sup> Момзен посебно застаје на конкретним митовима у 3. чину, укључујући и овај о Хермесу, настојећи да и на тај начин укаже на своје две фундаменталне тезе: о фабулацијском и бајковитом карактеру чина, и о Гетеовој оријентализацији мита. Прва се тиче чињенице да Мефисто приповеда чудесну згоду, а друга ауторкине процене да Еуфорионово рођење у пећини као подземној палати и његово „откриће“ лире као блага указују на мотиве из *Хиљаду и једне ноћи* као на свој извор (К. Mommsen, *Natur-und Fabelreich in Faust II*, S. 57–63).

Наравно, Еуфорион није божанство, већ – попут своје мајке, с којом дели трагичку потенцију – јесте људски лик који је, парадоксално, обдарен теретом божанског сјаја. Еуфорион је симбол људске божанске форме: његово крхко и пропадљиво људско биће носи форму божанске апсолутности којој је пак та форма једноставно неодговарајућа. Људско-божански спој, а он важи и за Хелену и за Еуфориона, могућ је само у људском лику, а овом је само божанско бreme, по природи ствари, претешко. Оно се код Хелене конкретизује као усуд божанског дара, а код Еуфориона као делатни божански нагон који човека води у пропаст: од самог рођења, ова фигура је предодређена за генијални искорак из обичности људске мере који доноси велике плодове, али такође и пропаст. Наиме, Еуфорионова икарска предодређеност за пропаст још је један темељни елемент који – упоредо с Хелениним усудом, који опомиње на немогућност споја љубави, лепоте и среће – мотивише слом аркадијске рајолике бајке. Самостални живот и развој Аркадије, који исходи у пропасти, зајемчен је самом оном надљудском генијалношћу актера која истовремено призива и слом. Другим речима, Хеленина, Фаустова и Еуфорионова боголикоост стваралачки је темељ како саме божанствене аркадијске илузије, тако и њеног краја. Она људска снага која доноси животни искорак уједно је и снага која осведочава везаност тог искорака за ограниченост људске мере. Еуфорионов искорак је његова фантазијска уметност: држећи „златну лиру“, стварајући „вечне мелодије“, он је „мајстор све лепоте“. Ови његови поетски и поијетички квалитети мотивацијски су преплетени са Аркадијом као симболичким комплексом који хор разуме, а ђаво не разуме. Шта значи Аркадија и аркадијско људско-божанско прожимање и огледање?

#### Б. Симболика аркадијске трансценденталности: поетска динамика тројства

Аркадија<sup>656</sup> је феномен који припада Вергилијевој идили: реч је, дакле, о конкретизованој узајамности опште идиличке форме и њеног посебног елемента. Тај

---

<sup>656</sup> Момзен указује на опште идилично биће аркадијског комплекса, те истиче лонговски карактер Хелениног и Фаустовог пећинског споја и брака (К. Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, S. 285–286). Емрих такође разматра идилички карактер сцене, но не уопштено, већ с обзиром на Еуфорионов лик, и то, опет, не као искључиву одредницу, већ у односу према рату и херојству: спајајући у себи у идилично-поијетичку и херојску моћ, Еуфорион досеже највишу могућност саме људске божанствености; при томе, Емрих тумачи и шири драмски смисао овог споја, те указује на чињеницу да 4. чин сасвим обрће логику односа успостављену кроз Еуфорионов лик: идилично херојство подразумева спасавање природе, а у 4. чину приказана вулгарност самог ратног збивања подразумева голо уништавање све стваралачке племенитости света (W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 339–381). Поводом идиличног песничког осећања и стваралачког модуса, подсећамо на

елемент је у Вергилијевим *Еклогама* симболички и њиме се фигурално пробијају традиционалне, теокритовске границе жанра. Као топоним који и код самог Вергилија губи реално, а задобија фигурално значење, Аркадија није опште место *Еклога*, већ врло пажљиво и ретко употребљени елемент управо оних песама у збирци које својом симболичком смисаоношћу преобликују и реартикулишу жанр идиле. Аркадија није поднебље, већ делатни стварлачаки фон на којем се – у 4. еклоги – пева повратак златног века, а – у 10. еклоги – граничност аркадијског модуса у односу на елегијске, галовске модусе смртности и смрти.

Како је непримерено и изван задатка наше студије посебно залажење у свет Вергилијеве поезије, приморани само да начинимо језгровите изводе који ће показати фигуралну повезаност вергилијевског извора с Гетеовом модификацијом. Најпре, Вергилијева Аркадија је извор симболичке трансценденталности: она није место, већ је извориште песничког обликовања света. Тај песмотворни и песмом створени свет је идилички стога што фантазијску снагу певања прославља као физичко-метафизичко сједињавање. Свет се – то је, примера ради, исходиште 4. еклоге – весело сједињава кроз свеодјекујућу песму, која сама осведочава космички идентитет као живу, делатну истину. Јасно је да овакво, вергилијевско стапање догађајних и певајућих равни, од којих се прва односи на сједињавање субјеката живота, а друга на певање као сâм процес који сједињава – Гете у својој драми спроводи на више места, а најистакнутије на крају раније анализираног 2. чина (подсећамо да се тамо јавља и сама фигура Ехо као удословљење фигуралног процеса стапања космичких нивоа који одјекују једни у другима), као и у самој Аркадији. Вергилијева идиле задобија симболичку снагу, зато што освајање идеалног живота сагледава као фантазијско, а, као такво, оно може да прекорачи и формална и тематска ограничења, те да за средишњу своју тачку узме златни век, дакле митски феномен преплетености људских и божанских фигура.

---

Шилерово одређење идиле као „детењег доба људског рода“ у спису „О наивној и сентименталној поезији“ (F. Schiller, *Über das Schöne und die Kunst*, S. 276–277). У вези са самом Аркадијом и њеном смисаоношћу код Вергилија, упућујемо на студију Ј. Пилиповић, чији су увиди знатно допринели нашој анализи; то превасходно важи за њена објашњења: митопоијетичности идиличког света; симфонијског или „панпоетског“ карактера стварања унутар саме идиле (J. Pilipović, *Orfejev vek*, str. 169); еротске сржи песничког сједињавања идиличке стварности (ibid., 170); поијетички засноване унутрашње омеђености аркадијског у односу на други свет (ibid., 167). Најзад, о поетској смисаоности идиле као темељу Лонгове прозаизације говорили смо на другом месту указујући на својства која и у овом раду истичемо (о томе у: „Маниристичка аутентичност Лонговог романа“, *Lucida intervalla*, бр. 44, 2015).



Међутим, константа Вергилијевог света, а управо она идилизује фантазијски идеал песмотворног свејединства и уоквирује га формом, јесте граничност и, штавише, угроженост опеваног идеала. Та угроженост може бити релативно непосредна као у 1. еклоги, која је изграђена на дуализму идиличког и света реалног римског грађанског рата. А може бити и трансцендентално симболичка, као што је случај у 10. еклоги, која опева онтолошку ограниченост светова који су поетски засновани. Ради се о дуализму аркадијско-идиличког и елегијског света; дуализму који има исто значење као и у 1. еклоги: редовност патничког живота ка смрти представља екстраидилички, али – и то је кључна тачка фигурације – и идили суседан модус. Оба модуса су аутоекспресивна: стварају се и објављују кроз песму. Но, различит је однос према смрти: она је чињеница саме елегије, а представља опевану могућност унутар идиличке форме која, према томе, прославља стремљење властитог света ка „панпоетској“ космичности, али и непрестано опомиње да сâм идилички модус није једина стварност. Идилички свет успева да се избори за пуноважност властитог права, али ово нипошто није апсолутизовано, па тако ни до краја идеализовано: саодређено је уништавајућим суседством алтернативних модуса. Ово вергилијевско двојство: иманентне истинитости фантазије која ствара посебан свет, али и релативности ове истине контекстуално укључене у целину света – стоји у смисаоном темељу гетеовске Аркадије. Такво двојство је разлог истовремености Еуфорионове песничке генијалности и његове предодређености за пропаст у свету који је и сâм, али не само изнутра, већ такође и контекстуално, с обзиром на модусе усмерене ка смрти, које опевају 4. и 5. чин – носилац свог будућег слома.

Гетеов аркадијски свет је динамичка творевина која почива на животу објашњене двострукости: она покреће, до врхунца доводи и кроз пропаст заокружује ток аркадијског збивања. Ово је организовано кроз прослављајуће опевање космизујуће снаге фантазије, која, међутим, због своје готово божанске изузетности, није примерена целини људског живота усмереног ка смрти. Аркадија, и то како код Вергилија, тако и код Гетеа, успева да фантазијски суспендује редовност смрти, али не и да је укине. Најпре се досеже „панпоетизација“ или: поетска хармонија космоса, а онда и тачка која више не може езгистенцијално да издржи реализовани идеал, који, због тога, и пропада.

Аркадијско песмотворно свеусклађивање представља рефигурацију како вергилијевског извора, тако и у драми раније већ опеваног песничког уједињавања света на крају 2. чина. Аркадијски карактер сцене проистиче и из чињенице да субјекти који стварају аркадијски идеал одиста живе посебну и измештену стварност. Аркадијски брак је идилички изолован, што има двоструко значење: он јесте аутономан у односу на редовност света, али ова остаје баласт који прети границама аркадијске стварности. Изолованост је подразумевана у начелном и у посебном смислу: први се тиче целине драмског контекста, дакле низова који претходе Аркадији и који долазе након ње, а други сведока који посредују аркадијску идилу не постајући њеним делом и не учествујући у њој; то су хорске пратиље и Форкида. Поступак посредовања овде нема само поетски задатак да фигурално динамизује (уместо да дословно опише) драмско збивање, већ проистиче из унутрашње аркадијске природе ствари: Аркадија је обистињена баш као интимни фантазијски идеал и она почива на снази и издржљивости својих граница унутар којих важи посебна стварност. Хор и ђаво нужно морају остати изван фантазијског обистињавања бајке, јер она се збива у посебном регистру, који је изопштен из свег осталог света. Стога се непосредна реализација Мефистових описа и најавна – мислимо управо на Еуфорионов песмотворни позив на сједињавање субјеката света – за читаоца даје најпре кроз дидаскалију: „Дражесна и чиста жичана мелодија одјекује из шпиље. Сви пажљиво слушају и изгледају дирнуто. Од сада па до назначене паузе све време траје пуногласна музика“.<sup>657</sup>

Након тога, што је један од симболички најзначајнијих гестова у читавој драми, Мефисто се повлачи са сцене. Ђаво одлази и тек тада у предњи план долази непосредна драматизација аркадијског раја. Како смо већ истакли, фантазмагорија представља суспензију редовног тока ствари, који њоме није укинута. Редовности тока усмереног ка смрти припада и однос између ђавола и Фауста: опклада је та која контекстуално оцртава границе аркадијског раја. Пакт с ђаволом је шири од Аркадије и своју снагу црпе из оних животних модуса који ће на крају и претегнути над обистињеним, али само привремено обистињеним рајем. Илузија безвременог усадашњења, а истина привремене аркадијске илузије допушта ђаволу да се повуче:

---

<sup>657</sup> Последња реченица у напмени представља Гетеово упутство за начин на који ваља изводити сцену која је иначе писана и као либрето (отуд је чин најпре и назван „међуигром за *Фауста*“, тј. интермецом; подсећамо да, са становишта метричке разноврсности чина, Мај указује на његов оперски карактер). Независно пак од своје евентуалне функционалне усмерености, Гетеова упутства, као и посебан назив самог чина, усклађени су с трансценденталном симболиком збивања и стога их и разматрамо.

он тиме не разара негативитет свог односа према јунаку, већ сâм негује аутопоијетичку, али и аутодеструктивну илузивност раја. При томе, ђаво је ове илузивности много свеснији од Фауста, и то не зато што је ђаво вођен разумом, а јунак љубавним заносом, него и зато што Фауст живи рај и принципијелно не може да начини интелектуалну дистанцу какву, као сведок, Мефисто држи све време.

Овим смо размотрили контекстуалне разлоге за логику Мефистовог повлачења. Они су, међутим, и конкретни, а обе равни разлога су симболичке. Контекстуална раван полаже на шаренолику илузивност раја, која ће морати да нестане пред животним поретком усмереним ка смрти, а конкретна раван се тиче унутрашњег квалитета аркадијског идеала, независно од статуса његове истинитости. Наиме, било да је реч о рајоликости или о рају, заслужена аркадијска стварност је поредак чисте људскости, реализованог хуманог вишка пред којим ђаво онтолошки мора да одступи. Ваво има моћ пред слабошћу људске временитости, али не и пред метафизичком равни саме људскости. Људска трагика проистиче из начелне неодвојивости стремећег бића од његовог телесног, пропадљивог завичаја. Фаустова повест пак успева – привремено – да обистини живот саме метафизичке снаге хуманости, односно оног боголиког сјаја који је по себи увек моћнији од ђавола. Аркадија је управо такво обистињење и стога, независно од добровољности геста, Мефисто по природи ствари нужно одлази из света који своју лепоту и своју пропаст ствара људском стваралачком пуноћом која космички стоји насупрот ђаволској уништавајућој оскудности. Мефистов нестанак – који је, напомињемо, усклађен с карактером аркадијске стварности, те је, попут ње, и он привремен – симболички означава почетак чистоте хумане естетско-еротске космизације. Она сама није започета сада, већ је досегнула врхунац, али је започето драмско ткање унутрашњег живота овог врхунца.

Драматизација врхунца песничке космизације света рефигурише симболичке процесе остварене на крају 2. чина: универзалност ондашњег поетског свеуједињавања сада се људски конкретизује кроз Фаустово, Хеленино и Еуфорионово тројство; такође и оне процесе опеване на почетку Фаустовог и Хелениног зближавања у 3. чину: као тада, тако је и сада природа зближавања естетска и врши се кроз лепоту изражајних подударности, дакле кроз риму. Хармонија ондашњег двогласја сада се претвара у трогласје: индивидуе су се песнички преобразиле у јединство које твори песничку симфонију:

Liebe, menschlich zu beglücken,  
Nähert sie ein edles Zwei,  
Doch zu göttlichem Entzücken  
Bildet sie ein köstlich Drei.

Љубав, људски да усређује,  
Зближава племенито двојство,  
Но, божански да усхиђује,  
Образује она драгоцено тројство.\* (9699–9702)

Јединство је динамичко, јер проистиче из стваралачких моћи субјеката: они сами певом стварају људско заједништво. Те моћи су изражајне, а њихово биће је љубав. Тако се идентитет бића и говора овде конкретизује као идилички идентитет – љубави и песме. Обе категорије су делатно-стваралачке и усмерене ка другом бићу, ка успостављању потпуног односа с другим, штавише – ка стапању с другим. Љубавно јединство дословно се реализује као трогласна песма која осведочава само своје језгро, а реч је, као и у вези с љубављу, о највишем људском самоостварењу. Песмотворном љубављу човек се уздиже над условношћу свег постојања, остварује своју метафизичку могућност и целовито се самоисказује, што наведени стихови и истичу – као боголико биће. У смртносној условности ђаво слама човека и стога њега нема у поретку који њу привремено удаљава као животну чињеницу.

Наведени стихови су формално Хеленини, али су по суштини заједнички, и то не само због свог смисла који изражава то заједништво, већ и због потпуне своје преплетености с гласовима који – опет само формално – припадају другим субјектима. Наиме, управо на ове Хеленине речи Фауст одговара стиховима који спадају међу најважније, али и значењски најоптерећеније у читавој драми:

Alles ist sodann gefunden:  
Ich bin dein und du bist mein;  
Und so stehen wir verbunden,  
Dürft' es doch nicht anders sein!

Све је онда изнађено:  
Ти си моја и ја сам твој [Ја сам твој и ти си моја].  
Постојимо сада сједињено,

---

\* „Ради људског усређења // љубав спаја врлих двоје; // ал' рад божјег усхићења // ствара преумилно троје“ (Б. Живојиновић).

Таквом животу могли бисмо рећи: стој [И нека никад не буде другачије]!\* (9703–9706)

Преплет речи је идентичан преплету бића: живот и постојање остварују се као савез личности; стога смо, испред дословног превода, навели властити препев, који чува изворни смисао риме. Она у изворнику у јединство доводи присвојну заменицу „мој“ и глагол „бити“. Песмом изражено, највише људско јединство – љубав – смисаоно је оптерећено својом сличношћу с формулом испуњења Фаустовог пакта с Мефистом. Она се, подсећамо, тиче самог испуњења живота као испуњења тренутком које временитост преображава у вечност. Сада Фауст изговара речи које, међутим, представљају само одјек ондашњих жеља исказаних у потенцијалу („Тренутку будем ли рекао“).

Фаустово понављање саме формуле на крају 5. чина биће прави и пунозначни одјек одредаба опкладе. С друге стране, аркадијски Фаустов говор представља двојако фигурисани одјек: с обзиром на своје унутрашње значење, као и у односу на опкладу. Одјек с краја 5. чина односи се на проблематичност испуњења које се заправо не реализује, већ се и даље наслућује у форми потенцијала („Тад тренутку смео бих рећи“), али је сама подударност између изворне опкладе и тадашње ситуације пунозначна. У Аркадији је пак сама веза с формулом опкладе условна, а нипошто није пунозначна, те њен карактер – заједно с чињеницом да се и сада Фауст изражава у потенцијалу („могли бисмо рећи“) – образује смисао испуњења као двојаког одјека. Реч је о иронији, будући да се под форму могућности подводи нешто што би по себи смисаоно могло да функционише само и управо као пробој од могућности ка остварењу. Једноставније исказано: сама идеја животног испуњења, а поготово онда када је представљена као вечно усадашњење временске пролазности, може се обистинити само уколико су њена изражајна форма и доживљајна представа у потпуној подударности са збивањем. То, међутим, у Аркадији није случај: остварена подударност се тиче изражајног и међуљудског јединства, али не и изражајног и Фаустовог личног испуњења. Упркос највишој фантазији која се живи као истина, а која своју снагу црпе из љубавног односа двоје људи, и то као оне животне чињенице која – то целина драме поручује – једина може донети метафизичко спасење, Фаустово индивидуално животно испуњење у Аркадији остаје жеља.

---

\* „Знамо шта милина сва је: // ти си моја, ја сам твој; // нека само вечно траје // наш удружен блажен пој!“ (Б. Живојиновић)

Фаустов аркадијски доживљај је лепо одјек највиших стремљења. Но, између опкладе и аркадијског сна не може бити потпуне подударности, већ само симболичке аналогije, зато што сама стремљења припадају регистру који је принципијелно другачији и, штавише, шири од аркадијског: припадају стварности у којој је индивидуа угрожена временом, а она је изван Аркадије, опкољава је, прети јој и *нужно* мора доћи након ње. Аркадија није довољна, јер не изазива пуноћу граничне ситуације у којој се људскост мора изборити са својом људском слабошћу оличеном у смртности и то је разлог из којег онтолошки Аркадија не може бити сфера људског испуњења. Уједно, исти разлог стоји у темељу Мефистовог добровољног повлачења из раја. Аркадијска бајка јесте истинита и испуњена: Аркадија и јесте Аркадија само као привремена замрзнутост времена и задовољење тренутком. Међутим, само то испуњење није и оно испуњење које је у опклади Фауст призвао и за којим трага.

На потенцијално питање зашто Фаустове аркадијске речи не активирају опкладу и зашто, чак и независно од опкладе, не значе фаустовско испуњење на земљи – одговор заправо дају оне саме: конјунктивна форма („Dürft’ es doch“), као и средишња реч, „другачије“ („anders“) – објављују Аркадију као освојени модус који ни по себи ни за субјекте не може бити довољан и једини. Сâм живот непосредно потврђује ту „другост“ као неминовност. Аркадија је сан, стога што почива на осећају самодовољности лепе љубави, али је тај осећај у супротности с животном стварношћу: Аркадија је истина, али само као илузија. Реч је о илузији испуњења као самодовољности коју разара истина граничности аркадијског, а ширине свеземаљских животних модуса. Аркадија је истинита као испуњење, но не и као самодовољност у испуњености, а читава опклада почива на потрази за идентитетом испуњења и самодовољности обескрајеног трена.

Аркадија се заснива на парадоксу испуњења као недовољности у потрази за испуњењем. Тај парадокс је узрокован специфичном смисаоношћу Фаустове особене фаустовске потраге за животном пуноћом, у којој Аркадија представља веома значајну фазу, али која сама не одговара фаустовским циљевима. Аркадија је, наиме, тим циљевима већ и начелно инадекватна баш због свог фантазијско-илузивног бића. Као остварена бајка, Аркадија приближава субјекта потпуној људскости и осведочава боголикост људских стваралачких снага. Али као вредност, и то истинита и недвосмислена вредност која, међутим, почива на симболичкој илузивности свог карактера, на својој „шареноликости“ која престанак трајања ка

смрти нуди као привид – Аркадија никако не може бити и испуњење целовитих Фаустових тежњи. Она је испуњење за себе, али не и за човека који не припада (само) Аркадији, већ (читавој) земљи. Аркадијска самодовољност је недовољна према целини земаљског живота, због тога је илузорна и због тога Фауст и изговара жељу за одсуством екстрааркадијске другости из живота: ту другост Аркадија привремено одлаже, али не само да је не укида него и својом граничношћу потврђује њену животну нужност.

Тако се нужност аркадијске пропасти, и то с обзиром на највишу тачку љубавно-сједињавајућег процеса, мотивише и кроз Фаустову личност. Најпре, јунаков пут је одређен целовитом земаљском протежношћу и не може своје исходиште пронаћи у њеној фантазијски обистињеној етапи. Затим, његов развој је одређен самим аркадијским бићем, које је засновано на привиду самодовољности која је пак слабија од свеокружујућег притиска стварности која ту самодовољност демантује. Тако се образује својеврстан мотивацијски тоталитет којим се заокружује двојака – симболичка природа Аркадије. Све троје субјеката понаособ, али и сама њихова фантазијска творевина – потврђују саму узвишеност људских стваралачких снага као унутрашњи разлог пропасти творевине. Осим тога, посебни мотивацијски ланци пропасти се састоје и из посебних односа елемената аркадијског света: субјеката међу собом и субјеката с Аркадијом.

Најтемељни однос је онај између Фауста и Хелене: њихов сусрет ствара највише плодове, али суштина тог сусрета онемогућава земаљску трајност аркадијског плода, што је у складу са двострукошћу симболичке мотивације људског геста као самопропадљивог врхунца. Као фантазијски резултат, Аркадија оставља трајне последице на искуство субјекта: због тога ће, рекапитулирајући свој живот, Фауст казати да му је Хелена подарила „велики смисао“; Аркадија има хипертемпоралну метафизичку значајност. Њу, међутим, твори способност двају посебних светова да се уздигну над условљеношћу својим регистром, што се не односи толико на категорије класике и романтике, колико на чињеницу да Фауст (на равни поетске стварности) припада повесном времену, а Хелена песничком, и то – опет – не као живо, већ као оживљено биће. Хелена је двојако отргнута од земаљске збиље: њена истинитост је метафизичке провенијенције, али је изван стварносног и смртног поретка којем припада Фауст. Једноставније речено: Хелена је стварна као поезија, и – таква – као умрло биће Хада, које се у привремену илузију живота и може вратити само захваљујући свом песничком бићу, а које, како Хирон поучава,

ствараоца не везује просторно-временском категоричношћу важећом за „реални“ свет Фаустове повести (над којом се и овај привремено уздигао актуализујући своје стваралачке моћи).

Уколико се сусрет субјеката разумева као ход ка класично-романтичној хијерогамији, онда је његов плод апсолутна аркадијска фантазија: обистињени сан. Уколико се, међутим, разумева – а оба смисаона тока су обавезна – као спој две равни живота и постојања, од којих је једна, Фаустова, усмерена ка смрти, а друга, Хеленина, долази из смрти – онда је његов плод, и даље апсолутно-фантазијски, суочен са својом земаљском неодрживошћу, чију привремену стварност је и омогућила само људскост као таква. При томе, свакако да два смисаона нивоа узајамно кореспондирају, те да је Хеленином „хеленству“ иманентно да остане у границама класичности, на чијем тлу настаје и сама Аркадија, али и у чијем се подземном средишту налази *њено* царство смрти, а да је Фаустовој романтичности иманентна нужност пробоја из Аркадије у свет борбе *његове* људскости са смрћу. Најзад, како су ова два тока суштински два огледала фигуралног јединства, симболичку тачку њихових укрштања представља сâм живи лик њиховог плода – Еуфорион.

Премда успостављеним „савезом дирнут“ (9710), хор, који врши своју класичку функцију узвишеног саучесника, чак и не долази у могућност да прославља дивоту створеног, већ испраћа убрзани и незаустављиви ход тог савеза ка пропасти. Бајка јединства судара се с индивидуалним тежиштима и условљеностима субјеката, а ови воде разједињавању: премда надмоћна на равни вечности, извојевана метафизичка вредност на самој земљи, а на њој се врши „бајка“, уступа пред физичким ограничењима људи. По својој смисаоности, Еуфорион је тако рећи чиста метафизичка личност, али је и она рођена на земаљском тлу и извире из свог људског облика који, услед своје коначности, једноставно не може да издржи огромност хитајућег духа. Као метафизички дух, Еуфорион је апсолутна синтеза људске фантазије, сâм симбол класично-романтичне хијерогамије, али симбол који се испоставља као носилац људске трагике: надљудскост је претешка за посебан људски лик, а овај је преузак за потпуну реализацију боголикости. Наследивши бескрајност очевог настојања и боголиког мајчине фигуре, Еуфорион је немогућ као биће земаљске стварности: њему је иманентна сфера идеала, а не земаљски завичај. Како је, међутим, Аркадија, па чак, шире узев, и читав 3. чин заснован на истој противречности: метафизичке истине и вредности, које су пак створене и



остварене на земљи, онда и свеколико збивање по природи нужности стреми ка истини своје земаљске неодрживости, а метафизичке значајности оличене у „великом смислу“.

Еуфорион је симболичка конкретизација аркадијског бића: оно само је, премда привремено допуштено, физички немогуће. Аркадија припада фантазији, али се исказује на земаљском тлу субјекта који ствара фантазијом. Противречност се претвара у симболички парадокс, а овај у драмску иронију која величанственост људског искорака везује за трагичку спутаност људског лика. Аркадијски ток развија се на фону трагичког конфликта између обистињене чисте метафизике људскости и физичке реалије која пуца пред пренапрегнутошћу идеалних процеса, али то не значи и да има трагичко исходиште. Опева се симболички плодотворна трагика људске геоцентричности, али не и трагедија као исход људске судбине: трагичко језгро приморава јунака да се из бајке врати у саму земаљску стварност, јунакињу да се врати у своје царство сенки, а икарски плод да се распрши пред – по себи неминовним али не и трагичким – унутрашњим законом земље.

Наиме, романтична бекрајност Фаустовог стремљења усклађена је и ускладљива је с његовом приврженошћу земаљском тлу, баш као што је то случај и с Хеленином узвишеном помиреношћу с непроменљивошћу сопственог земаљског усуда. Као оваплоћени дух, као поета-геније, Еуфорион пак нема онтолошку могућност да свој, али себи преуски земаљски корен усклади са својом хелиоцентричношћу. Убрзо након своје дирнутости савезом, хор изговара и: „Стрепим, јер савез // Само што се не раскине“ (9735–9736). Хелена живи, али и схвата привременост илузије испуњења: „Како разараш // Лепо изборено, // Моје, твоје и његово“ (9732–9734), а на шта Еуфорион убрзо одговара: „Лако изборено // Противречи ми“ (9781–9782). Његовој надљудскости, у ствари, противречи сâм ток људског живота: док Хеленина боголикост исијава из форме њене људскости, а Фаустов надљудски нагон из спознатих граница (бескрајног) људског труда, Еуфорион нема и не познаје никакву објективну, земаљску, спољашњу тачку стабилизације, односно тежиште усклађено с обиљем његовог бића. А такав однос сопства и света код Еуфориона и принципијелно није могућ, зато што само његово биће – налик онда опеваним боговима – развија надљудски живот који трансцендира повесност људског времена.

Током свог кратког аркадијског живота – а реч је, заправо, о две равни једног те истог симболичког живота – Еуфорион проживљава тако рећи тоталитет личне и

опште људске повести. Његов лик пролази убрзано кроз све етапе индивидуалне генезе: од дечачког доба невиности до зрелог доба љубави и пркоса; и кроз све етапе историјске динамике хуманости и универзалног људског искуства: од искуства заједништва до искуства рата. Стремећи за тоталитетом искуства на начин који превазилази редовне мере времена, Еуфорион се сâм, свесно и добровољно, изузима из „лепо избореног“ тројства, да би се, најзад, окренуо и крајњој коначности и граничности свег људског постојања – смрти: „И смрт је // Заповест, // То се по себи разуме“ (9888–9890). Изнутра потекло, разарање троликог јединства води ка крају аркадијске бајке створене и зајемчене управо и искључиво том троликошћу, те наводи преостало двојство, Фаустово и Хеленино двогласје да се запита: „Да ли је мила веза само сан?“ (9883).

#### В. Симболичка иронија аркадијске пропасти и смисао Форкидиног лика

Иронија двојако саодређује симболичку текстуру Аркадије: иманентно, с обзиром на опевану граничност људске бескрајности која слама свет фантазије, и контекстуално, с обзиром на недовољност самодовољног аркадијског модуса постојања. Оба тока конкретно су фигурисана: унутрашњи се тиче све троје субјеката (као и саме Аркадије), а спољашњи Форкидиног лика<sup>658</sup> (као и јасне протежности драмског света, који је шири од Аркадије). Реч је о пунозначној симболичкој иронији као поетском принципу који осведочава релацију између метафизике људскости и физике људске смртности. Оваква иронија не ревалоризује и, поготово, не реинтерпретира успостављени систем смисаоних односа, који – од Еуфорионовог икарског пада до последњег, Мефистовог геста у чину – припадају патетичном регистру. Крај узвишене људске бајке која духом и изразом ствара илузију раја – симболички одговара узвишеном изразу као огледалу тог краја.

Икар – тако га хор назива – полетео је превисоко, срушио се, „телесност му је сместа нестала, ореол се попут комете попео у небо“, а за њим је остала лира. Еуфорион је отишао у себи иманентну сферу чисте есенције, а за собом је оставио своју есенцију: појетичку снагу, лишивши себе „земног остатка“ као тескобе која га је и спутавала у физичкој оностраности. Ишчезла телесност потврђује истовремену недораслост и огромност овог метафизичког генија за земаљско тле. Једина реалија

---

<sup>658</sup> С тим у вези, сматрамо умесним да подсетимо на Штајгерово инсистирање на аристофановској паратрагичности Мефистових стихова, који и сами – што је у складу с нашом темом – стварају чврст формални темељ за иронијско нијансирање симболичког смисла.

коју чисти дух оставља за собом јесте она којом се тај дух осведочио и изразио: песничка уметност једина ствара и чува склад између бића и појаве. Тај склад је изражајно обистињен и он сâм чини укупно збивање на крају чина. Пропаст фантазијског и поетског аркадијског сна постоји само кроз своје биће – као израз, који фигурише јединство субјекта и тла.

Аркадијски крај није тек драматизован путем израза, већ је узрокован нераскидивом везом између субјекта и израза његовог регистра. Аркадија је постојала једино као тројство, а распршила се као лепи сан и рајски привид управо зато што је само тројство у суштини било илузорно. А такво је јер је – са становишта трајности – изражајно неодрживо. Спој бића је створио нов израз потпуне подударности, али је сâм тај израз – премда истинит према чистој људскости – претежак за индивидуалност субјекта који себе изражава кроз своју реч. Нужност Хелениног повратка у себи својствено царство смрти је универзални (и не једини) узрок раздвајања савеза, али тај узрок поетски не постоји као универзално-апстрактан, већ само као експресиван: ова нужност је драматизована кроз Хеленин повратак у јампски триметар. Изражавајући трагичку непревладљивост постојања у усуду, триметар је органски стопљен с конкретном природом збивања. Еуфорион нестаје, „гласом из дубине“ зове и моли: „Не пуштај ме у тмурно царство, // Мајко, не пуштај ме самог!“ (9905–9906), чиме зазива хорску тренодију, која почиње као ехо Еуфорионових речи: „Не самог!“ (9907). Крај тренодије је и крај музике, а овај јесте, изражава и означава – крај самог аркадијског живота.

Лепи привид раја настао је као свеуједињавајућа игра језичких огледања и песмоторних одјека и – веома доследно – нестао је као онтолошки узроковани прекид заједничке песме. Последњи аркадијски одјек више није – као током рајоликог врхунца или као на крају 2. чина – одјек космопоијетичког процеса, већ је одјек нестале, некада остварене бајке. При томе, мотивска и мотивацијска доследност је само елемент укупног поетског карактера чина, а реч је, заправо, о екстремно строгој симболичкој текстури: Гете је у дело спровео строги став.<sup>659</sup> Њиме се реализује апсолутна естетска потенција хуманости, а ова обистињена стваралачка могућност проистиче из стапања гласова које се, будући прогресивно,

---

<sup>659</sup> Реч је о поетском строгом ставу који стоји насупротив реторичко-композиционом строгом ставу на којем почива Манов *Доктор Фаустус*: у Гетеовом случају начело је фигурацијско, а у Мановом идејно (а идеја настоји, кроз паралелизам Леверкинове музике и Цајтбломоваг приповедања, да симулира лајтмотивску схему Вагнерове музике, која, међутим, стоји изван поетског света, док код Гетеа управо сама музика твори свет).

претвара у доиста *потпуну* подударност субјеката, те које се – будући да својим врхунцем и само објављује узрок своје пропасти – преображава у изражајно обзнањено самоизузимање актера.

Крај аркадијског раја, наиме, не значи и крај симболичке текстуре засноване на изражајном идентитету бића, већ представља пренос тог идентитета из једног регистра у други. Аркадијски регистар припада фантазијској илузији усадашњења, а следећи регистар – симболичкој накнадности која Аркадију сагледава као проживљени одјек, управо: као „протеклих дана велики смисао“. На оваквој логици постаркадијског окрета ка ондашњој стварности рајског привида изаткана је и хорска тренодија: већ она успоставља перспективу нове садашњости из које се Аркадија испољава као изгубљена прошлост за којом и над којом се може само ламентовати. И то се чини у класичком регистру, који обзнањује нужност Хелениног одласка за сином ка Персефони, у свет који је двојако, то јест и кроз своју умрлост и кроз своју поетичност, отуђен од Фаустовог света историје и живота.

Хеленин стваралачки капацитет омогућио је Аркадију и велико искуство, и то конкретизацијом која, међутим, враћа Хелену себи и свом свету: она је постала мајка. Другим речима: актуализовала је своју вечну женственост на непосредном плану стварања самог људског живота. Њена вечна женственост симболички обезбеђује Фаусту узвишену проходност у наредном животу повесне стварности, али и сижејно узрокује потребу за Хелениним праћењем сина: она није више само лепота, већ потпуна људскост, чије је биће усмерено ка другоме, само што тај други више није Фауст.

Губитак везе с Фаустом не конкретизује се догађајно, већ изражајно, јер стиховна подударност је и утемељила њихово сједињавање: повратак у своју духовност стога се дословно и збива кроз повратак у јампски триметар. Хелена више није исто биће и не може ни говорити на исти начин који је условио динамику њеног односа с Фаустом. Она се – то је смисаона функција триметра – отуђила, чак и одродила од новоствореног живота с обзиром на, овог пута непревладљиву, снагу зова старог, префаустовског регистра. Хелена се најпре отуђила од самог живота: овај је одржаван римом израженим јединством с другим субјектом, а сломио се пред притиском хадске нужности која, потом, трансформише и звук и значење речи. Хеленин триметар својеврсни је симбол смрти, а свакако симбол одлучујућег, неповратног и неопозивога удаљавања хероиноног света из Фаустовог света:

Једна стара реч нажалост се и на мени обистинила:

Срећа и лепота не трају у јединству,  
Прекинута је веза љубави и живота.  
Оплакујући их обоје, опраштам се болно од живота,  
Препуштајући ти себе у наручје још једном.  
Персефоно, прими дечака и мене. (9939–9944)

Ово су речи патоса, и то у шилеровском смислу: као израза борбе вечних људских вредности с људском пролазношћу. Патос исијава из незаустављивости саме пролазности, која ниједном у Аркадији није престала да буде чињеница постојања, али која је тада уступила место привременој, но трајно немогућој самодовољности људског метафизичког живота. Неумољивост људске судбине иронизована је како боголикошћу те судбине, тако и чињеницом да метафизика хуманости на земљи увек почива на пукотини кроз коју своју моћ и своје право важења објављује – мера. Она поставља људске, смртне границе чистој људскости. Животна игра између људске мере и снаге човечности истовремено је средиште и патетике, и ироније људске судбине. Самосвојна узвишеност људског удеса не само да није у колизији с иронијским одмеравањем тог удеса према целини космичког контекста, већ се оба дејства узајамно оснажују и смисаоно допуњавају, што је и могуће будући да оба припадају јединственом – симболичком поретку људске потраге за највишом људскошћу. Најзад, патетично-иронијској јединствености симболичке текстуре припада и сну аркадијске лепоте сасвим туђе – лице Форкидине ружноће. Она је та која, и то управо иронијским смислом саме своје појаве, изражава патетичну значајност људске драме и која потврђује поменуто симболичко јединство ироније и патоса као последњу тачку чина и фантазијског комплекса Фаустове повести.

Престанак музике означава крај песмотворног раја, а овај је изражен кроз ново успостављање разлика између експресивних регистара, те оно, најзад, легитимише Мефистов повратак на сцену. Нестанак аркадијске лепоте исходи у коначној и рашчаравајућој појави безумне ружноће. Обраћајући се Фаусту и објашњавајући му смисао одеће и вела који су за Хеленом остали, Форкида, међутим, изговара стихове који спадају међу најузвишеније и, по себи, значењски најчистије у читавој драми:

Држи чврсто то што ти је од свега остало.  
Одећу, не пуштај је. Јер већ чупају

Рубове јој демони, радо би хтели  
У подземље да је отргну. Држи чврсто!  
Богиње више нема, њу си изгубио,  
Но, ипак, то је божанско. Послужи се узвишеном,  
Непроценљивом милошћу и уздигни се.  
То ће те хитро узнети преко све простоте  
У етар, докле год истрајаваш [dauern<sup>660</sup> kannst].  
Видећемо се опет далеко, веома далеко одавде. (9945–9954)

Изузетну смисаону сложеност ових стихова твори чињеница да њихову чисту изражајну прозирност твори биће негације, које се иначе руга свему људски узвишеном. Они би, најпре, могли да се схвате као израз Мефистове надмоћи која се подсмехује и која је, знајући, из прикрајка чекала довршење самообрушавајућег процеса, односно унутрашњег укидања илузије. То би, ипак, могао да буде случај само уколико изворна, чиста смисаоност ђаволових речи не би била драмски реализована, те уколико би се те речи – као што је иначе случај – испоставиле као празни, лажљиви ђаволов трик. Но, ђаволове речи задобијају непосредну пуноћу, будући да ће Фауст превазићи потрес губитка рајоликог живота за којим следи управо ураћање у мефистовски свет простоте, и то ће учинити уз помоћ рефлексије која му открива „протеклих дана велики смисао“. Мефисто, дакле, одиста најављује касније непосредно схваћени: метафизички квалитет искуства с Хеленом; то искуство уздиже над пуком пролазношћу ствари и оснажује за највиши труд унутар саме пролазности. Према томе, Мефисто не наступа ни као пуки вулгаризатор који, не могући да продре у дубину згоде, застаје над материјалношћу (као што је Хеленина одећа) и њу лажно подводи под вечну вредност. Хеленин вео дословно успиње Фауста у висине (то каже дидаскалија) и симболички помаже његово емотивно развезивање од илузије, те припрема његово – схваћеним искуством ојачано – земаљско послање. Оно, наиме, не би било могуће без непосредног искуства са живим ликом вечне женствености, чију симболичку пуноћу прво изговара Форкида, а тек онда разумева и јунак. Мефисто, стога, није ни идолатер: његово називање Хелене богињом не само да је истинито у оквиру смисла драме него и има искрену интенционалну усмереност. Ђаво се стара да тренутност

---

<sup>660</sup> Овај глагол такође, мада обично у другачијој граматичкој конструкцији, може да значи и: „жалити“. То трајање Фаустове узнесености над просташтвом прозног света, о којем Форкида говори, свакако да је везано и за трајање Фаустове емотивне везаности за несталу хероину: престанак туге бића симболички означава и јунакову спремност за нови пробој у свету обичности, редовности и просташтва.

Фаустовог емотивног потреса преведе у вишу раван дубоког разумевања: инсистирајући на метафизичком значају аркадијског живота, Мефисто заправо указује на једину могућу везу између субјекта који живи и након Аркадије и његовог аркадијског искуства. Та веза није осећајна, већ је целовито искуствена.

Сходно изреченом, намеће се проблематична интерпретативна могућност: она која извире из специфичног односа између чисте смисаоности изговорених речи и чињенице да њих изговара биће чије је свеколико стремљење иначе таквој чистоти супротстављено. Посреди је колизија изговорене симболичке вредности и симболичког статуса говорника. Међутим, та колизија не мора да изазива смисаоне потешкоће уколико се доведе у везу с одговором на по себи кључно питање: откуд ђаво уопште зна симболичку вредност искуства с Хеленом? Као биће ништавности које нестаје из Аркадије, јер само не може да припадне свету духовног стваралаштва, ђаво је банализатор чији је сваки успех у људском свету условљен тек људским непроналажењем себе. Другим речима, ђаво увек губи у борби с људскошћу чију симболичку вредност не разуме. Како је онда могуће да баш он о томе поучава Фауста, и то у контексту проживљене стварности из које је сâм био изгнан?

Након што су се, будући недовољно племените, хорске пратиље вратиле у елементе, непосредно осведочавајући још једну уједињавајућу светковину „вечно-животне природе“ (9989), „завеса се спушта“, „Форкида силази с котурни, одлаже маску и вео и показује се као Мефистофелес“. Ова, у дидаскалији изречена, последња тачка чина уједно је и смисаоно најважнија у њему. Мефисто зна симболичку вредност аркадијског догађања зато што сâм представља трансценденталну инстанцу у односу на њега: он је изнутра ништаван и зато је изван аркадијског света, али је споља надмоћан и зато се и може повући и допустити живот аркадијске бајке.

Мефисто не зна пуноћу непосредне симболике људског бића, али зна симболички статус збивања. Не ради се, дакле, о томе да је ђаво начинио продор ка изворишту људске суштине, већ о томе да је, са становишта своје метафизичке, премда негаторске надмоћи од самог почетка имао онај увид у природу рајског живота какав боголики људи, Хелена и Фауст, не могу имати. Хелена и Фауст су стварали трансценденталну симболику рајске илузије, и, као такви, непосредно су јој припадали. Мефисто је из сасвим другог регистра посматрао овакво стварање и, као такав, трансцендентално га је разумевао. Јунаци су вршили симболичку стварност

засновану на симболичко-трансценденталној појетичности, а ђаво је, будући од ње дистанциран, трансцендентално коментарише, и то чини у смисаоном складу с котурнама које је одбацио: све је била представа.

То ће Фауст спознати тек накадно, управо након свог емотивно растерећујућег, а симболички спознајућег монолога на почетку 4. чина, називајући Мефистове приче „лудим легендама“ (10073). Ми нисмо склони да, попут К. Момзен, у „фабулацијском“ кључу Мефистово дело разумевамо као појетичност која је причом омогућила аркадијску бајку, нити да Фаустов исказ о Мефистовим причама експлицитно повежемо с бајком из 3. чина.<sup>661</sup> Сматрамо текстуално неоправданим изједначавање Мефистове трансценденталне улоге с његовом тобожњом појетичношћу: то што ђаво види, схвата, па чак и допушта, те тако и омогућава стварање рајске илузије не значи и да ствара ту илузију. Она остаје потпуно људско дело, али дело које, будући самообистињено, не може у истом тренутку спознати своје капацитете и домете, које пак може спознати онај који, преузимајући у извесној мери хорску улогу дистанцираног сведока, из посебног регистра осведочава „чудноватост“.

Људски-надљудски субјекти стварали су рајски живот, а Мефисто је схватао биће тог живота: његову истиниту илузорност, односно истину као илузију. Мефисто је тај ко је увиђао условну самодовољност аркадијског света, а његову суштинску привидност. Аркадијски субјекти непосредно и болно, и то током трајања рајске бајке, спознају њену рајоликост, али њу – земљу као шарени одсјај идеала – Мефисто зна све време. Он, што посебно наглашавамо – није стваралац идиличко-идеалне опсене, јер је његово, ђаволско опсенарство сасвим друге природе и других циљева: оно је уништавајуће. Сходно томе, ђаво није суперпониран рајској илузији зато што би ова, евентуално, по свом бићу била сродна Мефистовом опсенарству. Разлог Мефистове надмоћи налази се у његовом разумевању самог система односа између аркадијске и повесне стварности. Ђаво је лично заинтересована фигура с обзиром на опкладу с јунаком: ђаволово делање је њоме одређено, чак и више но Фаустово. Ђаволов циљ је да злом победи Фауста, а Фаустов да људскошћу одоли ђаволу: различита усмерења мотива условљавају и њихове различите приступе стварности. У жељи да се уздигне над самим регистром ништавности унутар којег Мефистова опасност једино и почива, Фауст може

---

<sup>661</sup> К. Mommsen, *Natur-und Fabelreich in Faust II*, S. 239.



образовати стварност којом се суспендује редовност животног тока у оквирима којег важи опклада. А, у жељи да приволи Фауста натраг у тај регистар ђаволске моћи, Мефисто може допуштати суспензију као илузију укидања, након које пак неминовно следи суноврат у стварност која ће најзад одредити судбину опкладе.

Аркадија је врхунац симболичке фантазије која обухвата све духовне силе живота. Химна природним елементима (биљкама, стенама, води и вину), које хорске пратиље изговарају на крају чина, симболички се преображава у догађај: певајући, пратиље одиста и постају деловима природе, непосредно потврђујући и заокружујући космопоијетичку текстуру драме започету Аријеловим делом, до симболичког врхунца доведену кроз стапање природног процеса и Хомункулове драме на крају 2. чина, и хумано индивидуализовану кроз драмски усуд људско-божанске Хеленине лепоте. Аркадијом опевани, фантазијско-симболички тоталитет се односи на преламање метафизичких снага кроз земљу као слику или одјек космоса. Реч је о истовремености највише људскости, засноване на лепоти љубави, и ђаволске нискости засноване на ружноћи ништавила. Мефистов идеал „вечне празнине“, развијен кроз став да, кад је ионако све земаљско пропадљиво, онда је најбоље да ничега и не буде – делом је уистину реализован у судбини аркадијске пропасти као илузије раја коју је земаљска трошност претворила у крај. Овај аспект аркадијске згоде у темељу је Мефистове надмоћи која, дочекавши унутрашњи крах бајке, изводи Фауста из фантазије у историју. Ствар је, међутим, у томе што је и сама Мефистова надмоћ увек симболички преломљена, те, као таква, испољена као условна и делимична. А, по овом питању, делимичност се тиче истинитости Мефистових назора. Тачно је, наиме, то да је Аркадија осведочила неминовност пропасти створене вредности, али је сама та тачност делимична – а, упркос својој надмоћи, баш то Мефисто не схвата. Аркадија је сведочанство Мефистове идеологије само по форми своје повести, али никако не и по квалитету своје људскости. Ђаво ни у једном трену, па чак ни када, у Форкидином лику, поучава Фауста о Хелениној божанствености и божанском остатку за њом, не схвата премоћ људске пропадљивости над ђаволском надмоћном вечношћу. Истовремено са својим нестанком, који симболизује судбину одраза вечности на земљи, Аркадија је и сведочанство оне људскости која, независно од регистра унутар којег се досеже, симболизује снагу пуноће над снагом оскудности.

Мефисто је у праву када чека повратак у свет зла као фон на којем може изнова одмеравати снаге с Фаустом, јер, и то је кључни разлог аркадијске

условности – опклада почива на временитости земаљског постојања, на људској суочености са смрћу, а не на рајоликом привиду обезвремењености. Но, Мефисто није у праву када мисли да је пропадљивост људске творевине последња тачка њеног симболичког дејства. Тако се изнова његова ингениозна надмоћ испоставља као глупост, кроз коју се показује доследност у ђаволском карактеру, чак и у контексту његовог аркадијског искорака. Као иначе, Мефисто продире у форму пролазности, али не и у њену метафизичку суштину за смртни живот човека. То што је Аркадија пропала и то што се, након ње, Фауст враћа у свет историјске стварности зла и смрти не значи – како ђаво верује – и потврду инфериорности људског труда.

Аркадија је била представа: лик идеала, рајоликог а не рај, сан, привид, лепа опсена. Но, не упркос томе, него баш због тога: она није сведочанство пропадљивости људских настојања, како би то Мефисто хтео да протумачи, већ је потврда за досегнута људска настојања у свету пропадљивости, како то сама симболичка текстура драме показује. Значајне речи: „Држи чврсто то што ти је од свега остало“ могуће су зато што и сâм Мефистов лик као елемент припада тој симболичкој текстури као величини вишег реда. Мефистове речи о Хелениној божанствености двојачко су поетски оправдане: са становишта надмоћно-суженог ђаволовог погледа, оне наступају као последња реч земаљског процеса у којем ђаво односи превагу над људском временитошћу; а, са становишта саме целине космичких процеса, оне представљају израз ђаволовог несхватања властитог учешћа у образовању истог тог процеса.

Човеку (Фаусту) преостаје још да искуси и непосредно спозна разлоге аркадијске недовољности, а ђаволу – да увиди разлоге за привид своје надмоћи. Посреди је темељни симболички парадокс: ђаво је надмоћан на равни интерног одмеравања снага с људским ликом привремено уснулим у аркадијској стварности, али је зато сама та надмоћ провизорна са становишта афирмативне космичке целине чије средиште представља управо она људскост која је Аркадију и створила. При томе, обе инстанце у односу, и људска и ђаволска – почивају на заблуди. Људска заблуда се тиче самог људског порива, и у Аркадији показаног, да се симболичко пројављење апсолута на земљи изједначи са самим апсолутом, а Мефистова – ђаволовог уображења у властито биће као последњу и највишу инстанцу земаљске догађајности. Ове две заблуде стоје у истом онаквом односу у каквом стоје аркадијска и ђаволска илузија. Исходиште њиховог сукоба је драматизовано комплексом Фаустовог земаљског послања. 3. чин је лепотом опевао стваралачку

моћ саме људске, фантазијске и изражајне лепоте, а 5. чин симболички контекстуализује разлоге животне недовољности освојене фантазије унутар целине земаљског процеса. Оно аркадијско „лепо изборено“ испоставиће се као шарени привид „највишег избореног“ (11562), а та, права највиша тачка земаљског живота, у који је, као фаза, уграђена и аркадијска бајка – показаће се као грешка у тумачењу, и то како јунаковом, тако и ђаволовом.

### 3. 5. СМРТ

#### 3. 5. 1. Заснивање симболике тла

Из неколико разлога се не упуштамо у посебну анализу збивања у 4. чину. Наша студија херменеутички је усмерена ка разумевању симболичке фигурације драмске целине, а не ка сваком њеном сижејном елементу. Догађајне појединости за нас су релевантне управо уколико су и саме конкретни носиоци симболичке фигурације. Логика збивања у 4. чину не представља изузетно фигурацијско језгро, мада свакако јесте интегрисана у општу симболичку текстуру драме. Фабула претпоследњег чина другог дела почива на префигурацији успостављеној у царским

сценама у 1. чину, чију смо симболичку логику раније већ објаснили. Четврти чин реализује и, коначно, у предњи план поставља Фаустово земаљско послање. Реч је о Фаустовој бачености у двоструко пропадљиви свет: на општој равни, то је историјски, а на индивидуалној равни, то је темпорални свет. Синтетички сагледан, свет земаљске повести који ствара људска пропадљивост – двоструко је усмерен ка смрти, коначности и крају. Овакво постојање је фон на ком делује Мефистова фигура, а то онда значи и: фон на ком пунозначно важи опклада између човека и ђавола. А она је средиште симболичке догађајности текста.

Са симболичког становишта, 4. чин је значајан с обзиром на свој однос према 1. чину, као и према ономе што му непосредно претходи (а то је Аркадија). У том смислу, 4. чин до краја доводи „царску“ текстуру, а представља и контрапункт у односу на фантазијски комплекс Фаустове повести. Четврти чин као контрапункт фантазијским сферама драме у потпуном је складу с „царском“ природом Фаустовог земаљског посла и баш тај склад условљава посебну симболичку природу јунаковог земаљског послања. То што након аркадијске бајке Фауст изнова ступа у мефистовски свет повесног насиља, лажи, превара, зла и духовне оскудице – не значи и да симболички живот замењује реалистичко-натуралистичким; ствар је у два посебна модуса симболичког освајања смисла у постојању. Аркадијско-фантазијски модус је тако рећи сама симболика живота: он и постоји само као симболичка реализација идеала, људске уобразиље и високих вредности које уобразиља ствара. Овај модус је изнутра обистињен, али је угрожен спољашњим алтернативама које, осведочавајући ширину земаљског живота, делују и на аркадијске актере (на Фауста) и преко њих творе пукотине и у самој аркадијској бајци (то је недовољност Фаустовог задовољења аркадијском бајком). Суседни симболички модус – Фаустово земаљско послање – кудикамо је сложенији од аркадијског, јер је заснован на крајњој напрегнутости саме могућности за живот симбола на земљи.

Реч је о томе да тек онај фон који обухвата целину земаљског постојања уједно активира трагичку снагу људског стварања симболичких вредности. Целина земаљског постојања органски је потпуно и до краја преплетена с бићем симбола као таквог и стога је она одговарајући фон за одлучујуће симболичко развијање и довршење људског постојања. Наиме, земља као тоталитет свих укрштајућих космичких могућности испоставља се као симболичко јединство чистог тла и чисте идеје.

Земља је стална раван Фаустовог делања, али се као симболичка доминанта формира тек у последњој фази његовог живота. Тек 4. и 5. чин постављају земљу у тематско и значењско средиште симболичког освајања смисла. Земља није више позадина, амбијент, посредни план Фаустових усмерења или пак јунаков доживљајни предмет, већ постаје узрок, средиште и сврха свих његових настојања. Крај јунакове драме, дакле, почива на нераскидивом преплету земаљске и фаустовске смисаоности. Последња се испуњава кроз ангажовање потпуне људскости и, сходно томе, њена усмереност зазива и потпуни ангажман поља, односно предмета усмерења. Људскост која своју целовитост жели да оствари с обзиром на земљу нужно изискује вредносни одговор саме земље, те њено употпуњење које ће бити усклађено с природом људског труда. Овај је симболички по себи и усмерен је ка освајању симболичког смисла земље као такве, те и узајамност између субјекта и циља настојања по природи ствари треба да постане фигурална. Претходни Фаустов животни пут јесте пут постепеног доживљајног спознавања стваралачке сродности између равни живота: то су природа и људски свет. Међутим, на крају животног пута, ова претходна спознаја треба да се претвори и у крајњу реализацију: да се делатно потврди логика преплитања људске фигуре и иманенције.

Реализација је симболичка, зато што до највише могуће екстензивности и издржљивости доводи смисао тачака које потврђују људско-земаљско јединство. Симболика људског бића заснована је на слици човека као „малог Бога земље“, према томе: на људској боголикости. Човек је средиште космоса, те је, утолико, и тачка у којој се симболички сустичу квалитети космичких равни. Он је истовременост коначности и безвремености у људском лику као лику боголике смртности. У целовитом фигуралном сагласју с овако симболизованом сликом човека као бића смртности и људскости – стоји симболика земље као истовремености твари и изворишта бесмртних, метафизичких подстицаја. Земља је раван божанског дејства које је симболичко, јер живи у самој пропадљивости. Најзад, у контексту овакве фигурације земаљско-људских стапања, човек може зарадити своју боголику само уколико актуализацијом својих трансматеријалних могућности експлицитно освоји и трансматеријални квалитет земаљске материје.

Јасноће ради, неопходно је да отклонимо питања и дилеме које се могу наметнути. Најпре, фигурална узајамност између човека као симболичког бића и земље као симболичког поретка није својствена само последњој фази драме: о овом

односу говоримо готово током читаве студије, и то из разлога што га целина драме непрекидно и развија. С тим у вези, поставља се питање какав је онда статус поменуте фигуралне узајамности у 5. чину и шта последњу фазу Фаустове драме чини изузетном, уколико она почива на раније успостављеним фигуралним координатама? Ми уопште не тврдимо да земља и људски лик постају симболичке категорије тек на крају драме. Оне, ипак, досежу своју симболичко употпуњење и фигурално се довршавају на крају драме с обзиром на напрегнуту логику својих узајамних односа који су поетски живели и раније, но који сада по први пут постају најзначајније језгро самог симболичког смисла текста. Тек крај драме – Фаустово земаљско послање – поставља на раван самог сижеа симболичку текстуру, која се тиче динамике односа између симболике људског бића и симболике земље. Другим речима, последња фаза Фаустовог труда догађајно је условљена и одређена смислом који се односи на бескрајност људске коначности уткане у метафизичку снагу земаљског тла.

Општи карактер наших досадашњих исказа проналази упориште у кључној тачки драмске конкретизације овог начелног симболичког односа, а то је Фаустово умирање. Поменути однос начелно постоји од самог почетка Фаустове драме као драма управо земаљског труда, чија последња фаза представља и завршну фазу фигуралног ткања тог односа. Међутим, ова начелност задобија своју поетску посебност с обзиром на фундаментални смисао симболичког преосмишљавања Фаустовог земаљског постојања. Шта оно значи у поетској пракси и због чега оно постаје предметно, сижејно и значењски истакнуто на крају драме? Због смрти. Тек на крају земаљске драме смрт постаје првостепена чињеница која (пред)одређује смисао, и то симболички смисао – Фаустовог освајања вредности на земљи.

Људска смртност је подразумевајућа чињеница драмског света у целини. За Фауста, његову нутрину и тежину његових настојања она пак постаје сведејствујућа чињеница на крају. Другим речима, тек бавећи се земљом и одвајањем копна од мора, и тек кад, обневидео, уобрази да доживљава могућност самог испуњења – Фауст то чини као биће смрти и смртности, с обзиром на непосредно претећу смрт и с обзиром на своју свест о њој. Но, ни овако сагледана, као начело јунаковог последњег дела, смрт још увек не постаје и симболички принцип последње Фаустове фазе.

Смрт је узрок, разлог и средиште смисла и у, примера ради, Золином прозном свету. Разлика код Гетеа проистиче из смисла узајамног односа између човека

смртности и његовог великог дела у свету земаљске коначности; дакле, узајамног односа, чије је средиште смрт, а крајње исходиште метафизичко спасење. За Фаустово биће, као и за целину Гетеовог драмског света – смрт постаје симболичко начело с обзиром на искључиво симболички смисао Фаустовог предсмртног дела, које се односи на освајање симболичког тоталитета земаљског поретка. Не ради се о пуком јунаковом спознању да му се живот приближава крају, већ се ради о томе да, сходно оваквој спознаји, он свој последњи земаљски гест спроводи као потпуна људска симболичка фигура каква до те тачке у драми није формирана, нити је то могла да буде. Земаљско послање коначно синтетизује људску граничност као доживљај, кроз какав је Фауст пролазио раније (посебно на почетку текста, призивајући знак Макрокосмоса и Духа Земље), с људском граничном ситуацијом као објективним догађајем, какав је јунак тек посредно искусио, рецимо кроз Гретино страдање. Новина је симболичка екстензивност граничне ситуације јунака суоченог са смрћу. Фаустов последњи доживљај, по себи симболички, уједно је и његово последње дело, а оно је експлицитна последица по први пут непосредне јунакове суочености с властитом пропадљивошћу. Ова конкретизује људски живот као *трагичку* распетост између ефемерности и непролазне вредности и афирмише стварање такве вредности као дело највише заблуде рођене управо у ограничености људског постојања.

Прецизно исказано: трагичка драмска целина показује се употпуњено као *Фаустова* трагедија тек у контексту последњег Фаустовог дела. Оно представља максимум напрегнутости људских граничних моћи, стога што исијава из унутрашње бескрајности умирућег човека. Та бескрајност осваја највиши симболички смисао земаљског постојања баш зато што сама осликава симболичку реалност људског живота: човек увиђа смисао кроз заблуду и кроз своју смрт. Најзад, тек делатност неумољиве временитости на јунаково биће реактуализује и у предњи план враћа сижејни кључ читаве драмске текстуре, а то је јунаков однос с ђаволом, односно њихова опклада. Да би ова фигурална доминанта драме изнова постала и сижејном доминантом, неопходно је постављање јунака у ситуацију која ће животно проверити моћи и могућности симболички двоструког људског постојања као бескрајне људскости суочене са сопственом људском коначношћу. Та ситуација и сама извире из двојаког драмског тока: из историје земаљског зла утемељене у 1. чину, и из Мефистове деструктивности, која своју пуноћу задобија управо у

контексту људске притиснутости оном најнижом, материјалном страном симболичке двострукости постојања.

Четврти чин није афигуралан, већ своју фигуралност остварује дејствујући као противтежа доминантним фигурацијским токовима поетског света. Објективно тежиште чина је свет који је суштински непријатељски према симболичким способностима живота и по томе он представља градацијски виши степен у односу на испразну равнодушност света 1. чина према симболичком квалитету постојања. Први чин тематизује материјалну, злу, мефистовску и пропадљиву страну симболичког поретка у односу на коју се уопште формира изузетност Фаустовог делања. Материјални темељ је уједно земаљски завичај и људске коначности, и самоуздигнутог људског живота. Као такав, он се у последњем чину претвара у коначни проблем не само људског постојања него и космичког смисла и вредности људског живота. А 4. чин успоставља поетски мост између ружне слике земаљске повести и највишег, погрешног но и метафизички спасоносног људског дела, па стога његова вулгарна садржина и постаје дело средишње симболичке текстуре текста.

Вулгарни предњи план 4. чина по себи је јасан, односи се на покварене методе земаљске власти и на томе се нећемо посебно задржавати. Драгоцена је, међутим, спрега између оваквог земаљског и мефистовског метода, поготово с обзиром на чињеницу да њу непосредно отелотворава Фауст као истовремено Мефистов и царев војник који доприноси опстанку иначе неодрживог система власти. Ослоњена на уништавајуће и зле мотиве власти, Фаустова урођеност у мефистовску историју лажи исходи у томе да – упркос противљењу цркве – Фауст добија земљу. Фауст је, дакле, постао господар тла и из овог сижејног елемента извире специфична симболичка текстура земаљског послања која хипертрофира игру између антисимболичких моћи уништавајуће материјалности и баш у њој укорењених симболичких моћи спасоносних идеала.

Задобијено тле конкретизује гранични смисао ове игре: сама земља представља материјализацију Фаустове жеље за поседом и влашћу каква је принципијелно сродна царевом делању у свету и која се, због тога, и у јунаковом случају показује као перверзија људскости која уништава животе (Филемона и Баукиде). Но, комад задобијеног тла уједно је и објективизација кључног симболичког процеса који осликава нераскидиву повезаност између унутрашње



бескрајности људске коначности и божанских потенција земаљске твари. Цео процес подразумева укореееност вечне вредности у пропадљивости која доноси смрт и из које дејствује зло.

Фаустов посед врши двоструку фигурацију. Њиме се објективизује Фаустова субјективна огрезлост у баналности овострани материјалности, али се конкретизује и општи фон земаљске сфере као оне која својом тварношћу притиска људски дух. Према томе, обе тачке поетизације за своје тежиште имају најнижу могућност живота: земаљског и људског; но, обе фигуришу ту нискост као *могући* темељ за победу људске вредности над злом. С обзиром на овакву фигурацију, сâм комад тла показује се као последица проблематичне јунакове жеље и воље, али такође и као одлучујућа могућност за превазилажење властитих елементарних порива. Наиме, тај комад може остати пуко сведочанство Фаустове грамзивости, али може постати и материјални извор симболичких моћи постојања. Та последња могућност начелно извире из симболичког објективитета земаљског света, али суштински се тиче само квалитета људског доживљаја и људске делатности, односно самог Фаустовог тумачења задобијеног комада тла. А Фаустова интерпретација земље и јесте та која довршава симболичко фигурисање смисла овострани твари.

Ако земаљска сфера објективизује, а задобијени комад земље конкретизује коначност као истовремени извор зла и извор хипертемпоралне вредности, онда Фаустово тумачење тог комада земље индивидуализује и, сходно томе, одлучујуће поетизује симболички смисао читавог његовог земаљског послања. Тле је непосредна последица Фаустовог пристајања уз мефистовску логику историје, али је и животна последица његовог никада – па ни у 4. чину – укинутог фаустовског и надђаволског стремљења. Проблематични смисао симболичког краја земаљске драме превасходно се односи на неодвојивост јунакове идеалне од његове материјалне жудње.

Мислимо на значајне Фаустове речи из првог његовог дијалога с ђаволом у 4. чину: те речи осветљавају опсег и садржину јунакових полазних мотива који доводе и до изопачења (ратовања на страни цара) и, консеквентно овоме, до задобијања тла (које ће се касније изнова первертирати кроз начин Фаустовог владања). Оповидајући „луде легенде“ и начинивши емотивни (али никако не и искуствени) отклон од величанственог, но и самоуништеног аркадијског живота у фантазији, Фауст се, доживљајно спреман, окреће недовршеном и, уосталом, још увек недовољно истраженом пољу – самих земаљских реалија, те пољу материјалности

које човека суочава с највишим изазовом, а то је смрт(ност): „Па ипак! нешто велико мене привлачи“ (10133); „То [банални Мефистови предлози] мене не може задовољити! // Радост чини да се народ увећа, // И на себи својствен начин угодно прехрани, // Чак и развије и поучи“ (10155–10158); „овај земаљски крај // Пружа још простора за велика дела. // Оно дивљења достојно мора наићи, // Осећам снагу за смели труд“ (10181–10184); „Власт хоћу да освојим, својину! // Дело је све, а слава ништа“ (10187–10188); „Моје око беше ка пучини окренуто“ (10198); „Несврховита снага незаузданих елемената! // То одважује мој дух себе самог да надлети. // Овде желим да се борим, то хоћу да савладам. // И то је могуће! [...] Захтевај себи изванредни ужитак, // Гордо море од обале да одвојиш, // Влажно пространство границама да сузиш, // И, тамо далеко да у њега самога потиснеш. // [...] То је моја жеља, њу се усуђујем да захтевам!“ (10219–10233)

Како се из навода и види, иницијални Фаустов мотив недвосмислено је како антимефистовски и надђаволски – јунак своју жељу исказује на темељу одбијених Мефистових понуда, тако и фаустовски – сама жеља изражава неуморност јунакових идеала. Дакле, начело свег будућег земаљског рада, које ће бити и первертирано и спасоносно, проистиче из идеала. А како је овај усмерен ка тлу и на њему налази своје опредмећење, онда се и може разумевати и вредносно мерити само на симболички начин, кроз своју земаљску реализацију. При томе, посебан и до овог текстуалног момента неиспољени квалитет идеала тиче се пројецтирања испуњења у сферу која више није лична. Фауст никада неће укинути право свог егоизма, субјективност и личне пориве, што је јасно и из претходних навода: јунак жели власт за себе, својину, и трага за начином који ће његовом јаству донети радост. Међутим, по први пут експлицитно замишљено исходиште стремљења не припада више истом пољу као и полазиште: почетак је личан, чак и себичан, али зато крај не припада сопству, већ свету. Наравно, ранији Фаустови доживљаји (на пример они из магијског увода у земаљску драму) задобијају симболичку снагу стога што прекорачују субјекта; но, у тим случајевима универзалност симболичког доживљаја проистиче из својеврсног изливања сопства на целину постојања, те на субјектову способност да себе увиди као огледало света. Субјектов дух је и извор и сврха, али је сâм тај дух уздигнут на раван симболичког ентитета. Насупрот томе, сада се сврха не испуњава у самом субјекту: овај је рађа и остварује, али као посебност која се више не враћа у своје полазно окриље. Једноставније речено: до сада је Фауст успевао да пронађе и изрази надлични квалитет сопства, а сада се пак окреће делу

које ће постати објективитет. Мислимо на две равни јунакових речи упућених Мефисту: на народ и на море. Дакле, на човечанство као такво и на природу као аутономну силу која стоји пред човечанством.

Премда се нипошто не одриче себичних порива усмерених ка личном задовољству, Фауст овог пута сâм предмет испуњења не сагледава више као надлично, већ као изванлично питање. Симболика доживљаја, а напомињемо да је она само предступањ за симболику дела које тек треба да се изврши, више није хиперегоистична, него је екстраегиистична. „Смели труд“ не напушта сопство, али се не испуњава у њему, већ у проналаску највише тачке симболичког објективитета земаљског света. То је сусрет између човечанства и природе који за своје средиште има хуманост као такву: предвиђа се хуманизација народа, и то преко и помоћу хуманизације природе.

Овај, највиши циљ теоријски може симболички да испуни земаљска настојања и њиме се може хармонично заокружити симболичка текстура драме. Међутим, генијалност драме проистиче из чињенице да се поетска хармонија гради на изузетно проблематичном смислу. Начелно, пробој ка највишој човечности, која је истински доживљена, омогућава складно испуњење естетског поретка у спасоносном изходишту људске судбине која је пронашла ту највишу човечност. Но, реализација те човечности може постати темељ апсолутног естетског устројства превасходно због природе *симболичког* заокружења јунаковог земаљског послања. Оно извире из заблуделе шареноликости људског труда чију естетску потпуност јемчи његова конкретизација: начин на који посебан смртник остварује хуманост на земљи.

Хармонија симболичког испуњења драме се не рађа у идеалистичком приказу највишег људског труда који би донео спасење (за јунака) и космичко упоштујење (за симболички поредак), већ у проблематичној примени идеала на земљи. Тек овај сусрет између највишег смисла и посебног живота ствара симболичку слику, а само ова оправдава преображај проблематичног смисла у естетски поредак. Наш циљ је образложење уметничке логике која најпре приказује шареноликиост реализованог идеала, а онда баш снагом такве шареноликости довршава фигуралну текстуру. Она је, наиме, хармонична као фигурална, а фигурална је зато што почива на проблематичном осведочењу људских идеала. Уметничко-значањска динамика само се припрема у 4. чину, а поступно се развија и до врхунца доводи у 5. чину, чије

етапе врло изоштрено откривају проблематично значење кључних категорија Фаустовог труда и управо због тога ћемо њихову анализу везати за конкретну историју последњег јунаковог дела којим се реализује идеал на земљи. Усредредићемо се на три кључне етапе: на судбину Филемона и Баукиде, на Бригу и на јунакову предсмртну епифанију.

### 3. 5. 2. Идилнички модус живота у земаљској историји

Фигуре Филемона и Баукиде представљају далеки одјек аркадијског начела некадашњег живота. Сама логика одјека, којом се успоставља поетска веза између две идилничке могућности постојања – указује на суштинску природу садашњег, антиидилничког Фаустовог животног модуса. Чињеница да ликови стараца отварају 5. чин, који треба до краја да доведе делатна настојања Фаустовог живота, поетски је од прворазредног значаја. Њоме се посредно и динамички прелама карактер Фаустовог новог посла и његовог владања над земљом. Оно се најпре приказује кроз своје последице, те се потом проверава мера хуманости тог посла. Посреди је уметнички осликана индивидуализација и конкретизација животног и идеолошког принципа, чија се утопистичка општост рефлектује кроз посебан случај: кроз своје дејство на два кротка људска бића.

Поетским посредовањем које отвара чин смисаоно се отежава природа Фаустовог дела. Будући поетизовано кроз туђе индивидуалне судбине, то дело не задобија право важења по себи, сходно чему се хумано трансформише сâм његов општи смисао. Фаустов крајњи посао за њега самог постоји као начело, као идеја. Но, за устројство текста, ова принципијелност која треба да се претвори у утопију, зато што почива на хтењу да се идеално реализује на земљи – постоји само као збиља тог остварења, а оно се тематизује управо хумано индивидуалистички. Дакле, само поетско решење које перспективизује идеал уједно преображава и семантику предмета: принцип се преображава у земаљску стварност чија се вредност мери посебним људским ликом. Једноставније речено: полазни и начелни Фаустов идеал људскости драмски живи искључиво као сусрет између људскости и стварног људског живота. Најзад, синтеза поступка и предмета остварује се као симболичка поетизација, и то двоструко: с обзиром на однос између Фаустовог и живота стараца, као и с обзиром на однос између њиховог и ранијег Фаустовог идилничког живота.

Свака од ових равни симболичка је понаособ, значење њихових узајамних веза је симболичко, те текстура њихових преплета заснива симболичку динамику чина.

Фаустов земаљски идеал постоји као стварност, а ова као уметничко решење, односно као начин поетизације. Сама поетизација је симболичка, јер идеал осликава као шарени земаљски одсјај. Међутим, овај се, за разлику од претходног тока текста, не показује као плодотворан, већ као у својој бити негативан и деструктиван. Негативна аксиологија условљена је извором у односу на који се уопште опажа мера искривљености Фаустовог (начелно идеалног) посла, а то је идила. Уништење идиле је прави резултат Фаустовог земаљског труда, и њиме се ревалоризује симболички квалитет јунаковог бића. Досадашња Фаустова повест за једну од своје две највише тачке (друга је везана за Грету) има „велики смисао“ који му је подарила снага фантазијског обистињења идиличког живота у поијетичкој љубави с Хеленом. Илузија самодовољности те тачке недовољна је у односу на целину живота коју сада – спознавши ту недовољност – јунак одиста и жели да освоји, али проблем проистиче отуд што то чини по цену уништења саме оне форме постојања која је на посебан начин уобличила и његову људскост.

Фаустов аркадијски и живот старца, наравно, никако нису истоветни, зато и говоримо о сличностима у самим модусима. Аркадијска идила представља субјективну непосредност, коју је јунак одиста доживео, а идила старца посебан вид објективизације идиличке могућности, коју сада живе странци, а заправо је у односу на њих Фауст виђен као странац. Темелјна разлика између два идиличка начина тиче се самообразовања живота као идиле, те питања његовог опстанка, а поетски се испољава као разлика између два вида симболичке фигурације.

Фаустова Аркадија јесте реализација живота као самог симбола: фантазијски обистинивши лепоту постојања, Фауст непосредно остварује живот као симболички поредак. Аркадија се не разумева симболички кроз релације, већ она симболички и по себи јесте. Тек целина драмског контекста и Фаустове повести успоставља и симболичку релацију вишег реда према Аркадији као таквом – симболичком животу по себи. Сама симболичка релација, како смо већ истакли, осведочава недовољност реализованог симболичког идеала према целини живота посвећеног доживљајној спознаји вечности у тренутку. Аркадијска недовољност односи се на њен временски поредак, а то је илузија безвремености која, премда по себи и за себе величанствена, ипак спутава овај највиши и у опклади објављени циљ: Аркадија може понудити илузију вечности, али не и вечност у тренутку. Оваква симболичка релација –

исијавање апсолутности у пролазности – може се доживети тек у поднебљу које само почива на вредности властитог одсјаја, а то је земља. А, насупрот недовољности аркадијског идиличког искуства које претходи јунаковом пробоју на земљи као целовитом симболичком поретку – живот Филемона и Баукиде осведочава идилу интегрисану у земаљске околности. Временитост земаљског света за Аркадију је суседна могућност, а за крајолик стараца она је објективни фон. Аркадијска идила задобија пуноћу симболичког одсјаја зато што претходи пуноћи земаљског живота, а идила стараца као својеврсна синтеза значи симболичку пуноћу самог земаљског живота. Аркадијска идила је идила по себи, а идила стараца – шарени одсјај идеала на земљи; прва обухвата целину фантазијско-поијетичке способности људског духа, а друга обухвата целину људског постојања. Најзад, Аркадија се обрушава изнутра с обзиром на своју недовољност, а живот стараца с обзиром на интензитет своје интегрисаности у земаљску временитост. Иронијски врхунац фигуралног огледања две идиличке могућности представља чињеница да је управо Фауст виновник пропасти симболичког остварења живота на земљи.

Иронија, наиме, проистиче отуд што, трагајући за вечношћу у тренутку, јунак настоји да освоји метафизичку вредност у земаљској временитости, а што у том труду уништава баш такву вредност која не припада њему, него странцима. Другим речима, решавајући сукоб са старцима – који, при томе, није обостран, већ који једино јунак иницира – Фауст активира пуку материјалност свог нагона у односу на коју се евентуално може доживети трансматеријална вечност. И то чини тако што се, наносећи смрт другима, експлицитно огрешује не само о живот као такав, већ о живот који је досегао метафизички квалитет на временитом тлу. Из чега се састоји симболичка шареноликост идиличког живота стараца?

Перспектива стараца прелама реалитет Фаустовог владања над тлом, али се до идиличког квалитета њихове животне перспективе долази помоћу тачке гледања путника: поетско посредништво примењено је, дакле, у оба случаја. Хвалећи „старачку снагу“ (11044) ових „кротких људи“ (11055), путник посебно истиче њихову спремност да помогну (11052) и њихово гостопримство (11056). Оваквим емфазама путникове речи заправо остварују реминисценцију на – у Овидијевим *Метаморфозама* прецизно обрађени – мит о Филемону и Баукиди. У миту се, као

што је познато,<sup>662</sup> прославља гостопримство које су, насупрот осталим мештанима, старци указали боговима (Јупитеру и Меркуру). Због свог негостопримства је читаво фригијско поднебље кажњено потопом, изузев тих стараца, који су божански награђени тако што је њихова кућа постала храм, а они његови чувари. Гете чува срж митске епизоде, али саме њене људске актере смешта у сасвим нови контекст, који више никако није митски, који је, штавише, постмитски, те којим управља Фаустова рука на тлу. Гетеовски старци нису митски старци, али задржавају оне квалитете који су их изворно начинили митским јунацима.

У реалном свету 5. чина, и то с обзиром на смисао и последице Фаустових дела, више не живе богови и овај више није и не може бити свет божанског присуства. Међутим, остатак потпуно чисте људско-божанске везе присутан је у ликовима стараца, чија сама бића представљају препреку за Фаустово постмитско, историјско „унапређење“ земље. Старци значе остатак мита у свету који се развија у митску супротном смеру: људског осамостаљивања на земљи која престаје да буде тачка сусрета између смртника и богова. Смисао и вредност тог митског остатка осведоченог у ликовима стараца идилички су зато што за своје средиште имају непоколебљиво људско поверење у божанско присуство, људску побожност и саму могућност божанског пројављења на земљи. Гостопримство, помагање и кроткост стараца делатно исказују и прослављају људско-божанску узајамност и прожетост као највишу чињеницу постојања у свету који је још увек космички заокружен. Смисаона сложеност Гетеове сцене проистиче из истражања митске епизоде из целине њој иманентног космоса, али такође из задржавања њене митске супстанце, те из њеног интегрисања у контекст који је експлицитно супротстављен миту. Није реч само о томе да 5. чин није свет грчког мита, већ и о томе да свесни и вољни Фаустов посао (и то посебно зато што се вредносно прелама баш кроз судбину стараца) представља преобличење стварности које се сасвим супротставља миту, те које доноси историјско доба.

Старци су не само остатак, већ превасходно физички слабашан, незаштићен, беспомоћан и далеки одјек идиличког склада између сопства и другог бића. Како у миту, тако и код Гетеа – Филемон и Баудида потврђују живот као несаломљиву љубав према сваком другом човеку (путнику), према природи (коју Фауст мења, а

---

<sup>662</sup> Реч је о епизоди описаној у 8. певању *Метаморфоза*. О миту в. у: Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд, 2004, стр. 77, 434; о текстуалној вези између *Метаморфоза* и *Фауста* говори се у: Е. Trunz, S. 713–714.

они чувају) и према метафизичкој сфери (чије симболичко присуство у виду капеле старци штите, а јунак руши). Сцена се изграђује на оштром контрапункту самог живота старца и Фаустовог дела, о којем они говоре, карактеришући га управо као искривљено огледало властитих начела и назора. С обзиром на то да они постоје као двојство које не познаје егоизам самоизузимања, може се говорити у једнини о њиховом заједничком животу, чија се идиличка аутентичност изражава посредно, кроз смисао њихових речи о Фаустовом послу. Не по себи, него за њих – тај је посао „безбожан“ (11131), то „нису чиста посла“ (11114), њиме су „сужена права мора“ (11093) и њиме се врши „потчињавање“ (11134).

Сложена семантика контрапункта произлази отуд што овај није одређен само вредносно, већ и временски. Аксиолошка вертикала, на чијем се врхунцу налази доброта према свеколиком животу, а на најнижој тачки уништавање живота у име принципа идеала – обликује се и као темпорална структура смењивања. А смисаону комплексност твори чињеница да, премда и сама аксиолошки одређена, ова темпорална структура чува легитимитет сваке од своје две равни. Доброхотност Филемона и Баукиде је доброхотност старца, а, с обзиром на контекст, ова временска одредница не односи се више на њихову приватну старосну доб, већ на место њиховог живота унутар земаљске историје која почива на логици властитог тока. Ради се, наиме, о томе да сâм идилички модус старца јесте онај који замрзава време, што је пак проблематично стога што постоји у времену, а не изван њега. Крајња последица овакве поетске поставке је парадокс према којем вредност живота старца, настала кроз њихов отпор према фаустовској збиљи, уједно негира и по себи супстанцијалну временитост саме те стварности.

Фигуре старца евоцирају слику златног века као својеврсног и својевремено реализованог идеала физичко-метафизичке прожетости која претходи немилосрдности прозног тока постојања. Мит о златном веку (Хесиодов у општем, а Вергилијев у идиличком смислу)<sup>663</sup> почива на темпоралној текстури која је аксиолошки недвосмислена: златни век је идеал који је постојао некад. У контексту Гетеове драме, међутим, ова претходница се показује и као онтолошка немогућност у односу на ток живота. Златни век је сада интегрисан у историјски процес и живи напредо с њим: проблем је тај што повесни ток тече, а златни век настоји да

---

<sup>663</sup> Мислимо, наравно, на Хесиодову деградацију доба, којој претходи златни век, а која је описана у *Пословима и данима*, те на Вергилијеву 4. еклогу, која саму идиличку космозацију света (узроковану животним развојем детета) опева као повратак златног века.



заустави време. Модус стараца је и даље вредносно надмоћан, али више не недвосмислено, и то управо зато што се опире самој повесности која, премда проблематична, није по себи негативна. Штавише, целовити врхунац постојања (отуд аркадијска илузија безвремености не успева да испуни јунака) може доћи само унутар временитог контекста као оног који својом немилосрдношћу уништава, али и који, баш као такав, рађа граничну ситуацију која открива симболику највише вредности.

Према томе, аксиолошки контрапункт је поетизован и као темпоралан, а овај се обликује као однос између митског идеала који по себи претходи историји, но који је у конкретном случају интегрисан у историју, са самом историјом, чији делатни ток ствара јунак. Тек се кроз нераскидиву везу између ове две равни формира и потпуни смисао њихових узајамних огледања. Сукоб између два модела постојања спецификован је и као сукоб између два модела старости: нису само кротки старци одређени последњом фазом живота, већ је, што се не сме губити из вида, то и Фауст. Јунак је у 5. чину не само биће борбе унутар света смртности него је и биће којем лично прети смрт. Тек у 5. чину јунак је фундаментално карактерисан с обзиром на своју доб, која општост смртног тока постојања прелама као личну узнемиреност услед предстојеће и извесне смрти. Фаустов лични однос према овој спознаји, а она утемељује свеколики његов став према стварности, укључујући и старце – сâм представља контрапункт према Филемоновом и Баукидином суочавању с властитом смртношћу. Код протагонисте смртност изазива све оне слабости човековог физичког бића којег притиска пропадљивост: злобу, завист, себичност, неспокој. Изражавајући ђаволу праву бујицу узнемирења и, при томе, непосредно потврђујући речи које су о њему у претходној сцени старци изговорили, Фауст проживљава метастазу духовне кризе. Његов егоизам претвара се у опсесивну себичност: „моје царство“ (11153), „мој велики посед“ (11156), „мене једи зловоља“ (11154), „трошна црквица није моја“ (11158); из његове субјективности, која је родила начелан утопистички циљ, избија болест нечовечних осећања пред капелом стараца: „срце ме пробада“ (11236), „звонце одјекује и ја бесним“ (11258). На слици Фаустове старости застаћемо засебно касније, поготово с обзиром на долазак Бриге, а на овом месту истичемо најјасније примере како бисмо

указали на безнађе остарелог Фауста – насупрот којем стоји потпуни унутрашњи мир старца.<sup>664</sup>

Фаустов идеал одиста треба да напусти сопство из којег је потекао, али само Фаустово биће остаје биће субјективне воље: оно није у стању да потисне свој его без обзира на крајње вредности свог дела, а његова дубока старост само хипертрофира душевни немир незаузданог ега. С друге стране, старци нису заступници егоизма и субјективизма, који би себе издвајали у односу на целину постојања. Њихов мир произлази из тога што њихови субјекти и постоје само у хармонији с објективним светом: њихова сопства живе, али само у суживоту, а не за себе. Фаустов неспокој оличава растрзаност између хтења и физичких могућности, а ова се даље манифестује као дисхармонија између изнутра подељеног сопства и спољашњег света. Старци су пак постигли унутрашњи склад. Он је, насупрот Фаусту, код њих могућ, јер њима предстојећа смрт не ускраћује испуњење (оно већ постоји), а њихова унутрашња хармонија се објективизује као идилички склад с природом, другим човеком и божанством.

Различита је релација ликова према временитости као одређујућој чињеници постојања – она за старце не умањује вредност живота, а за Фауста онемогућава довршење посла. Та различитост односа се даље поетски заострава као иронијски однос између митског квалитета живота који заступају старци и первертовања мита као животног модуса који намеће Фауст. Док су и у класичном миту и унутар драматизованог мита о Фаусту старци бића чисте доброхотности, Фауст постаје биће себичног зла и уништења. Старци примају као госте богове, односно путника: указују гостопримство другоме. Ако се има у виду целовита фигурација овог јунака, Фауст попут Париса отима жену, те у контексту самог 5. чина отима иметак другоме. Уз то, отети иметак је због капелице свет, те се Фаустово дело испоставља и као безбожно. Спорни комад земље за старце значи одбрану митске космичности, а за Фауста значи сметњу у име повесног и само људског поретка. Такође, у самом миту богови кажњавају фаустовску самодовољност човека која остаје слепа за другог, те награђују богоуднике, а у драми Фауст уништава баш богоугодна бића чистоте, те самовољно развија „железно“ доба људске удаљености од богова и другог човека. Најзад, Фаустово дело задобија смисао уништења саме могућности живота у „златном веку“, коју бране физички немоћни старци. Однос између старца

---

<sup>664</sup> Оштру разлику између јунакове и старости Филемона и Баукиде наглашава и Трунц: Е. Trunz, S. 712.

и Фауста коначно се обликује као однос између златног доба и историјске стварности, а Фаустово дело се испоставља као оно које уништава саму идиличку вредност панхармонијског постојања. Потчињавајући море и људе и рушећи склад између људи, природе и богова – Фауст постаје носилац историјске модерности.

У фантазијској повести прва три чина другог дела драме Фауст постаје симболички лик романтике. У 5. чину он се пак претвара у симболичког носиоца постаркадијског света временитости: он га, наиме, ствара. Тај свет, како смо и објаснили, по себи не само да није негативно одређен, већ представља поље највише симболичке могућности постојања. Ова се остварује на фону историјске материјалности света, која, по природи ствари, притиска физичку егзистенцију, рађа зло и сужава људску перспективу. Дабоме да је овакав фон победив и, штавише, управо победа над њим значи савлађивање највишег изазова људског живота, које води ка симболичкој пуноћи постојања. Проблем Фаустовог лика је у томе што је – у првим сценама 5. чина – он још увек биће клонуло под теретом стварности, а што тек касније може постати и биће борбе за човечност. Уз то, саме координате и карактеристике света смртности објављују тај свет као онај који долази након митског и идиличког, што представља деградацију у односу на златно извориште постојања, али не нужно и деградацију у односу на узвишену могућност живота. Свет железног доба је духовноисторијска неминовност коју изражава сâм унутрашњи ток Гетеове драме, али овај није пуки пад у односу на аркадијску лепоту, већ заоштрени вид реалитета живота унутар којег је могуће крајње унижење људскости (какво оличава остарели Фауст на почетку чина), али такође и највиша човечност. Наиме, ова се може досегнути отпором према превласти тела, твари и смрти, и у томе је симболичка срж чина.

Фауст се испоставља као фигура која прелама иманентну динамику историје. Сукоб између Фаустове и могућности коју представљају старци смисаоно се употпуњава као криза, прелом и смена доба. Ова смисаоност је својствена лутеранској подлози мита о Фаусту, а у 5. чину се преноси на раван саме догађајности. Земаљски свет постоји кроз време, а оно се поетизује као самосвојни живи организам промена. Оне су последица аутономије људског деловања на земљи, а искључиво из природе такве људске активности исијава и суштина људског бића. Фаустово преузимање иницијативе на земљи и ради земље акт је и преузимања

највише могуће одговорности, а кроз ову се рефлектује срж људскости – то је слобода.

Као биће одговорности и делатне слободе, Фауст настоји да преобрази биће стварности, и то тако што ће најпре преобразити логику њеног времена. Јунак жели да старо доба преобрази у ново. Начелну вредност ове жеље у драми брани како сама интенционална усмереност драме ка историчности земаљског постојања, која оправдава људски искорак у историји као неминован, тако и чињеница да тај искорак изражава потпуну одговорност, без које и није могућа сама провера мере човечности. Међутим, поетска природа текста иде у правцу практичне провере ове – оправдане, или барем оправдиве – начелности. Та провера се одвија кроз Фаустову насилно уништење не пуне старости, већ идиличке хармоничности живота двоје невиних људи.

У кантовском духу речено: Фаустово идеално хтење је можда морално зато што је усмерено ка очовечењу природне стихије, али се реалитетом чина пак урушава овакав моралитет хтења, и то вишеструко.<sup>665</sup> Тек реализација показује многостепену исквареност Фаустовог труда. Његов дух је болесно упућен ка свом „јаству“, а његово дело хуманизује природу тако што је повређује, те тако што, како Филемон каже, ускраћује „права мору“. Уносећи јаз између себе и од себе ширег и старијег света природе, Фауст руши космичност света, у чију се истинитост током својих ранијих искустава и сâм уверио, а која и даље јесте могућност живота оличена у животу старца као одјеку златног века. Крајња консеквенца властите дисхармоније коју јунак делатно преноси на свет – јесте и физичко уништење старца и њихове црквице која га узнемирава. Шта, заправо, значи овакав негативни склад између болесног Фаустовог бића и његовог болесног дела, и зашто он врхуни у појави Бриге?

---

<sup>665</sup> На сличан начин, но у контексту последње земаљске сцене и заслужености спасења, Корф тумачи етичку вредност Фаустовог живота: премда се огрешио о легалитет чина, овај, наиме, потврђује моралитет хтења (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 416). Током анализе последњег јунаковог монолога посебно ћемо застати на Корфовом тумачењу.

### 3. 5. 3. Пут ка обневиделом поунутарњењу

Прве две сцене 5. чина – „Отворени предео“ и „Палата“ – творе контрапункт и на изражајној равни, на шта пажњу скреће Мај.<sup>666</sup> Филемон и Баукида говоре у трохеју, а Фауст у јамбу, и то током разговора с Мефистом. Трохеј изражава спокој пронађене животне довољности стараца, изван које за њих као двојство и не постоји било каква тачка која би уопште нудила испуњење. Проблем је у томе што је њима угрожено оно што имају, а не то што би желели нешто изван оног што им је дато. Мир њихове упућености ка другоме и спокојство пред смрћу која за њих представља само последњи догађај испуњеног живота, изражен је тоном њихове трохејске задовољности постојањем. Насупрот томе, Фаустов јамб, који иначе осликава јунаково стремљење, неуморност и незаситост, сада изражава и узнемиреност пред недовршеним послом, и то пред ђаволом. Овај је, наиме, Фаустов *једини* саговорник.

Начелни идеалитет Фаустовог хумано-универзалног циља преображава се у мефистовски реалитет како хтења, тако и дела. Фаустова власт и надмоћ претварају се у усамљеничку заробљеност у властитом паклу, која онда само градацијски увећава и заоштрава порицање читавог његовог бића. Оно је осведочено кроз саму чињеницу да се надмоћни а усамљени, делатни а узнемирени јунак – јада ђаволу, дакле оном бићу које фигурално индивидуализује злу, ниску и уништавајућу раван симболичке пуноће земље. Заставши на унеспокојавајућој себичности ега и његових жеља, од којих се и не може пробити ка раније прокламованом идеалитету настојања – Фауст заправо застаје на мефистовском реалитету земаљске баналности која гуши и спутава симболичку вредност. Стога јунаков лик на почетку чина оличава ружноћу људског бића. Реч је о ружноћи старости, чију лепу алтернативу бране старци, који ће управо пред ружноћом страдати, те о ружној природи воље, жеља и дела, који, упркос величини крајњег циља, остају приковани за извитоперени его.

Мефистовска баналност постојања једнака је духовној оскудици заробљеној у материјалности ега (Фауст хоће да прошири власт на земљи и он то хоће за себе и због себе), који није способан за пуноћу доживљаја. Уместо да је упућена ка доживљајном обухватању живота, Фаустова нутрина бесни због звука капелице, који

---

<sup>666</sup> К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 246–260. Мај говори о трохеју стараца као изразу чистог мира, те одсуства било какве њихове жеље за акцијом, а насупрот чему стоји Фаустов јамб као огледало јунакове узнемирености и његовог прогонитељског делања.

означава управо пуноћу живота старости, каква не припада јунаку.<sup>667</sup> Како би афирмисао хуманост, Фауст најпре мора да изнова пронађе властито биће, а то је могуће тек уколико сопственом човечношћу успе да делатно и доживљајно превазиђе ђаволско самоизузимање сопства из целине света, те да увидом у симболичку вредност постојања уздигне свој труд, а унизи мефистовски науи.

Фаустова хтења су проблематична због карактера самог јунаковог односа према свету. Овај је истовремено хумано-идеалистичко-утопистички и уништавајуће-насилан, јер припада регистру просвећености, која је потенцијално проблематична. Повесни и епохални смисао Фаустовог пробоја на земљи конкретизован је као просветитељска борба за права човека у времену. Та борба је изузетна зато што је утемељена у увиду у то да је човекова полазна позиција у свету ограничена, те да се до вредносног искорака и може доћи искључиво делатношћу која је нужно одређена таквом позицијом. Сама вредност може припадати идеалу, али се она неминовно ствара кроз реалан контекст у којем човек обитава и кроз реалитет самог људског постојања. Идеал је нераскидиво повезан са стварношћу која према човеку није благонаклона и с обзиром на коју сâм пут ка идеалу не може бити идеалан. Човек и његово дело схваћени су као саставни делови реалне историје којој припадају и зло, смрт и безумље.

Проблем, међутим, не настаје тако што се апстрактни идеал смешта у једини могући контекст реалне људске историје, већ проистиче из настојања да се оправда реалитет људске борбе у име идеала. Јаз који дели смртну људску јединку бачену у историју, у којој не живи идеал, од идеала ка којем ова, евентуално, стреми – сада ваља превазићи на начин који ће и даље јемчити могућност да се идеал досегне упркос свему. А ова потреба, иницијално чисто хуманистичка, исходи у забораву односа величина, с чије је једне стране човек као део света, а с друге – целина света, којој не припада само човек. Једноставније речено, тежина узвишеног људског посла који се обавља у начелно неузвишеном поретку може довести до људског уображења у апсолутност властитих права и властитог места у свету. На посебан начин, који је радикалнији како од наше поставке, тако и од њене примене у Гетеовој драми – негативну, первертирану хуманост просвећености покушали су, као што је познато, да доследно изведу и одбране Адорно и Хоркхајмер у

---

<sup>667</sup> Корф инсистира на томе да 5. чин осликава Фаустово незадовољство и разочарање, а они су конкретно узроковани јунаковим погледом ка срећи стараца, за којом он сâм жуди, а коју не може имати (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 400).

*Дијалектици просветитељства*.<sup>668</sup> Ову студију, према којој заузимамо афирмативан, али критички однос, истичемо стога што је она значајно утицала на нашу тезу о парадоксу просвећености.

Различита је поетска интенционалност Гетеове драме у односу на филозофско-социолошку интенционалност Адорнових и Хоркхајмерових мисли, али тачка пресецања ова два духовна склопа постоји и њу представља управо парадокс просвећености. Гете овај проблем индивидуализује и смешта у контекст симболичке историје спасења, док аутори начела саме повести европског духа тумаче с обзиром на просвећеност која, сасвим насупрот спасоносној апсолутности Гетеовог краја, исходи у тоталитарности савременог зла. Ови духовни феномени се разликују како по бићу (уметност од филозофије), потом по домету (метафизички насупрот социолошко-историјском), тако и по исходу (спас људскости и пораз човечанства), али ипак имају тачку сустицања која се тиче разорних последица људског преузимања свих земаљских ствари у искључиву властиту надлежност. Реч је о једностраном људском преузимању права да влада над оном целином у којој и сâм живи, што се извитоперено конкретизује кроз људску тежњу да потчини најпре природу, а онда и другог човека.<sup>669</sup> Начело свег изопачења је идолатријско самообожење човека које изворно хуману тежњу за побољшањем света преображава у нехумани порив за потчињавањем света.

Ружноћа Фаустовог бића у његовој старачкој усамљености којој друштво прави једино ђаво – експлицитно произлази из јаза између квалитета начелног Фаустовог циља и начина на који се овај остварује. Циљ је хуманизација природе и света, а реализација се испоставља као дехуманизација самог човека, те као повређивање живота, и то како природе, тако и човека. Извитоперење идеала условљено је извитоперењем Фаустове личности. Она је током саме драме већ афирмисана као изузетна, штавише надљудска, способна да својим стварањем мимо ђаволске моћи продре у лепоту космичке надљудскости. Међутим, сада се Фаустова личност уназађује, те уместо да се одлучујуће посвети свету као циљу, она користи

---

<sup>668</sup> Theodor Adorno i Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, prevod Nadežda Čaćinović-Puhovski, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1989. Посебно указујемо на програмско поглавље: „Ројам prosvetiteljstva“, str. 15–55. Са становишта природе и хуманости који страдају, о проблематичном, просветитељском земаљском стремљењу и цивилизацијском прогресу, говори се такође и у: Ј. Шмит, „‘Католичка митологија’ и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*“, стр. 15–20, превео Драган Стојановић, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008.

<sup>669</sup> T. Adorno i M. Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 18, 32, 37.

свет као средство, а его као циљ, што је у нескладу с кантовским етичким императивом. Проблем није у томе што Фауст није потиснуо субјективност – она је неопходна као извор највишег дела – него у томе што је саму своју субјективност потчинио себичности ега, уместо свету. Не субјективности као такве, већ ега као полазишта и исходишта – треба се одрећи како би дело једног субјекта припало читавом свету. Како до тога не долази, Фаустово дело се претвара у уживање оних права над тлом које је задобио ђаволском силом помажући цару, те најзад – у извитоперење саме власти. Парадокс јунакове просвећености проистиче из следећег: није Фауст изопачио начела хумано просвећене власти завршавајући као тиранин и колонизатор,<sup>670</sup> већ је изопачење иманентно просвећености као таквој. Од кардиналне важности за симболичку текстуру Гетеове драме, чији поетски свет обухвата тоталитет људско-божанског космоса – јесу разлози тог изопачења, и они се тичу људског уображења да је човек последња инстанца света, а да је највиши свет земаљски свет. Уколико изван човека и земље нема ничег више, онда је људска мера одиста свеодређујућа, те човек и може саобразити свет у складу са собом, што – потчињавајући море и старце – Фауст и чини, али чини у одлучујућој супротности према надљудској и надземаљској природи поетског света, чија последња мера није људска. Људску позицију у космосу, и то као ону која је саодређена како другим земаљским ентитетима, тако и надземаљским инстанцама које симболички дејствују на земљи – Фауст је већ спознао и искусио, што његову старачку грешку само увећава, а његово биће унижава и додатно приближава ђаволу.

Код Адорна и Хоркхајмера метафизичке спасоносности принципијелно не може да буде, будући да је њихов поглед реалноисторијски, а да је њихов предмет одређен границама иманенције. Гетеов свет допушта метафизички спас, јер је сама иманенција метафизички заснована. Штавише, управо из делатног спознања овакве заснованости и потиче могуће спасење. Ускраћујући права човеку и мору, Фауст-владар се огрешује о само биће иманенције којој припада, затим о целину поетског света, чија метафизичка апсолутност јемчи вредност Фаустових земаљских дела и искустава, те, најзад, и о квалитет свог идеалног циља, који је усмерен ка обухватању земље и који се може испунити само уколико се спозна симболичко устројство људског места у њој, као и њеног у космосу. Да би до испуњења дошло, Фауст мора да успостави склад између свог просвећеног дела које на врх вредносне

---

<sup>670</sup> То је теза од које полази Јохен Шмит у: Ј. Шмит, „Католичка митологија” и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*“, стр. 15–20.



вертикале поставља човека, и – симболичке вредности тог дела, која је зајемчена космичком протежношћу поетског света, а која човека има за средиште, али не и за врхунац своје хијерархије. Људскост треба да се преобрази од апстрактног и начелног циља људског ега који, сужен и заслепљен, руши све пред собом – у непосредност самог дела које ће потиснути себичност и самим тим субјекта изнова ускладити са његовим границама унутар надљудског света.

Апорија просвећеног настојања, унутрашњи конфликт у самом субјекту, који не успева да измири его и екстраегиистички циљ, те трагика бића које још увек не успева да стваралачки одговори на изазов смрти – испољени су у Фаустовом одговору на ђаволове речи утехе. Питање је да ли су речи којима Мефисто теши незадовољног Фауста циничне, али је извесна горка иронија која проистиче из саме чињенице да ђаво олакшава људске тегобе, те која до крајњих граница заоштрава усамљеност Фаустовог бића. Наравно, посебна иронија се обликује и кроз чињеницу да Фауст жели да очовечи читав свет, да, дакле, подари дело свима, а да је сâм лишен присуства другог, услед чега, уосталом, његово дело, психолошки сасвим оправдано, задобија нечовечне одлике. Ваво је тај који посредује Фаустово дело: оно за јунака није довршено, али по себи већ постоји и осведочава разлику коју јунак јесте начинио. Паклену противречност те разлике поетизовано сугерише већ то што ђаво хвали Фаустов допринос свету: „Намрштен и мрког погледа // Ти слушаш своју узвишену срећу. // Дубока мудрост је крунисана, // Обала је с морем измирена. // [...] Твоја рука обухвата читав свет“ (11219–11226).

Дилема око могућег ђаволовог цинизма произлази искључиво из предмета његових речи: Мефисто набраја стварне, објективне, обистињене Фаустове заслуге које одиста чине свет угоднијим за човека. Међутим, цинизам се несумњиво налази у карактеру Мефистове хвале: она је злоћудна, зато што се подсмева самом смислу људског дела које не доноси ни утеху ни задовољење, а које је изазвало Фаустову ароганцију, што јунака приближава ђаволовом загрљају. У датом тренутку Мефисто има предност над јунаком: ђаво наступа са метафизичког становишта, а Фауст са становишта људске самосужености која је заборавила на надљудску величину постојања и која, због тога, запада у кризу. Наиме, јунакова унутрашња криза је узрокована тиме што сужење перспективе само на земаљског човека унутар симболичког контекста подразумева и сужење могућности за вредност, будући да

ова увек исијава из физичко-метафизичких стапања, а никада из ускости саме иманенције.

Цинизам се, потом, претвара у драмску иронију с обзиром на начин на који ђаво изражава Фаустово дело. Ђаволова похвала може бити сасвим искрена, будући да се тиче дела које суштински још увек припада мефистовској материјалности. Ђаво потчињава и уништава само оне који се одроде од свог метафизичког завичаја, те који, консеквентно томе, земљу прогласе за објект својих хтења, а себе за власт над земаљским животом. Другим речима, а то је и осведочено у 4. чину: реална историја је историја зла насталог из тежње за влашћу, и, као таква, она јесте мефистовска. А, описујући домете Фаустовог труда, Мефисто заправо потврђује земаљску суженост његовог владајућег дела, које је у складу с ђаволовим, али не и с јунаковим крајњим тежњама.

Но, Фауст ипак није постао пуки ђаволов слуга. Квалитет и домет јунаковог дела гравитирају ка ђаволу, уместо од њега, али јунаково биће и даље задржава фаустовску супстанцу, а то је свест о неопходности пробоја који ће у целости обезвредити Мефистову појаву. Фауст је незадовољан, и то овог пута свакако и из разлога што егоистичка ускост његовог дела не само да не доноси испуњење, већ и до пароксизма доводи људску немоћ. Сама пак чињеница да је јунак незадовољан потврђује и на овај начин његову неугашену свест о потреби за осведочењем људскости која ће се подсмехнути људској немоћи. Фауст трага за квалитетом дела у којем се неће огледати људска маленкост и немоћ, већ из ког ће исијавати највиша људска вредност. Трагички смисао противречности Фаустовог бића настаје отуд што је јунаково незадовољство истовремено и незадовољење баналношћу чисто земаљског посла, односно садашњим исходом узвишеног стремљења, које, према томе, и даље остаје језгро и покретач јунаковог духа. Унутрашњи конфликт јунаковог бића изражен је у његовом одговору на Мефистове многослојне речи: „Погледу да отворим широки пут, // Да видим шта сам све урадио, // Једним погледом да захватим // Мајсторско дело људског духа, // Што оштрим умом делатно потврђује // Да је освојено пространо станиште народа“ (11245–11250).

Фаустов пад је велики, али није потпун, будући да нискост ега није сасвим завладала његовим духом. Себичност је та којој смета трошни кућерак стараца, те која тражи рушење капелице и ширење јунаковог поседа. Али крајњи смисао тог поседовања – чиме се чува веза с идеалом објављеним у 4. чину – одиста треба да прекине везу с егоизмом, те да постане поклон самом народу. Наведене Фаустове

речи показују напоредност себичних порива и надличних стремљења. Наиме, остварење свог идеала Фауст жели како би сâм његов поглед могао да ужива, а с друге стране Фауст брине за човечанство. Ништавност садашњег Фаустовог стања потврђује чињеница да мотив себичног уживања и даље управља ходом ка идеалу, који онда нужно мора да се претвори у своју изопаченост. Сфера која пак може постати потенцијално спасоносна, барем што се тиче непосредног јунаковог уздицања над ђаволом, јесте квалитет самог јунаковог доживљаја властитог дела. Насупрот Мефисту, који хвали власт, Фауст истиче људски дух: ђаво сагледава садашњи реалитет, а Фауст говори о будућем идеалитету. Такође, ђаво допире само до материје, коју Фауст проклиње („Проклето *овде!*“, 11233) као безвредност над којом треба да се уздигне метафизичка снага људског стварања. Оваква дијалектика Фаустовог тумачења властитог посла успева да изнова установи фаустовску вредност која осведочава Мефистову инфериорност.

Фаустово дело за сада је злосрећно и призива ђаволово ликовање, и то зато што одговара дOMETИМА ђаволовог бића: и садашње јунаково дело и ђаволова укупна нутрина допиру само до рационалности, а ова стоји у средишту заблудног просветитељског уображења у апсолутност властитих права над свим другим. Међутим, искру људскости изазива то што јунак уопште не застаје на садашњем материјалном карактеру свог разумског посла: овај је ништаван, али баш зато не доноси ни привид задовољења. Фауст се, наиме, изнова усмерава ка будућности, али – и то је од првостепене важности – не као сфери која ће материјализовати његова тиранско-колонизаторска хтења, већ као сфери која ће обистинити духовне моћи људског бића. Сагледавајући однос између садашње збиље и будуће визије, Фауст успоставља вредносну разлику. А ова се тиче симболичке смисаоности људске коначности.

Фауст је прикован за пропадљиву тварност (жели погледом да ужива посед), али није сасвим у њој заробљен. Продирући ка будућности, јунак се заправо окреће ка трансматеријалности људског стварања, и то двојако. Најпре, Фаустов пробој се збива у визији, дакле у духовној сфери која сама по себи ствара разлику у односу на реалну израчунљивост тренутног дела. Потом, ствар је и у предмету визије, која није посвећена побољшању садашње реалности, већ пробоју из њега у чисту духовност људског труда. Фауст је обузет симболичком моћи земље: његов доживљај се темељи у конкретном земаљском акту, у обуздавању водене стихије, али исходи у духовном значењу.

Ова визија потврђује неугашеност Фаустовог особеног фаустовског бића, али она сама није довољна да јунака изведе из паклене противречности која умножава грешке. Фаустово тумачење сопственог земаљског дела изнова афирмише стваралачку снагу духовности као ону која једина може симболички додирнути трансматеријалну вредност постојања на земљи. Недовољност оваквог квалитета визије произлази отуд што из Фаустовог бића и даље изостаје најважнија тачка симболичког очовечења сопства и света, без које није могуће превазилажење сопствене оскудице. Реч је о лепоти: њу Фауст не доживљава, она је изгнана из самог концепта последњег Фаустовог труда, доживљајем још увек није призвана и због тога садашње Фаустово биће остаје – биће ружноће. Лепота је – да се изразимо мишкиновски, али у складу с логиком Гетеове драме – спасоносна, зато што непосредно осведочава стваралачку узајамност естетских и метафизичких равни, коју, наиме, зазива и омогућава највиша духовна моћ саме лепоте људског бића и живота, а то је љубав према лепоти живота другог. Ружноћа Фаустовог живота рађа се из усамљености његовог бића, које без способности да увиди неопходност другог нужно наставља да лута у потрази за испуњењем. То лутање оснажује јунакову фаустовску потенцију, али је непотпуно и води даљем отуђењу и уништењу, јер није утемељено у сржи симболичког свејединства света.

Насупрот пуноћи стваралачке лепоте духа која открива живот другог као стваралачки део космоса – стоји таштина окренутости ка сопству које уништава живот. Како Фауст нејасно, слабашно и без правог учинка тумара у потрази за формулом духовног испуњења, тако је и сасвим извесно да је последица тог тумарања најстрашније огрешење о вредност постојања: убиство Филемона и Баукиде. Није Фауст тај који је желео, изразио и наредио њихову смрт, али је сâм унутрашњи однос између Фаустовог усамљеног ега и његовог дела лишеног лепоте, као и однос таквог његовог бића према спољашњем свету – неминовно одвео ка делу које до крајњих граница доводи негативну страну његове фигуре: таштину његове неодвојености од Мефистовог лика.

Трзај духовне визије суштински не ствара вредност, већ и зато што је, подсећамо, и она сама преплетена са себичношћу ега. Овај преплет не само да принципијелно не може да створи добро дело, већ и експлицитно чини зло које уназађује и свет у целини, будући да га саображава сопству, те га из лепоте преображава у ружноћу. Ова продубљује понор јунаковог духа, доводећи га до најниже тачке људског постојања и достојанства, испод које се налази само

Мефистов пакао, а која сама поставља пред јунака највиши животни изазов. Самоћа оскудног духа рађа ружноћу која уништава лепи живот старца и која доводи до преображаја света на зло, чији је ужас опевао Линкеј.<sup>671</sup> Његова песма поетизује нехумани карактер Фаустовог труда који је омогућио Мефистову злу интерпретацију. „Замену сам хтео, а не грабеж“ (11371) – Фаустове су речи које не измењују чињеницу да је његова воља допустила насиље које ђаво само реализује. Линкеј не опева само зло, него грозу Фаустове трансформације света, пре које стоји лепота („Свиђа ми се свет“, 11291), а након које долази таштина ништавила рођена у пепелу капелице старца. Као што капелица симболички конкретизује стваралачку, беневолентну свеповезаност читавог космоса, тако се и чађ њене уништености конкретизује у фигури која непосредно осведочава свет лишен космичке завичајности. Та фигура је Брига.

### 3. 5. 4. Брига

Сцена „Поноћ“ – а то је сцена у којој Фаусту у посету стижу четири алегоријска лика, од којих се само један код њега и задржава – представља преломну тачку Фаустове старачке драме, и у егзистенцијалном, и у духовном, и у временском смислу. Ова сцена ствара рез у односу на оно што се одиграло и чије су последице неопозиве, а које пак утемељују оно што ће тек доћи након и с обзиром на Фаустов сусрет с Бригом.<sup>672</sup> Инсистирамо на таштини као одређујућој за Фаустово биће, које

---

<sup>671</sup> Анализи Линкејеве песме посвећен је Гадамеров есеј (H. G. Gadamer, „Pev čuvara kule iz Geteovog Fausta“, str. 73–77, *Filozofija i poezija*). Аутор указује на химнички карактер песме: посреди је химна лепоти, но њен химнички полет је разорен погибијом старца. С обзиром на контраст између садржине песме и спољашње догађајности, њен крајњи смисао јесте неопозиви губитак: смрћу старца нестаје лепота живота.

<sup>672</sup> На овом месту наводимо – за нашу студију драгоцене – увиде посебно посвећене фигури Бриге и њеном значењу унутар Гетеове драмске целине. У својој студији *Сукоб око другог дела 'Фауста'* Ада Клет, поред питања везе између Хомункула и Хелене, као кључну тачку раздвајања у модерној историји интерпретација Гетеове драме наводи управо тумачење Бриге. Једна раван сукоба тиче се схватања Фаустовог слепила: за једне (нпр. за Тирка) оно је експликација духовног слепила јунака-филистра и колонизатора, а за друге (Коха, Печа, Е. Шмита) управо духовно уздицање над физичком бедом (А. М. Klett, *Der Streit um 'Faust II' seit 1900*, S. 4–9.) Друга раван односи се на само тумачење Бриге. Искорак доносе Херц и Бурдах, који наглашавају двојачко значење њене појаве: „брига“ не значи само бригу „због“ (протеклих дела), односно кајање због прошлости него и преданост бризи „за“, те усмереност ка будућности (ibid., S. 15–16, 59). Наглашавамо значај оваквог, двоструког тумачења, будући да ће и наша анализа симболичког смисла Бриге бити заснована на двојачкости, тачније: на односу с чије се једне стране налази реална прошлост, а с друге призивани идеал будућности. Корф сцену с Бригом тумачи као Фаустову победу, проистеклу из јунаковог потпуног нехаја за метафизичку сферу, те из одсуства страха за живот; како је јунак сасвим усмерен ка будућности, за њега Брига једноставно нема значај: одбијајући је, Фауст афирмише демонски карактер свог стремљења (H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 406–407). Наше схватање сцене, а то је управо јунаково надрастање Бриге, сасвим је сродно Корфовом, с тим што разлика проистиче из

је успело да негативно преобрази свет. У аналогiji са старозаветном *Књигом Проповедниковом*, и Фаустова мука је духовна мука, штавише мука целине бића. Ова у оба случаја произлази из разорног судара сопства и света: нутрина је ташта зато што је лишена божанске пуноће, те је тако остала духовно празна. Духовна празнина онда и читав спољашњи свет једино може да разуме и сагледа редуктивно и у складу са сопством, те да га протумачи као сферу незадовољства и патње. Не ради се о томе да је свет објективно постао духовно оскудна раван, већ је нагласак на квалитету тумачења људског бића које није способно да продре у божанску пуноћу постојања, односно да свет схвати параболчки (Проповедник) или симболички (Фауст). Гетеов јунак је делатно утицао на деградацију света, јер је повредио његова управо симболичка тежишта: животе, слободу стихије и знамења (капела) доброхотне свеповезаности света. То, међутим, не значи да је земља престала да буде симболички поредак, већ да је јунак самог себе унизио и уназдио до те мере да сада нема снаге да увиди оно за чиме и иначе трага и оно што ће касније бити за њега спасоносно, а то је симболичка вредност иманенције. У тескоби

---

начина на који Корф тумачи везу између сцене с Бригом и последње земаљске сцене; Фаустова смрт је, према Корфу, спас од новог разочарања (*ibid.*, S. 400); Корфово тумачење посебно ћемо навести у контексту предсмртне сцене. Фон Визе Бригу схвата као последицу јунакове немогућности да раскине везу с магијом: јунак 4. и 5. чина је представник моћи, безмерности и зла, а Брига експлицира Фаустову огрезлост у деструкцији. Брига је најопаснији непријатељ самог живота, тачније фигура која живот претвара у ништавило, те која пуноћу постојања обезвређује оскудицом; она уноси унутрашњи раздор у биће и све чини половичним, недовршеним и безизлазним. Но, језгро сцене је Фаустов отпор према њеној моћи, а он рађа повишену делатност, која ће сада, с обзиром на слепило, бити генерисана искључиво изнутра (B. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 160–167). Штајгерово тумачење по својој логици је посвећено симболичком плану драме, будући да се суштински, као и наша анализа, темељи на разумевању слепила као плодотворне казне: срж сцене је немоћ Бриге пред јунаком; ослепљујући, Брига, према Штајгеру, нуди јунаку искуство смрти, али немоћ њеног дела тиче се јунакове способности да проклетство преобрази у благослов (E. Staiger, *Goethe*: 3. Band, S. 442). Емрих одређује свет 4. и 5. чина као последицу померања нагласка с естетске на етичку проблематику, која је посвећена односу између више спасавајуће и јунакове унутрашње етике (W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, S. 363). Брига отелотворава кључно питање јунакове етике, а то је његова близина смрти. Парадакс Бриге – сви су слепи читав живот, а само је Фауст то на крају живота – означава заправо јунаков нехај за саму смрт; стога ће он у последњој сцени смрт помешати с делатношћу и радом (*ibid.*, S. 397). Валентин сматра да сцена с Бригом опева коначно Фаустово очовечење: успевши да начини дистанцу и према магији и према Бризи, Фауст се ослобађа за самосталну и чисту људску делатност: последње јунаково дело ствар је само његове воље, иницијативе и труда и, као такво, омогућава му да сâм, без помоћи демона, досегне смисао. Овај је, при том, обезбеден, па и оснажен слепилом, као спољашњим слепилом које развија фантазију (V. Valentin, *Erläuterung zu Goethes Faust*, S. 171). Наглашавамо Валентиново уочавање спреге између Фаустовог војевања за људску слободу и његових фантазијских моћи које ту слободу актуализују, посебно с обзиром на то да наша анализа у битноме почива на тези да својим последњим делом Фауст осваја хуманост, а да ова произлази из слободе фантазијског стварања. Слично Валентину, и Трунц читава сцену тумачи кроз динамику Фаустовог ослобађања и људског осамостаљивања од магијских и демонских помоћи (E. Trunz, S. 717–718). Мај такође сцену схвата као победоносни Фаустов отпор, и то двојаки: како према опклади с ђаволом, која изазива Фаустов немир и појаву Бриге, тако и према самој Бризи, чија појава није успела да сломи јунаково стремеће биће, а што је поетизовано јампском смисаодавноћу јунакових речи у сцени (K. May, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 265–274).

Фаустовог духа, који је окренут спољашњем свету, не огледа се биће тог света, већ слабост самог јунаковог духа. Тај дух је својом делатношћу која је кроз себичност и мимо лепоте покушала да преобрази свет – створио ужас, а не вредност, и сада искушава фигуралну објективизацију свог уништавајућег недела.

Наиме, четири фигуре – Оскудица, Неволја, Кривица и Брига – објективизују збиљу јунаковог бића и суочавају га с њом. Посреди је, како смо и истакли, најтежи изазов Фаустовом животу, зато што изазов сâм представља претњу, зато што долази као одговор на стварност јунаковог „хуманизујућег“ дела и зато што се јавља у граничном трену након којег времена има још само за предсмртни час. Фаустово суочење с Бригом – она је једина која остаје – гранично је у правом смислу те речи из разлога што изискује суочење с тоталитетом живота: с прошлошћу, садашњошћу и будућношћу; као и стога што ће начин на који јунак буде одговорио на изазов Бриге – бити одговор који означава суштину властитог живота.

Најпре треба објаснити фигурални статус Бриге: њу смо назвали алегоријским ликом, али такође инсистирамо на симболичкој снази њеног дејства. Заправо, и то није први такав случај у тексту, Гете стапа два поетска тока, од којих сваки почива на аутономној фигурацији, али који кроз узајамна дејства обликују текстуру драмске целине. Један ток је посебан и, условно речено, нижег реда, али је сâм интегрисан у општи поетски ток вишег реда. Посебни ток се односи на Бригу, врши фигурацију конкретне сцене и, штавише, његовим дејством се сцена и преводи из фабуларне у сижејну и фигуралну раван. Други ток се тиче симболичког склопа драмске целине, и њиме се реализује естетски принцип који целини текста даје формално-семантичко јединство. Као уметничко начело дводелне целине, симболика је одржива само уколико прогресивно расте снагом унутрашњег развоја саме драме; другим речима: само уколико та целина не предодређује своје елементе, већ заједно с њима учествује у узајамном стваралачком процесу који формира драмски поредак. Логика предодређења би фигуру свела на гетеовско-шелинговску алегорију, која конкретне елементе текста остварује као пуке егземпларе. Подсећамо да је пак сусрет између алегорије и симбола већ поетизован у 1. чину, у којем је алегоријска маскарада саображена симболичкој текстури чина, те да он подразумева рефигурацију алегоријске посебности, која, укључена у вишу симболичку целину, сада не само да сама задобија проширено значење него и експлицитно ствара такву целину.

Сагледана као посебан феномен, Брига је алегорија како због својих семантичких капацитета, тако и због начина на који се њено значење реализује. Оно је јасно одређено већ и њеним насловом: значење је сасвим појмљиво и појмовно обухватљиво и исцрпљиво. Потом, то значење се поетизује помоћу персонификације, која не само да га не проширује него га, томе насупрот, заокружује и затвара: Брига је слика бриге као појмовне категорије која је кроз превођење у живи лик задобила уметнички живот. Ипак, довршење ове алегорије извршено је тек њеним прикључењем симболичком контексту. Брига није егземплар било чега, већ самог Фаустовог бића, а оно – како због конкретности своје кризне ситуације, тако и због начелности својих настојања – представља стваралачко-делатно средиште симболичког живота текста. Као илустрација душевног стања – Брига је алегорија. Но, као објективизација граничног стања бића које одлучује о самој човечности – Брига је алегоријски сегмент симболичког комплекса. Најзад, као таква алегорија, Брига начелно кризну ситуацију јунаковог бића и духа поетски преводи у посебан случај борбе човека за смисао живота.

Такође, појава ове фигуре, што је важно за њен фигурални квалитет, није мотивисана каузално, као последица једног претходно опеваног узрока, већ симболички. Каузалност би омогућила разумевање Бриге као сликовите експликације Фаустове болесне душе, али психолошко објашњење је недовољно, јер не допире до објективно заснованог симболичког смисла земље, на којем се темељи читава логика 5. чина и с обзиром на коју се развија криза Фаустовог бића. Потребно је, према томе, објашњење које ће уважити већ оформљену симболичку логику контекста, који почива на динамици односа јунаковог лутања у потрази за формулом симболичког испуњења везе између човечности и смисла постојања, са објективитетом земље, који принципијелно омогућава и оправдава овакву потрагу. Целовито субјективно-објективно разумевање појаве Бриге је потребно и зато што сама сцена с њом врло јасно актуализује све симболичке потенције чина.

Најпре, Брига није пука илустрација јунакове озлојеђене психе, будући да не долази *само* као последица јунаковог огрешења о Филемона и Баукиду: смрт старца свакако је окидач Фаустовог духовно-душевног пада, који се сада, доласком Бриге, само фигурално потврђује и запечаћује. Но, мотивација њене појаве не прати само сижејни ток чина, већ се заснива на актуализацији самог језгра симболичке текстуре свеколике земаљске драме, а то је опклада између Фауста и ђавола. Првостепени значај Бриге састоји се из тога што она по први пут у току драме актуализује



ондашњу опкладу, на којој се темељи укупна динамика збивања. Наиме, Брига није зазвана само погибијом стараца (и последицама које то оставља на јунака), већ и чињеницом да најдубљу Фаустову кризу узрокује то што се овај – по први пут након склапања – окреће опклади и што свој живот сагледава с обзиром на своју везу с ђаволом.

Пре него што Брига разоткрије свој идентитет, Фауст изражава смисао своје кризе. Она није ни само емотивна, ни само психолошка, нити је егзистенцијална, већ је онтолошка, а како се унутар поетског склопа драме биће сагледава као живот који у својој коначности може еманирати властиту метафизичку вредност – онда је та криза двојачко симболичка. У њој се испитује и обликује симболички лик јунака, и кроз њу сâм јунак испитује симболичку могућност света. Средиште ове двојачкости, које и формира кризу бића – јесте истовремена јунакова тежња за вредношћу и прикованост сопства за ђаволско ништавило:

Још се нисам за слободу изборио.  
Кад бих могао магију са свога пута да удаљим,  
И враџбине сасвим да заборавим,  
Стао бих, природо! пред тебе као човек,  
И било би труда вредно, постати човеком.

То сам већ и био, пре но што сам по таме трагао,  
И дрско себе и свет проклињао.

[...]

И тако преплашено стојимо сами. (11408–11418)

У дијалогу с Мефистом, који ће баш у самој тој размени речи пронаћи повода да се отараси стараца, Фауст већ потврђује кризну сложеност свог бића: оно је приковано за ђавола, али и довољно слободно да кроз пакленост те везе задржи људску вољу, те да створи визију чије ће средиште бити „мајсторско дело људског духа“. Парадокс човечности састоји се из тога што човек у свом најдубљем паду досеже до животне самосталности управо мишљу о највишој људскости. Ова није само предмет мисли, већ и последица имагинације као човечности по себи, а управо над њом ђаво нема власт. Тај парадокс сада се готово симфонијски понавља, а у ствари лајтмотивски варира и с обзиром на контекст изразито појачава: претеће проклетство више није само ствар оболелог јунаковог духа, већ је – због смрти стараца – и објективна реалност која чека тај дух, а паклени савез с Мефистом више

није само подразумевајућа позадинска животна чињеница, већ и изнова освешћено средиште потраге за животном вредношћу.

Фаустов пакао све је непосредније присутан, и то како због саме страхоте догађаја, тако и због снажније јунакове самоосвешћености. Проклетство мотивацијски припада и објективитету и субјективитету. Парадоксално је то што се синтезом, тако рећи тоталитетом пакленог разарања осведочава и човечна могућност оног коме проклетство прети: Фауст није објект пада, већ субјект пропадања. Предмет његове мисли је његов пад, а овај се не тумачи као несрећа, већ као неуспех и пораз духа. Није коначност та која сада проговара из Фауста: она је претходно загосподарила властољубивим егом, али у овом, граничном моменту, коначност више не утиче на биће. Из Фауста не исијава егзистенција: јунака не муче реалије садашњег стања, нити овај стрепи пред будућим проклетством. Фаустове речи експлицитно изражавају само биће: јунак је обузет једино смислом и вредношћу људског живота као таквог. Усредсредивши се на есенцију постојања, Фауст је одбацио притисак властите коначности која га непрестано гура у промашаје, те је самим предметом свог доживљаја објавио крајњу вредност живота као једино питање. Гранична ситуација сужава перспективу, те изискује избор, а емфаза Фаустовог духа јесте сама духовност живота. Фауст не очајава због своје будуће пропасти, њега не интересује чињеница предстојећег телесног краја, али очајава због празнине тог краја.

Резултат Фаустовог живота је поразан зато што није створио највишу вредност. Кроз поређење идеала с празнином свог промашеног живота Фауст посредно изражава ту вредност као одсуство. Она је двојака и односи се на слободу и на човечност. Реалије Фаустовог живота – које сагледава јунакова самосвест – указују на предмет тежње бића. Од највишег смисаоног значаја је то што Фауст најзад јасно и конкретно формулише пуноћу постојања – као тежњу, односно као могуће испуњење које контрастно осветљава садашњу стварност. Фауст је и даље окренут ка будућности. Та окренутост је поразна, зато што наглашава досадашњи јунаков неуспех, као и зато што је праћена сенком смрти. Она је, међутим, животна драгоценост, јер, рођена у граничној ситуацији, успоставља идентитет неокончиве људске жудње и највише људске вредности.

Доживљај који је настао у слабости јунакове коначности (у његовој узнемирености, јеткости, једу, самоћи и гресима) ипак осведочава снагу његовог одбацивања егзистенцијалности, а из овог се изнова обликује фаустовска

смисаоност. Она је у првом делу 5. чина била потиснута клонулошћу остарелог јунака, а претходно је поетски функционисала као непосредни животни принцип којем још увек не прети животна стварност. Обнављање фаустовске смисаоности сада се збива у предвечерје смрти, у трену јунакове физичке немоћи. Фаустово физичко постојање доведено је готово до краја, али се на њега одговара оживљеном величином јунаковог духа: презревши егзистенцијално значење свог живота, Фауст објављује апсолутност метафизичког смисла постојања. А, с обзиром на целину контекста, њиме се афирмише фаустовска симболика текста.

Емфазу метафизичке битности живота износи физички клонуло биће. Својом реакцијом и својим духовним одговором на промашеност свог досадашњег труда, Фауст непосредно обистињава симболику људског постојања. Ова је драмски осведочена начином на који Фаустово биће живи своју граничну ситуацију. Најпре, граничност није датост по себи, већ је ствар духовног односа према властитој коначности и рађа се само у надмоћности духа заробљеног у телесној пропадљивости. А, квалитетом свог духовног уздизања над бедом своје остареле фигуре, Фауст не само да делатно ствара граничну ситуацију него је и заштрава до последње тачке људске издржљивости. Духовним гестом свог бића Фауст осведочава метафизику људскости у крајњој фази људске немоћи, те тако показује чистоту симболичке заштрениости људског постојања. Према томе, симболику првенствено ствара начин људског живљења у граничном тренутку. Тек потом, и то на темељу односа читавог бића према властитом животу, долази и до израза симболичка формула људског постојања. Она ће бити симболичка не због свог садржаја, већ због органске повезаности свог предмета са животном драмом субјекта који је исказује. Једноставније речено, израз слободне човечности је симболички, зато што представља аутоекспресију, односно испољавање бића које је свој пад преобразило у гранично уздизање човечности над смртношћу.

Фаустово живо обистињење симболичког квалитета угрожене људскости поетски се конкретизује као фаустовско биће те симболичности. Фаустовски доживљај је, наглашавамо, употпуњен као тачка сједињавања кардиналних вредности постојања – то су слобода и човечност – и животног става субјекта према њима. Овај је и даље окренут ка будућности.

Полазиште за ткање све фаустовске симболике је опклада између јунака и ђавола, која је и сама конципирана као текстура освајања симболичке вредности

живота у времену: опклада афирмише стремљење као труд досезања, а полаже на досегнути идеал, који се, међутим, како драма и показује, ствара кроз саму неуморност у труду. Досегнутост као немогућност која се пак превладава непрестаним досезањем, или: испуњење које, уместо као предмет, може доћи као непоколебљивост делатно-узвишене вере у испуњење – утемељују, потом, парадокс трагедије будућности. Ова је, у ствари, уметнички епицентар симболичке драме: њено залеђе је симболички објективитет земље; њен предњи план је динамика односа између субјекта који трага за највишом вредношћу свог живота и – његовог освајања симболичке вредности земље. Овај први план се поетизује кроз динамику реализовања опкладе као потраге за вечношћу у временитости. Најзад, да би из последње фазе своје временитости изнова освестио смисао потраге која није задовољила – Фауст се враћа управо полазишту своје трагедије будућности. Да би, другим речима, начинио продор у будућност, јунак се мора вратити целини разлога за неиспуњеност својих хтења. А ови су двојако трагички.

Трагедија будућности је парадокс потенцијално спасоносне пропасти, зато што полаже на однос између *целине* земаљске ограничености и космичке потпуности. Будућност јемчи освајање целине живота, ова се испоставља као шарени одсјај вечности, а то значи и као једина могућност да се властита смртност укључи у космички поредак. Трагедију рађа чињеница да је – с обзиром на симболички смисао узајамног огледања вечности и времена – земаљска чежња за апсолутношћу принципијелно осуђена на неокончивост (труд је увек прекинут смрћу). Но, парадокс трагичке спасоносности рађа се кроз језгро симболичког поретка, које делатно и живо обистињену земаљску делимичност (а то значи: целину смртног живота) поставља за темељ приступања смртности у вечност. Трагедија будућности осведочава симболички смисао делимичности целовитог људског живота као оног који недовршеношћу свог хтења заправо прославља недовршивост највишег посла, а овај установљава космички поредак. Начелност овакве трагичке парадоксалности која кроз земаљску немоћ разотрива моћ вечних вредности на земљи – у Фаустовом случају је заоштрена чињеницом да је утемељена на јунаковом пристајању на савез с ђаволом. Опклада је та која остарелом јунаку затамњује смисао симболички још непотврђеног живота. Дакле, двострука трагичност Фаустовог доживљаја односи се на нераскидиву спрегу начелне земаљске трагедије засноване на немогућности испуњења у смртности, са посебном трагедијом незадовољеног труда ослоњеног на везу са Мефистом.

Пакт с ђаволом изопачава племенитост и представља терет за људски труд: премда подстицајна, ђаволова помоћ – то судбина старца потврђује – води изопачењу људских настојања. Фауст је, разуме се, свестан судбинског, односно трагичког значења своје везе с ђаволом. Ова се не може раскинути, будући да се тиче вечности и да земаљску коначност притиска претњом вечног проклетства. Пакт је уништавајући, а, због свог метафизичког дејства, не може се опозвати. Међутим, уколико је непосредна последица људског прихватања опкладе с ђаволом уништење других људи и испољење властитих ограничења, онда спасоносна може бити само она људска могућност којом се превладава сопствена ограниченост. Наиме, потпис крвљу је за себе и по себи непоништив, али је симболички надвладљив трајном вредношћу људског духа. А њу Фауст двојачко афирмише: најпре свешћу о неопозивости свог савеза с паклом, а потом и спрегом између става свог бића и објективизације тог става у лику Бриге.

Ако се прихвати симболички преплет између појаве Бриге и Фаустовог сагледавања смисла властитог живота, онда се Брига одиста може разумевати и у складу с динамиком Фаустовог доживљаја. Јунак јасно ситуира разлоге своје проклетости, али непристајањем да стави тачку на ту проклетост он ослобађа своју вољу за човечно обухватање целине још увек недовршеног живота: јунаково фаустовско окретање будућности која је одређена близином смрти знак је његовог духовног ослобађања од физичких стега савеза с Мефистом. Оне физички и даље постоје, али се обезвређују вредношћу људског духа.

Призвана будућност је духовна не због саме чињенице да припада доживљају, већ зато што је ствара чиста имагинација. Будућност није стварна унутар визије и није опредмећена, већ је зазвана као могућност, као визија („кад бих могао [...], стао бих [...] и било би труда вредно“), те као чиста снага стваралачког духа. Ипак, крајњу моћ потенцијалности визије – и то ону моћ која ову визију поставља као мост између будуће могућности призване у опклади и будуће могућности последње Фаустове визије – обезбеђује њен предмет, а то је човечност: „И било би труда вредно, постати човеком“. Снагу визији подарује имагинација која је ствара, али јој вредност даје хумана супстанца. Она је трајна, али се у реалији смртног живота манифестује као лепота замишљеног идеала, и њу као могућност Фауст призива и у опклади и понавља у свом предсмртном часу. Јунаков доживљај у часу у којем долази Брига – враћа у његов живот лепоту духа као поијетичку и имагинативну моћ бића и тиме јунака изнова оспособљава за специфичну фаустовску вредност.

Сходно томе, духовно ослобађање од паклених стега постављених у прошлости, а дејствујућих и у садашњости – води ка слободи духа за оно што је човековом духу иманентно и пред чиме Мефистова воља мора да устукне (као што је и раније узмицала), а то је лепота стваралачке мисли која осваја човечност. Још увек неизвојевана борба за слободу („Још се нисам за слободу изборио“) установљава се најпре као воља духа. Воља је животна снага темпорално-прогресивног искорака: њоме се ствара вредносна разлика будућности у односу на реалију садашњег тренутка. Будућност коју представља воља опредмећена је као будућност слободне човечности, и то превасходно зато што дејством самог свог бића осликава, обистињава слободну човечност. У стваралачкој неспутаности духа је слобода коју он експлицитно представља у својој визији. Коначно, Брига није редукутивна објективизација тескобе Фаустовог духа, већ потпуна фигурација целине његове трагедије будућности. Ова изграђује своју хуману прогресивност за оно највише у човеку на темељу људског пада, а Брига је експликација симболичке могућности Фаустовог живота везаног за Мефиста.

Брига, те утолико наш став укључујемо у традицију тумачења двосмерног смисла ове фигуре,<sup>673</sup> јесте слика временског изазова јунаку, на чијем се почетку налази пакт са злом магијом, у чијем је садашњем средишту јунакова потреба за ослобођењем од прикованости за недуховне и уништавајуће сфере, а на чијем је крају снага садашњег људског замишљања – слободе за човечност. Брига, како је и указано, није само брига „због“ (савеза са злом) него и брига „за“ (чисту човечност). Но, ми не сматрамо да се овде ради само о две квалитативно различите семантичке могућности Бриге, већ о различитим њеним упориштима с обзиром на Фауста: једно је стварно и опредмећено у прошлости и оно гуши човечност смртног човека, а друго је имагинативно-потенцијално и живи као могућност у слободи самог духа. Целина Фаустовог телесно-духовног бића је заробљена у пакту, али је духовност сама принципијелно изван Мефистових домета: Фаусту прети пакао, јер је вредност његовог бића уступила место вулгарним нагонима, но дух још увек није коначно поражен и угашен, што Фаустови искази о којима расправљамо и потврђују. Штавише, Фауст се буди управо у сусрету с Бригом, односно у сусрету с граничним сведочанством трагичке протезности свог живота. Фаустов живот је – и то је

---

<sup>673</sup> А. М. Klett, *Der Streit um 'Faust II' seit 1900*, S. 4–9. Понављамо још једном комплементарност наших ставовима малопре апострофираних групе аутора. Она, како смо и истакли, поготово важи за мисаоне склопове попут Штајгеровог, Валентиновог и Трунцовог, који настоје да успоставе везу између самог геста Бриге и аутономије последњег јунаковог дела.

кључна тачка јунакове трагичке ревитализације свог фаустовског квалитета – неиспуњен због мефистовског проклетства, али такође и због симболике човечности која се испуњава само прогресивношћу своје неиспуњивости и неокончивости. Најзад, динамика одмеравања снага с Бригом конкретизује се као динамика борбе између ове две трагичке могућности: једна, мефистовска води у пропаст и ту пропаст поставља за крај људског постојања, а друга, фаустовска надвлађује прву само тако што неопозиву пропаст надограђује човечним смислом људског краја. Пораз може бити пораз чистог незадовољења или пораз незадовољења у бескрајности труда за испуњењем. Фаустово биће обновило се као фаустовско тиме што је поново у стању да доживи симболичку могућност људске немоћи, и то као ону која надладава реалију чисте физичке слабости. А ова обнова бића – и због тога је она експлицитно фаустовска и као таква ће бити потврђена и у дијалогу с Бригом – исказује се као јунакова воља за оним „још“ у времену, труду, делу и животу. Фаустова воља је, у ствари, делатна свест о томе да не мора да дође до поклапања физичког краја и духовног пада, јер дух је тај који, *упркос*, тражи актуализацију своје неиспуњивости и недовршивости.

Сходно изреченоме, сусрет између Фауста и Бриге могуће је разумевати као сукоб између фаустовске воље за поменути „још“ и граничног животног изазова пред којим ће се то „још“ или угасити или обистинити. Сâм смисао оваквог сукоба је симболички, зато што за своје средиште има борбу смртног човека за трајност своје човечности која, гледајући у духу будућност, не види своју смрт, већ – вредност. Но, пуну симболичку поетизацију изнова остварује преплет бића и израза: Фауст говори у јамбу, а Брига у трохеју.<sup>674</sup> Брига је конципирана алегоријски, као установљива заокруженост исказаног и осликаног значења, но њено смисаоно дејство је симболичко, јер уздиже Фаустову борбу *са* својом ружном и таштом старошћу у борбу *за* људску духовност. Алегоријска симболика Бриге у битноме проистиче из смисла њеног трохејског говора. Овај нема исто значење као трохеј Филемона и Баукиде, но извесне сличности постоје: у оба случаја, трохеј је изражајни модел бића који се супротставља моделу Фаустовог јамба. Јунаков јамб исказује немир људског незадовољења и он може бити разоран: такав је случај с природом Фаустовог дела у вези са старцима; Фаустов јамб не изражава племенитост стремљења, већ

---

<sup>674</sup> К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 365–274. Мај посебно истиче онтолошки смисао њихове изражајне различитости: наиме, различити метри осведочавају њихову потпуну узајамну отуђеност.

деструктивност људског ограничења. Но, јамб може бити и израз фаустовске изузетности бића које незадовољење испољава као племениту трагедију живота који, упркос смрти, непрестано стреми високој вредности. Разговор с Бригом представља и унутрашњу Фаустову борбу између две семантичке могућности јамба: прва је трагедија безнадежности, а друга трагедија симболичке спасоносности у пропасти.

Трохеј стараца означава мирно и племенито супротстављање задовољеног људског живота – немилосрдности људског немира. Основна разлика између њиховог и трохеја Бриге тиче се чињенице да први изражава људски модел, а други однос према смртности људског живота. Трохеј стараца осведочава мирну заокруженост људског живота: начелно трохејско наглашавање садашњости у овом је случају конкретизовано као спокој пред људском смртношћу. Трохеј Бриге задржава исти начелни смисао самог метра, али га прелама кроз став сабласног метафизичког бића према људској коначности. Брига је, такође, слика заокружене самодовољности, само је ова сада условљена статусом њеног бића: Брига је непролазна и, као таква, отпорна је на сваки вид људске пролазности, те њеног узнемирења смршћу и коначношћу. Њен трохејски мир је неумољив зато што – насупрот старцима – произлази из вечности њене фигуре, но и зато што – као и старци – кроз контраст наглашава узнемирено незадовољство Фаустовог духа. Мирноћа Бриге није ствар квалитета, већ, сасвим обрнуто: нехумане монотоније, која прети људској виталности, но која је може и очврснути.

Одмеравање снага с Бригом одређено је као одмеравање људске снаге у сусрету с нељудском и надљудском појавом: утолико Фаустов дијалог с овом фигуром представља борбу за саму људскост и за вредност људског лика. Улог је људски живот, и то као маленкост и слабост пред вечним силама, но слабост која потенцијално може одбранили изузетност властите смртности, као ону карактеристику која припада само човеку и чију симболичку вредност како Брига, тако и Мефисто превиђају, нападајући једино њену физичку равн. Борба за људскост, сходно томе, конкретизује се као борба за посебност људског живота, односно за изузетност људског бића. Та изузетност тиче се управо симболичке могућности људске смртне немоћи, а ова је – што чини средиште 5. чина – нераскидиво повезана са симболичком могућношћу објективног људског контекста, дакле земље. Као тежиште људске пропадљиво-трајне двострукости, ово страни свет је предмет Фаустовог говора. У људском односу према земаљском свету, те у људском доживљају вредности земаљског света – огледа се вредност властитог



живота. А, из перспективе значајног искуства и готово окончаног живота, Фауст има могућност да се надмоћном и претећем створу супротстави кроз окретање ка целини властите повести: ова није довела до испуњења, али јесте до знања о властитој позицији у свету, коју онда ни Брига не може лако да поколеба: „Само сам кроз свет трчао. // Сваку сласт сам за себе грабио, // Што ме није задовољило, пуштао сам да прође, // Што ми је измицало, дало се привући. // Само сам жудео и жудње испуњавао, // И поново желео и свом снагом // У животу јуришао. Најпре се то величанствено и моћно, // Одвијало, а сада мудро и промишљено. // Земљин шар добро ми је знан, // А увис поглед нам се губи. // Луд је онај који тамо трептај ока усмерава, // И себи равног над облацима опева. // Нека стоји чврсто и овде око себе нека гледа, // За ваљаног овај свет није занемео. // Ради чега би он вечношћу тумарао? // Оно што спозна да се досегнути. // Нека ходи по дану по земљи. // И, кад се дуси привиђају, нека настави својим путем. // У даљем корачању нека пронађе муку и срећу // Он! сваког тренутка незадовољан!“ (11433–11452)

Брига није антисимболичка снага баналног порицања духовне вредности какву представља Мефисто. Но, слично ђаволу, и она напада слабост људског постојања, желећи да целину људског бића подведе под немир пропадљиве немоћи. Динамику Фаустовог отпора према оваквом настојању ствара спозната, свесна и вољна двострукост јунаковог говора о себи и о људском животу. Брига је антрополошки песимиста који једну сферу људског постојања уздиже на раван читавог људског бића, те који људску смртност изједначава с људском слабошћу. Мефисто банализује, а Брига деидеализује: исходиште је, међутим, у оба случаја веома слично и тиче се редукованог погледа на човека.

Брига суочава човека с мером њему одговарајуће смртности, те сваку апсолутну могућност људског духа разара као илузију, настојећи да истакне убитачну истину о маленкости људске мере. Ипак, проблематичност њеног става је двојака: као начелна и везана за само тумачење људског рода, и као посебна и везана за Фаустов случај. Начелни слој се тиче њене грешке у тумачењу, која људску заблуду препознаје као пуку грешку и слабост, а посебни се односи на превиђање смисла Фаустове заблуделости. Фауст је проговорио као биће које је спознало своју илузију, што значи да његов лик не само да не осведочава заблуду него је и самосвесно и пре Бриге експлицитно разоткрива. Другим речима, Брига напада реалитет људске илузије, а ствар је у томе што је Фауст сâм заблуду савладао

смествивши је у властиту прошлост, коју сада тумачи освешћена старост. Фаусту није потребна Брига да би га ослободила илузија, јер он их је већ изгубио.

Изазов који Брига треба да постави пред јунака претвара се у Фаустов изазов њој: већ и пре него што је исказала своја хтења, Брига је суочена с људским знањем о властитим илузијама које иначе она на болан начин „дарује“ човеку. Међутим, смисаона сложеност сцене уопште није узрокована оваквим обртом, будући да он само ствара позадину за испољавање заблуде Бриге пред човеком. Позадински обрт заснива игру надметања коју пак Брига уопште не схвата као такву: као одмеравање снага с вредношћу људског живота. Брига запада у ланац парадокса, заплићући се у грешке, чију екстензивност јемчи њено одбијање да уважи претходну своју грешку у погледу квалитета Фаустовог става. На Фаустове речи Брига одговара као да њих није било, те као да се Фауст није јасно представио као носилац знања стеченог искуством: „Кога ја једном запоседнем, // Њему читав свет није ни од какве користи. // Вечна тмина пење се одоздо, // Сунце више не излази нити залази, // У савршеним спољашњим чула // Настањује се тама, // И од свег блага не зна // Себи посед да створи. // Срећа и несрећа постају хир, // Изгладњава у обиљу. // И сласт или муку, // Одлаже за други дан, // Живи само у будућности // И тако никада ни са чим није готов“ (11453–11466).

Суштинска слабост њеног става везана је за то што Брига редуktivно тумачи Фаустов губитак илузија као губитак смисла. Фаустове речи изражавају надмоћну резигнацију човека који је одиста научио и спознао. Снага Фаустовог знања налази се у његовој утемељености на непосредности целовитог животног искуства: наиме, једино искуство ствара пуноћу знања, будући да му је извор људски субјект, а да му је предмет живот. Духовно знање је јалово и недовољно према искуству делатног спознања земље и света – на то указује почетна Фаустова трагика учености. Но, с обзиром на целину свог пута, Фауст је успео да досегне баш потпуно спознање, чија је супстанца свест о властитој мери и властитим границама. Фауст не говори само као биће старости него и као научен и сазрео човек који се темељно разликује од личности с почетка драме. Драмска текстура показује се и као временска текстура, а како време представља језгро свеколике Фаустове симболичке потраге, тако и јунакова сазрелост задобија симболичку вредност. Срж зрелости је знање какво јунак на почетку (рецимо током призивања Духа Земље) није имао: „Земаљски свет добро ми је знан, // А увис поглед нам се губи“. Фауст је научио не само меру властите људскости него и меру која је тој људскости примерена: јунакова потрага

више не лута ка макрокосмичким висинама, не изјаловљује се кроз преступне грешке, већ *зна* да је њен завичај земаљски свет (три пута зазван у наведеном Фаустовом говору: „свет“, „земљин шар“, „земаљски дан“). Вредносно исходиште овакве свести јесте Фаустова поученост о логици симболичког поретка света.

Насупрот јунаку који је грешио прекорачујући симболичку ступњевитост у освајању света, које је, при томе, могуће само као искуствено-делатно и животно-непосредно – Фауст у старости разуме плодотворну вредност људске прикованости за земљу као сферу одговарајућу коначности људске мере. Најзад, Фаустов губитак илузија јесте губитак уображења у право на властиту бескрајност над којом нема ничег, и подразумева задобијање знања о смислу преплета између људске и земаљске коначности. Сходно томе, Фаустова старачка резигнација не значи пуки губитак идеала, мирење с редовношћу прозног тока живота, пристајање на ништавност постојања и капитулацију пред граничним изазовом, већ значи кардинални животни искорак у саображавању идеала унутрашње људске бескрајности – објективитету земаљског тока коначног живота. Брига одговара редуktivно, јер превиђа симболичку плодотворност јунакове дезилузијације, те напада само одрицачки сегмент Фаустовог знања, при том га разумевајући као целовиту истину о Фаустовом бићу.

Брига напада таштином и напада таштину, а за предмет напада има људску несрећу. Тачније, људску немогућност задовољења у садашњици, која се онда претвара у вечно незадовољство постојањем, те у поништавање садашњице у име ишчекујуће будућности испуњења. Другим речима, она погађа таштину као последицу људске немоћи да се избори с противречјем између коначности која је човеку дата и неограничености људских жеља. Но, њена грешка је унапред одређена тиме што Фаустово незадовољство уопште није узроковано његовим одустајањем од живота, које би га одвело празнини и бесмислу. Посреди је сложена јунакова несрећа, која се уздигла на раван трагике саме људскости: Фауст је запао у немир таштог незадовољења које помућује ум и уништава вољу за животом, но он је – и то управо у свом обраћању Бризи – снагом стваралачке имагинације успео да начини пробој из празнине садашњег трена, те да се схватањем смисла свог неиспуњеног живота, као оног који је ипак донео знање о људској мери, уздигне над оскудношћу какву Брига претпоставља. Брига пориче (смисао људског живота), а Фауст се одриче (недосежних спознања). А разлика између ова два става је квалитативна, будући да својим одрицањем јунак ствара темеље за вредност која би могла бити

саображена људској позицији на земљи и коначности људског живота, а да, нападајући бесмисао постојања, Брига заправо погађа биће утонуло у безвредност. Фаустово одрицање, губитак илузија, резигнација и незадовољење, а то Брига није уважила – не значи и јунаково одустајање од смисла. Фаустов живот без илузија остаје фаустовски, зато што као своју суштину задржава потрагу за смислом (конкретно: визију смисла), само је – захваљујући искуству проживљеног живота – овог пута везује за реалне људске немоћи. Насупрот Фаустовом изграђивању могуће вредности на темељу људске беде на земљи, Брига сагледава само реалитет људске немоћи. Колизација њихових доживљаја је нужна, јер је Фаустова симболичка и подразумева вољу за уочавањем плодотворне могућности у реалији пропасти, а њена је натуралистичко-материјалистичка, те стварност људског физичког пада тумачи и као целину истине о човеку.

Колико је делатни дух Фаустове борбе са својим животним крајем надмоћан у односу на Бригу, која нуди унижавајућу слику људске безнадежности, показује Фаустов презиран одговор на њене речи: „Не желим такве бесмислице да слушам“ (11468). Називајући њена настојања слушањем (11470), Фауст заправо разобличава лажност не само њене визије људског живота, него њене уверености у то да је крајња истина њено дезидеализујуће тумачење човека. Фауст сâм схвата, те тиме стиче чисто људску надмоћ над њом – да је Брига лажна према духовној могућности људског постојања, које је одбило себе да изједначи с пропадљивошћу властитог живота. Фаустов отпор према Бриси дејствује искључиво зато што га ствара човечност духовног отпора према снази која настоји да угаси дух и да га прогласи за мртвило.

Међутим, тим отпором Брига није и савладавана: штавише, њена моћ објективно опстаје, само је сада суочена с чврстином људског дигнитета. Фаустов отпор значајан је за самог јунака и његов људски лик, а не за Бригу: својим ставом јунак преображава себе, а не свет. При томе, смисао Фаустове борбе има симболички квалитет, будући да је посвећен спасењу људскости, а биће Бриге остаје метафизичко, јер припада нељудско-надљудској вечности. Фаустова надмоћ је хумана, но њена је надмоћ метафизичка, а њу човечност не поништава, већ јој се само као пуноправна супротставља. Фаустова снага проистиче из отпора у времену, но Брига је отпорна на време као такво, те са становишта безвремености она има могућност обухватања целине временитости, какво је човеку, као бићу које живи своје време, принципијелно немогуће. Па ипак, и таква њена моћ само је делимична;

тачније, она је истинита по форми и опсегу, али не и по квалитету. Својом надљудскошћу Брига може да обгрли људски живот, но својом таштом вечности она промашује квалитет тог живота. Брига види, али не разумева целину људског живота, што за исходиште има лажно-истиниту двострукост њеног крајњег увида у природу земаљских ствари. Оваква двострукост, која погађа истину смртног људског постојања, но која промашује истину о хуманој вредности таквог постојања – утемељује њене речи о људском животу: „Треба ли да крене? или да стигне? // Одлука њему је одузета. // Средином утабаног пута // Тетура пипајући у пола корака. // Губи се све више // Све ствари види криво // Себе и друге притиска досадом, // Борећи се за дах и гушећи се. // Неугушен, а без живота, // Без очаја и без преданости. // Незадржљиво се котрља, // Болно одустаје, невољно мора, // Час слободан, час савладан, // У полусну и слабо окрепљен, // Прикован у месту, // За пакао спреман“ (11471–11486).

Лажно-истиниту двострукост њене визије људског лика додатно усложњава чињеница да ова настаје као њен посредни одговор на Фаустово сагледавање сопственог лика. Јер, говорећи о људском животу, Брига проговара о Фаустовом животу, враћајући јунаку, тобоже, истиниту слику њега самог. Фаустов доживљај је субјективан, и то двојачко: са становишта коначности која га рађа, и са становишта сопства које нема онтолошку дистанцу (има само временску) према себи. Сходно томе, визија Бриге је објективна како зато што је изговара метафизичко биће које увиђа реалију коначне стварности, тако и зато што је заснива сама дистанцираност у погледу другог.

Брига ствара слику људске изгубљености и безнадежности, те поражености под теретом постојања. Њена визија тачно, исправно и убитачно уочава опште разлоге људског очаја: реч је о људском сламању пред изазовом коначног живота; уочава и посебне разлоге Фаустове „бриге“: посредни је терет неопозивог савеза са злом. Но, Брига узроке поставља на место самог човековог бића, те целину људског живота изједначава с његовом егзистенцијалном условљеношћу, а вредност људског постојања мери величином људског клонућа. Брига, наиме, живот своди на смрт, а начин постојања на страх пред смрћу. Она је начелно у праву утолико што региструје епицентар људског пада, те утолико што се њен антрополошки песимизам може обистинити кроз људску слабост као једну од могућности постојања. Ипак, ова сабласт грешни зато што не признаје да је слабост тек једна могућност, као и зато што не увиђа да Фаустов живот не рачуна на такву могућност.

Њена визија је истинита као реалитет: ружна слика непокојног људског живота одговара стварности тренутног Фаустовог стања. Јунак јесте оличење ружне, усамљене и унесрећене старости, која одјекује у речима о људској изгубљености и осујећености, које је изговорила Брига. С друге стране, њена визија је лажна са оног становишта које Брига и иначе не признаје, а то је идеалитет као унутрашња могућност људског реалитета. Признајући стварност и признајући је као огољено порицање човекових моћи, Брига не допире до сложене нутрине бедне људске спољашњости, те не схвата широки дијапазон људског бића. Сводећи логику живота на спољашњу ружноћу, Брига у дело спроводи редуktivну рационализацију, но – што је, с обзиром на њену моћ ослепљивања, парадоксално – слепа је за потенцијално највишу људску драгоценост, а то је алогичност људске воље. Ово биће консеквентно и јасно успоставља хармонију између људске смртности, безвољности и унесрећености, али сасвим промашује целину људскости, која се афирмише једино и искључиво пркосним пробојем из логичности овако претпостављеног сагласја. Човек се из несреће, пада, клонулости и пораза може – а то је Бризи непојмљиво – развити у човека трагике, а ова се рађа у трансрационалној и алогичној вољи пркоса. То је воља упркос свему што спутава – за самим животом као смислом, и она припада равни људског бића која је сасвим посебна у односу на раван коју Брига види. Она увиђа негативну спољашњост живота, садашњу датост као одсуство и неиспуњење. Ствар је, међутим, у томе што вредносну људску посебност – и то управо ону на којој и Фауст гради свој надмоћни отпор према Бризи – темељи снага духа који се не задовољава садашњим незадовољством „због“, те који стварност садашње оскудице претвара у доживљај незадовољства „за“ могуће и будуће испуњење.

Фаустове последње речи у дијалогу објављују трансрационални смисао људског отпора и људске воље за животом: „Демона, знам то, тешко је отрести се. // Чврста се духовна веза не да раскинути. // Па ипак, твоју моћ, о Бриго, у подмуклом прикрадању, // Никада признати нећу“ (11491–11494). Наравно, оштра иронија долази отуд што последње Фаустове речи надмоћи нису и последње речи у дијалогу, те што на израженост јунакове воље долази и одговор сабласти која се човеку „подмукло прикрада“: казна слепилом. Самим Фаустовим одбијањем да поклекне обистињава се људскост његове надмоћи: није реч само о томе што Фауст истрајава, већ о томе што се експлицитно одупире непријатељској нељудској сили која напада саму човечност. Фауст се истовремено брани од сламајуће нељудске грозоте, брани

право свог живота, и брани се за аутентичност људске слободe коју принципијелно не може укинути никаква спољашња снага. Одбијањем да пружи легитимитет Бризи, Фауст непосредно осведочава слободу људскости као ону највишу и спасоносну – животну и стваралачку вредност, коју је претходно у визији зазвао. Слобода људског духа је најпре доживљајно призвана у стварност, чиме се ружноћи спољашње стварности придружује и лепа снага унутрашњег живота духа, да би се потом она непосредно и обистинила и потврдила као снага којом се Фауст и одупрео сабласти. Физичко биће, па тако и човек слабости који допушта да њиме физичко биће завлада – попусти и пада, али дух као носилац живота – ствара слободну сферу људскости која је споља несаломљива, те отпорна на Мефиста или Бригу. Човекова слободна воља је угрозила само изнутра, кроз слабост, но, ако се делатно обистини, а то је управо с Фаустом случај, слобода преображава животну немоћ у моћ саме воље за животом. Слабост је неопозива, то Фауст добро схвата поново истичући усуд своје прикованости за сфере вечног зла, али не мора да одреди целину људског постојања. Одбијање капитулације пред демонима значи слободу људског презира према таштини, али истовремено и слободу за живот који неће бити одређен временском условљеношћу, већ чистом вољом духа.

Прелазећи на крају на јамб, којим изражајно-делатно врши утицај на Фауста,<sup>675</sup> Брига испољава своју моћ: „Искуси је, док се хитро // Проклињући те од тебе окрећем! // Људи су читав живот слепи, // Сада, Фаусте, постани и ти то на крају!“ (11495–11468). Њена казна стоји у вишеструко парадоксалном односу према слободи јунакове одбране живота. Заправо, две снаге се узајамно огледају, задржавајући властита права упркос судару: посебност Фаустове људскости завређена је аутономијом његовог бића и она и не може бити и није угрожена потоњом реакцијом Бриге, а посебност њених ослепљујућих моћи такође није и не може бити оспорена претходном пробуђеношћу јунакове стваралачке воље. Две супротстављене снаге сасвим се размимоилазе по смислу, карактеру и равнима дејства, те свака побеђује за себе, не поништавајући преимућство оног другог. Фауст је бранио слободу човечности као слободу људског постојања у оквирима смртног живота који Брига напада и у томе је успео: извојевана слобода прославља широку могућност постојања које неће бити одређено слабашћу на коју Брига делује. Али баш зато тиме није савладана моћ Бриге, само је сачувана хумана вредност од ње.

---

<sup>675</sup> К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 265.

Брига не напада човечност, већ напада слабост постојања које претходи човечности и које може бити уништено споља: ослепљујући јунака, Брига доказује своје преимућство над физичким моћима људског лика.

Чињеница да је њена казна тако рећи условљена снагом претходног Фаустовог отпора – води ка следећем нивоу парадокса, наиме ка плодотворном унутрашњем преобликовању саме казне. Слепило је, у фигуралном смислу, реализовани усуд: њиме се не угрожава човечност сама, али се материјализује трагичка прикованост човечности за слабост физичког бића, а оно је непрестано угрожено. Међутим, до плодотворног симболичког преображаја казне слепилом не долази по себи, већ искључиво с обзиром на човека као субјект симболичких метаморфоза у поетском свету, те онда – и с обзиром на редукционизам Бриге, која превиђа духовну целину тог субјекта. Симболичка плодотворност, или парадоксалност симболичког преосмишљавања пораза – објективна је могућност поетског света, но њу актуализује једино људска делатност којом се, на тај начин, осведочава снага спасоносне човечности на темељу људске пропадљивости. Покретачки услов било каквог спасоносног хуманизовања последица које Брига за собом оставља, односно хуманог проширења смисла њене казне јесте ширина људског бића ка којем је њено дејство ипак тек делимичноусмерено. Брига делује на људску слабост, и суженост њене казне довољна је и одговарајућа за човека учауреног у својој немоћи. Та иста казна је пак преуска и недовољна за индивидуу која је одбила изједначавање вредности живота с људском пролазношћу. Таква индивидуа непосредно и изнутра представља симболичку снагу човечности која не дозвољава свођење живота на смртност, те која делатно проширује смисао властите пропадљивости: она више није последња реч постојања, већ темељ духовног надрастања неизбежне смрти. Способност плодотворно-спасоносног проширења сопствене немоћи најпре се обистињава на равни нутрине, а тек се потом актуализује и у односу са светом. Појединац који, попут Фауста, својим животом потврђује моћ властите немоћи – може онда делатно да преобрази и спољашње подстицаје, а такав је подстицај казна слепилом.

Фауст може да релативизује слепило и да обезвреди његову претпостављену апсолутност, јер опсег слепила не одговора ширини људског лика ка којем је оно усмерено: слепило је то које савлађује и обухвата физичко биће, али је хумана вредност физичког бића та која обухвата и која својој суштини саображава слепило. Фундаментална грешка Бриге, која посебно до изражаја долази кроз њен акт, јесте



њено неразумевање самерљивости баченог проклетства и субјекта проклињања. Унутрашњу сложеност игре различитих мера додатно проширује игра разумевања и неразумевања субјектата, а тек целина оваквог комплекса твори главни симболички парадокс сцене, који, при томе, сâм дејствује двоструко. Мислимо, наиме, на двоструки смисао Фаустове симболичке победе над казном.

Како је конкретизована и из чега се састоји моћ Фаустовог хуманизујућег надрастања слепила? Ширина Фаустовог духовног бића је та која побеђује ускост слепила и њеног источника. Како је снага човечности у смртном бићу та која делује на казну, те како се дејство испуњава кроз саображење казне духовном сопству, тако је и логично да се релативизација казненог карактера слепила врши преображењем казне у плодотворну спасоносност за саму човечност. Обневидели Фауст узвикује, а у ствари готово усхићено ускличе: „Чини се да се спустила најдубља дубина ноћи, // Но, у самој нутрини сија јасна светлост. // Што сам мислио, жури сад да извршим. // [...] По строгом наређењу, хитром труду // Следи најлепша награда. // Да се највеће дело доврши, // Један дух довољан је уместо хиљаду руку“ (11499–11510).

Гете користи топос, односно архетипску слику следе мудрости како би конкретизовао симболичку хуманизацију усуда (казне слепилом), те симболичко надрастање људске физичке немоћи. То надрастање је експлицитно духовно и настаје у борби у којој људска нутрина показује неважност властите телесно-чулне онемоћалости. Стваралачком делатношћу духа губитак чулних способности се преображава у нову и, суштински, крајњу плодотворну и спасоносну могућност. Губитком вида човекова угроженост је заоштрена до крајњих граница, а опстанак човека доведен пред највиши изазов, на који се сада може одговорити само кроз граничну коначност „највећег дела“. Својом казном Брига одиста ствара изразиту тескобу, утолико што уништава чулну везу појединца са спољашњим светом и најважнију могућност његове оријентације у свету. Сама заоштрена тескоба не допушта равнодушност, већ изискује коначну актуализацију једне од две људске могућности: прва је у складу с мишљу које Брига гаји о човеку и води човека ка капитулацији пред својим физичким сломом, а друга је Фаустова (тј. фаустовска) и претпоставља потпуно метафизичко усредсређење бића. Кажњавајући, Брига уништава људску физичку стварност, но – парадоксално – чини услугу оном бићу које се уопште не исцрпљује оваквом стварношћу. Изгубши вид, Фауст губи и последњу спољашњу тачку стабилизације која је до сада везивала његов дух за

његову чулност. Њеним нестанком не настаје нова криза, већ, сасвим супротно, ствара се подлога за апсолутно дејство чистог духа. Лишен своје физичке условљености, човек који претендује на човечност „највећег дела“ сада не само да може него – услед плодотворности свог „слепог“ сужавања на метафизичку стварност – по природи ствари и мора да живот осмисли и оствари кроз чисту духовну делатност. Исходиште ослепљујућег проклињања субјекта животно отпорног на своју физичку немоћ – јесте буђење метафизичке могућности смртног човека у начелном и тако рећи апсолутна актуализација хумане сржи стваралачког рада духа у конкретном смислу, а то је људска имагинација. За Бригу, Фауст је напросто сужен и сведен на своју уобразиљу, која се – али, опет, само за Бригу и њену перспективу – нужно мора претворити у пуку заблуду старца лишеног чулне оријентације. Но, са становишта самог Фауста, он је обдарен слепилом које буди унутрашњу светлост, те које, уместо да коначно порази и тремошћу умири ионако умирућег човека, до крајњих граница реактивира и *оснажује* јунакову фаустовску делатност. Брига није претила јунаку на уопштен начин, већ је настојала да *обеснажи* његову вољу за делатност као особено фаустовско језгро, које, при томе, Господ у „Прологу на небу“ и анђели у последњој сцени означавају као темељ испуњења земаљског живота. Фаустово људско претварање разлога за клонуће у начело последње делатности поетски је чврсто повезано с доминантном драмском текстуром која опева симболички смисао смртникове потраге за вечношћу на земљи.

Фаустова духовна снага која чулни губитак претвара у моћ имагинације једна је раван крајњег смисла парадоксалног дела Бриге. У њој је, дакле, формиран пораз нељудско-надљудске сабласти пред метафизичком снагом људскости, као и пред јунаковим симболичким надрастањем властите смртности. Међутим, симболичку целовитост оваквог крајњег смисла сцене ствара тек парадоксално проширење већ установљене људске надмоћи. Фауст је надрастао саму Бригу успевши да њену моћ претвори у парадоксални дар људској имагинацији, али се сада и сâм тај дар преобликује у парадоксално шаренило које, најзад, ствара крајњу и потпуну симболичку слику парадоксалне људскости.

Човечност се – то потврђује Фаустово очовечено проширење убитачног смисла слепила – заслужује човековом способношћу да појаву негативно усмерену према смртности преусмери у стваралачки чинилац властитог бића и живота. Ствар је, ипак, у томе што се и овако извојевана човечност испоставља као врхунски парадокс, односно као парадоксално осликана симболика самог живота. Сцена с

Бригом прати динамику Фаустовог парадоксалног освајања људскости (насупротив пристајању на клонуће), али ствара, такође, и шаренолику симболичку слику саме људскости.

Почетак Фаустовог надрастања Бриге односи се на парадоксалност његове самосвести о губитку илузија утемељеном на целини непосредног животног искуства: овај губитак код њега не ствара таштину, већ оснажује у њему примерену људску меру животне делатности. Крај победоносног надрастања Бриге везан је за парадоксалну плодотворност губитка визуелне везе са светом: слепило ствара најдубљу епифанију. На овај начин, парадоксалност уоквирује и заокружује саму симболичку текстуру сцене, те употпуњава симболичку парадоксалност њеног смисла. А, будући посвећен парадоксалности саме човечности смртног човека, овај смисао утемељује и мотивише наредну сцену – Фаустову предсмртну епифанију. Прецизно речено, кружна смисаона парадоксалност сцене „Поноћ“ односи се на следеће: врхунска Фаустова илузија јесте његово уверење у то да је, искусивши живот, он изгубио илузију,<sup>676</sup> а врхунска шареноликост јунаковог ослобођења слепилом за унутрашњу светлост јесте у томе што само ово ослобођење „од“ (физичке заробљености) „за“ (чистоту имагинације) представља фигуралну реализацију претходне илузије о губитку илузија.

Тачно је, наиме, то да Фауст нема илузија према повести властитог животног искуства. Но, илузију твори Фаустово изједначавање губитка илузија према својој прошлости и – губитка илузија према целини живота. Прошлост јунак може да обухвати будући да је животно шири од ње, но целину живота никако не може да савлада, и то како зато што му предстоји још један чин пре смрти, тако и зато што је, будући да целину свог живота завршава смрћу, јунак принципијелно ужи од те целине: човек је проживео прошлост, али он живи само своју целину постојања. У свакој посебној тачки сукоба Фауст је надрастао Бригу отварајући имагинативни простор будућности, али – парадоксално – сама ова јунакова победа за будућност представља и јунакову заблуду према *недовршеном* животу.

Окрећући се ка будућности, и то као обневидео, Фауст се окреће ка непознаници, коју пак, уверен да је изгубио илузије, он доживљава као подручје светлости, чиме само увећава њену непрозирност, а властиту заблуду. Као

---

<sup>676</sup> И Корф истиче вишеструки карактер Фаустове борбе против Бриге: он њу одиста савлађује с обзиром на то да је лишен илузија, но – са становишта целине његове повести и целине драме – читав Фаустов животни пут уједно се опева као непрекидни низ илузија (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 406).

наснажнији људски одговор на властиту физичку немоћ узроковану нељудским бићем, унутрашња светлост бића јесте јунакова недвосмислена хумана победа над Бригом. Но, чиста човечност овакве победе сада се преосмишљава као објективно стање ослепелог Фауста, те се испоставља као проблем јунакове неосвешћености: он је спознао надмоћ своје унутрашње мудрости, али не и значење самог физичког слепила.

Фаустова увереност у власиту снагу, као и његово поверење у извесност будућности осведочавају метафизички квалитет јунака који није уступнуо пред претњама и казнама, али се, такође, и супротстављају стварности јунакове чулне онемоћалости. Но, не ради се чак ни о самој Фаустовој обневиделости, него преваходно о јунаковом непризнавању властите чулне немоћи: оно је то које по себи већ афирмисану и недвосмислену хуману снагу његових „унутрашњих“ чула претвара у заблуду остарелог човека. Фауст не греша пружајући потпуно поверење својим метафизичким моћима, али греша заборављајући да – упркос томе што је баш чистотом унутрашњег бића превладао физичку немоћ – он јесте и остаје човек коначности, ограничења и смртности.

Фаустов егзистенцијални заборав изнова га фигурише као симбол људске трагичности, засноване на човековој подељености између идеалних тежњи и реалног стања. Врхунски искорак Фаустове победе над Бригом је у томе што, упућен на саму своју духовност која се пак усмерава ка „великом делу“ будућности, јунак своју тежњу, претходно первертовану, изнова формира као идеал. Лишен веза с материјалношћу, Фауст се сасвим и до краја ослобађа за рад који ће бити рођен у чистој имагинацији, те који ће, сходно томе, а насупротив претходном карактеру посла који је старце одвео у смрт – бити оплемењен и чистотом хуманих порива. Рођење настојања у најдубљој нутрини је могуће само као идеја, а, како ова проистиче из човечности духа који је одбранио људско достојанство пред људском немоћи, тако и та идеја најзад постаје идеја саме хуманости. При томе, њу оснажује још једна парадоксална, но плодотворна равна значења, а реч је о томе да, изгубиши чулну моћ, Фауст не губи и естетску способност, већ и њу с поља релација са спољним светом премешта у поље самог духа. Естетска моћ је сада иманентна дубини бића, не нестаје, већ се само оснажује чињеницом да је биће и даље делатно, те да дела стваралачком уобразиљом, а њен плод је лепота слике призване у визији. Најзад, како је лепота истинита, али и доживљена само нутрином обневиделог духа, онда је и та лепота – лепота идеала.

Визија лепог идеала поетски симболизује метафизичку моћ физички онемоћале људске фигуре. Метафизичку снагу естетског и хуманог идеала конкретизује Фаустов унутрашњи отпор према властитом слепилу. Но, трагику људске немоћи (која рађа највише дело) конкретизује начин на који Фауст испољава природу своје људске коначности: то је његово неуважавање слепила као оне тачке која, премда рађа идеал духа, рађа такође и заблуду у јунаковом тумачењу свеколиког спољашњег света.

Симболичка синтеза ових равни Фаустове људске трагике актуализује се у последњој земаљској сцени, у Фаустовој предсмртној епифанији: она води слепог јунака смртности у земаљску пропаст и јунака човечности у вечно спасење. Ова синтеза симболички поетизује целину Фаустовог земаљског живота као илузију о вечности.

### 3. 5. 5. „Мудрости последњи закључак“: симболичка спасоносност последње заблуде

Како бисмо сасвим изоштрили фокус анализе, одмах ћемо навести последњи Фаустов монолог:

Мочвара се шири под горјем,  
И кужи све досад изборено.  
Још и ту трулу каљугу да исушим,  
То последње било би и највише изборено.  
Отварам просторе за многе милионе,  
Премда не у сигурности, у слободи делатно да живе.  
Нека зазелени поље; људи и стада  
У угодности тек рођене [der neusten] земље,  
Већ су настањени на моћном брежуљку,  
Наваљаном смелошћу марљивог народа.  
Рајска земља овде у средишту,  
А споља нека бесни бујица све до обода:  
Док се нагриза моћни продор да отвори,  
Заједнички порив жури рупе да затвори.  
Да! Овом смислу ја сам сасвим предат,  
То је мудрости последњи закључак:  
Слободу, као и живот, зарађује само онај  
Ко их свакодневно освајати мора.  
И, окружени опасношћу, тако проводе

Дете, човек и старац своје ваљано доба.  
Такву вреву волео бих да видим,  
На слободном тлу са слободним народом да стојим.  
Тренутку смео бих рећи:  
Трај ипак, тако си леп!  
Траг мојих земаљских дана не може  
Ни у вечности да пропадне.  
У предосећању такве узвишене [hohen] среће  
Уживам сада у највишем [höchsten] тренутку. (11559–11586)

Реч је о драмском комплексу који не представља пуки монолог, већ –  
херменеутички најсложенији Фаустов доживљај и визију.<sup>677</sup> Последње Фаустове

---

<sup>677</sup> Истичемо за нашу студију посебно релевантна тумачења последње земаљске сцене. За нас појединачно најважнији и најугицајнији аутор јесте Корф: он полази од делатног смисла последњег Фаустовог доживљаја: увиђајући, Фауст дела, но последње дело не доноси задовољење; смрт је, према Корфу, јунака спасла разочарања, каква су претходно и обликовала озлојеђеног и несрећног Фауста-старца у 5. чину; а само разочарање долази отуд што недосежну срећу јунак види као остварену у реалном животу Филемона и Баукиде (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 400–401). Смисао драме је тај да ниједна фазна форма живота не доноси задовољење споља: живот на крају остаје проблематичан као и у 1. јунаковом монологу, но разлика је та што – из перспективе целовитог живота – Фауст схвата да живот као целина може донети задовољење; наиме, никакав конкретни садржај не може задовољити, но живот уопште – може, и то искључиво кроз незавршиву делатност (*ibid.*, S. 401–402). Корф, а то ће бити само средиште нашег тумачења, говори о задовољењу као могућности: као позитивна стварност, оно изостаје и из последњег доживљаја, будући да је овај заснован на конјунктиву остварљиве могућности; но, управо овај потенцијални склоп поручује да је задовољење обистинљиво у могућности задовољења кроз целину живота; ту целину Фауст одиста и остварује несаломљивошћу своје снаге и вере у живот – упркос свему (*ibid.*, S. 403). Тумачећи саме јунакове последње речи, Корф се враћа опклади између Фауста и ђавола: она почива на парадоксу Фаустовог пркосног и скептичног пристајања на погодбу; сумњичав према могућем смислу живота, Фауст пристаје на опкладу која ће га пак нагнати на труд, којим ће управо потврђивати живот; а ђаво пристаје на погодбу не схватајући да ће победити Фауста само ако овај потврди живот, тј. ако самосталношћу људског дела обистини Господове речи, с обзиром на које ђаво губи. Срж опкладе је задобијање живота кроз губитак саме опкладе (*ibid.*, S. 407–409). Но, земаљско разрешење опкладе није једнозначно, и то баш захваљујући потенцијалу као смислу поновљене опкладне формуле: говорећи „Тренутку смео бих рећи“, Фауст и говори о животу уопште као могућности, а не као одређеном задовољењу; исход је тај да Фауст губи, али ђаво не добија опкладу, јер су употребљене речи у супротности према ономе на шта је Мефисто изворно рачунао (то је конкретно материјално задовољење); при томе, ђаво је недвосмислено изгубио опкладу с Богом, будући да Фаустова загладаност у живот уопште значи да је овај постао „добар човек“. Кључна равна последње земаљске сцене је етичка: премда не пронашавши конкретну срећу, Фауст долази до моралног задовољења, с обзиром на које и завређује потоње спасење. Немогућност природног преображена је у стварност моралног задовољења, а ово се тиче самог непоколебљивог поверења у живот. Спасење проистиче из целином земаљске драме потврђене Фаустове способности да немогућност преобрази у стремљење и дело, а поетски космос рачуна животну вредност – Корф употребљава Кантове одреднице – с обзиром на унутрашњи моралитет Фаустовог хтења, не с обзиром на спољашњи легалитет чина. Најзад, крајњи морални карактер Фаустовог последњег доживљаја односи се на надличну визију заједнице, кроз коју Фаустова личност осликава саму хуманост (*ibid.*, S. 409–422). Одмах истичемо то да средиште Корфове мисли одговара темељу наше анализе, а реч је о Фаустовој визији као афирмацији смисла у могућности, но да – за разлику од Корфа – ми уопште не сматрамо да је на крају живота Фауст остао без стварног задовољења: у ствари, наша анализа ће настојати да успостави однос између стварног задовољења и немогућности стварног испуњења, која се, међутим, и отуд долази задовољење, преображава у могућност недовршеног испуњавања. Фон Визе сцену тумачи у контексту до краја заоштрене трагичке ироније: ова се тиче људског стремљења ка циљу који се

речи су симболички врхунац текста: у поетском, у семантичком и у композиционо-мотивацијском смислу. Овај комплекс довршава и у уметничку синтезу доводи све досадашње токове текстуре јунакове земаљске повести и прецизније речено: све токове поетског ткања заокружује у потпуну текстуру. Наглашавамо одмах да, тврдећи ово, не превиђамо значај и значењски опсег последње, метафизичке сцене у драми. Но, сходно раније већ образложеним тврдњама, метафизичко исходиште драме тумачимо као исходиште симболичке драме управо зато што ова својим земаљским карактером сама испуњава своју метафизичку смисаоност, коју онда последња сцена објективизује. Другим речима, а то ћемо и настојати у даљој анализи да докажемо: последња сцена драме не представља посебну метафизичку чињеницу, већ се рађа у трагичко-спасоносном смислу самог краја Фаустовог живота. Значење последње јунакове епифаније прославља највишу вредност људског постојања, а то је слобода хуманог заједништва. Ова се с равни садржаја и значења прелива на раван поступка и облика, те целину Фаустове земаљске повести коначно потврђује као аутономан поредак. Овај се најзад уметнички потврђује као симболички поредак, јер аутономијом свог тока сведочи да Фаустова судбина није детерминисана метафизичким оквиром, већ једино она поетски актуализује те оквире, стварајући с њима јединствену органску целину.

Последња земаљска сцена – „Велико предворје палате“ – показује максимум иронијског дејства. Иронија је смисаоно и уметничко тежиште комплекса, а будући да је симболика његово језгро, онда се симболичко употпуњење како саме ове сцене,

---

никада не може досегнути. Но, сама земаљска и људска трагедија преображава се зато у космичку мистерију: иронија људске немоћи постаје сегментом божанског света који људску неразрешивост егзистенцијалног проблема преображава у склад и јединство са собом. Наиме, трагедија постоји само на земаљској равни, али ова приступа у божанску целину, која се на крају мистички испољава, и то тако што земаљским опречностима додељује божански расплет. Штавише, а с обзиром на читав небески оквир, фон Визе драму разумева као теодицеју извршену кроз земаљску трагедију (В. v. Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 165–169). Слично фон Визеу, Ј. Шмит говори о иронијском смислу последње земаљске сцене: она осликава разорност људског стремљења које обесмишљава вредност историјског прогреса, али зато доноси спасење у оностраниности. Оваква иронија поетски је конкретизована варљивим карактером јунакове визије: Фауст увиђа највећу срећу на земљи, а заправо слуша звуке свог погребца (Ј. Шмит, „Католичка митологија“ и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*“, стр. 35–40). Мај говори о контрасту између бурлеског карактера лемурске епизоде и узвишеног смисла последњег Фаустовог монолога: бурлеска ублажава јунакову трагику, коју сâм Фаустов доживљај ствара; са становишта космичке целине, не постоји Фаустова трагедија: њу таквом схвата само јунак који још није приступио метафизичкој пуноћи. Сâм последњи монолог формално и метрички је олакшан, те целокупну своју снагу заснива на достојанству садржине. А ова за свој врхунац има могућност као смисао последњих речи, које потврђују јединство јунаковог фаустовског бића: овај, према Мају, није на земљи пронашао задовољење, те се стога и даље усмерава ка будућности (К. Мау, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, S. 274–280).

тако и читаве земаљске повести јунака поетски спецификује као иронијско. Ланац симболичког ткања драме не подразумева само то да коначност земаљског живота назначава своју потоњу метафизичку судбину него и да је – како смо у претходном делу поглавља и тврдили – само земаљско исходиште поетски већ припремљено карактером сцене с Бригом. Ова за своје поетско тежиште има парадокс (у ствари, ланац парадокса). Изнова подсећамо на, у овом контексту посебно релевантну, тезу Фридриха Шлегела о иронији као форми парадокса, о којој смо у првом делу студије расправљали. Независно од Шлегеловог распореда величина – а он и јесте другостепен, јер је главни његов циљ да укаже на сродност фигурацијских модела који поетизују однос између коначности и бесконачности – он увиђа управо уметничко-значајско јединство ироније и парадокса. Естетска форма уједињава њихове садржаје, а овима се осведочава симболика живота, метафизика коначности, односно: парадокс вечне човечности рођене у смртности и иронија бесмртности оличене у коначности. У Гетеовој уметничкој реализацији пак распоред нагласака је првостепен, утолико што се парадокс људске победе над Бригом сада доводи до највише заострености трагичког постојања. Парадокс претходне сцене проверава се у јунаковој животној пракси, а ова се поетски остварује као иронија.

Парадокс слепе надмоћи човечности је парадокс људске граничне ситуације, а ова се потом фабуларно проширује и реализује кроз иронију самог људског постојања. И парадокс и иронија су поетизовани на романтично-фаустовско-симболички начин, зато што стварају слику људске двострукости, с чије је доње стране коначност, а с горње – жеђ за бесконачном вредношћу. Иронија Фаустове симболичке фигуре у сцени о којој расправљамо односи се на огољеност јаза између двеју страна које творе целину људског бића: коначност, ограниченост и смртност сада се фигуришу као реалитет насупрот којем стоји чврстина људске окренутости ка трајности, сада фигурисане као идеал. Но, иронију још не твори само успостављање односа између реалитета и идеалитета, чак ни провалија као дистанца потребна за њихова огледања, већ то чине њихови садржаји. Реалитет и идеалитет собом (као материјом) изражавају и значе, те фигурацијски довршавају трагичку спасоносност симболичке вредности људског постојања. Наиме, ни реалитет у овом случају није тек пуки материјални контраст према духовном бићу људских идеала, већ је реч о фигуралној реализацији, динамичком огољењу подвојености самог људског живота. Да будемо јасни: реалитет се односи на физичку стварност до чијег објективитета ослепели Фаустов поглед не допире, и који експлицитно значи *смрт*,



а идеалитет се тиче метафизичке стварности коју Фаустово слепило ствара и која експлицитно значи вечност, и то *вечност раја*. Најзад, форму ироније заокружује тек конкретна логика везе између ова два Фаустова погледа, јер она је та која довршава фигурацију јунакове трагике која се преображава у вечно спасење. Везу јемчи сâм људски субјект, а њу не успоставља ни сама чињеница да спољашњу стварност јунак не види, а унутрашњу метафизичку визију ствара и види, већ да идеалитет своје метафизичке замисли реализује на темељу своје заблуде поводом онога што се око њега збива. Погрешно тумачење објективне стварности ствара метафизичку визију. Према томе, јунак није ни напосто актуализовао највишу – духовну стваралачку – могућност људског бића, већ је до рајске лепоте људског, и то земаљског постојања, дошао кроз плодотворну заблуду: тумачећи звуке властите смрти као објаву „највише победе“.

Фауст је слеп, те нема моћ визуелног естетизовања, али зато саму естетичност духа – а то јасно доказује лепа сликотворност саме последње визије – сели у поље имагинације. Но, ни немогућност за спољашње естетске релације није подразумевана нужна последица јунаковог слепила, већ се активно поетизује кроз јунаков однос према и даље постојећим спољашњим естетским подстицајима. Такав подстицај је звук лемурског копања Фаустовог гроба. Врхунски елемент крајњег иронијског ткања сцене представља чињеница да Фауст чује копање: за Фауста, реч је о људском копању „рајске земље“, а по себи, реч је о лемурском копању Фаустовог гроба. Иронија и овог посебног елемента обезбеђена је на више нивоа. Најпре, Мефистовом фигуром која је и иначе посвећена обезвређивању вредности у име ништавила, те која сада – због заострености конкретне Фаустове ситуације – ту своју посвећеност експлицира кроз исмевачко-ругајуће пренаглашавање провалије између Фаустовог уверења и чињеничког стања; ради се о Мефистовој игри речи, која изражајно освешћује јаз између Фаустовог уверења у „грабуљање“ и стварности „гроба“ (11556–11558).

Потом: Мефистова иронија означава продор друге перспективе у по себи иронизовану двоструку природу Фаустове слепе и епифанијске перспективе, чиме се ствара игра иронијских погледа. Мефисто је иронизатор људске ситуације: он је тај који, са становишта паклене вечности, указује на расцеп између људске субјективности и објективности која тај субјект окружује. Но, као иронизатор, он је уједно и тумач: ђаволов поглед је легитиман, али то не значи и да је у целости објективан. Ђаво није коментатор, већ интерпретатор, који са властитог вредносног

становишта тумачи квалитет људске двострукости. Ђаво исправно уочава људску подвојеност, исправно је разумева као субјективно-објективну и телесно-духовну, исправно је промишља и као двострукост коју рађа и физичка и духовна заблуда: човек је физички спутан, а та спутаност се испољава кроз притисак на дух, који онда лута у тумачењу физичке стварности. Но, Мефисто грешни у одлучујућој тачки: у тумачењу смисла те заблуде. Он одвећ надмоћно и сигурно заблуду разумева као последње сведочанство људске беде. Посреди је екстремни пример Мефистове једностраности, с обзиром на коју он, као надмоћни иронизатор људске ништавности, и сâм постаје иронизовани лик. Мефистовим погледом иронизује се Фаустов предсмртни час, а опсегом и смислом тог погледа иронизује се ђаволова фигура.

Разлози за иронијску фигурацију Мефистове ироније су двојаки: односе се на једностраност ђаволовог схватања људске заблуде, и на његово несхватање сопственог редукционизма. Не ради се само о томе што ђаво редукује људско биће, него што његова редукција постаје груба грешка, јер је изазива ђаволова убеђеност у своју надмоћ. Ђаво је убедљиви тумач физичке реалности људског створа, а с обзиром на шта он на негативан начин појачава позицију Бриге из претходне сцене, те се то становиште заострено прелива у ток „Великог предворја палате“. Фаустов случај јасно доказује не само људску физичку спутаност, него и проблематичне последице које ова оставља на дух – а то Мефиста посебно заокупља. Мефистова пак заблуда потиче од његовог тумачења Фаустове заблуде: грешка је како свођење целовитог људског бића на његову физичку сферу, тако и свођење проблематичних последица људске спутаности – на чисту заблуду. А, овако једнострано и суштински погрешно схваћена, заблуда се онда даље „десимболизује“, те се своди само на своју материјалну погрешност. Ђаво, наиме, успоставља негативни интерпретативни идентитет између десимболизованог, физичког човека и десимболизованости, односно физичког исхода његовог дела. Као материјализатор, ђаво је банализатор чију заблуду – која представља константу његове фигуре – овог пута изузетно појачава карактер тумаченог објекта. Тај објект Мефистовог подсмеха заправо је трагички субјект симболичког освајања хуманог смисла на темељу властите заблуде. Мефисто превиђа суштину тумаченог предмета – чиме се мотивише то што ће он

касније у борби с анђелима за Фаустов „бесмртни део“ остати празних руку<sup>678</sup> – зато што не разуме трагичко-симболички смисао хуманости. Он ствара вредност Фаустовог бића и, сходно томе, он ће бити тежиште потоње борбе метафизичких сила за јунакову душу: човечност не може припасти Мефисту, јер је овај једноставно не региструје.

Фауст живи заблуду. Но, он, с једне стране, проживљава физичку, али не и целовиту стварност као заблуду. С друге стране, он баш ту заблуду поставља за основ своје идеалне визије хуманог раја на земљи. Он, према томе, проживљава, али не доживљава заблуду. Кључни принцип стварања смисла тиче се следећег: то што је највиша визија духа рођена у заблуди чула не значи детронизацију вредности визије, али значи плодотворно преосмишљавање заблуде. Логика вредновања не може ићи надолу (ка негативитету заблуде) зато што је квалитет субјектовог бића тај који одређује путању вредности, а тај је квалитет, са становишта поетског космоса, спасоносан. Вредновање нужно иде нагоре (ка симболичкој плодотворности заблуде), јер субјект заблуде осведочава симболичку двостраност космоса, а овај је, премда јединствен, јасно вредносно одређен: метафизичка снага животног стварања је та која преосмишљава физичку стварност лутајућег хода ка смрти, а не обрнуто.<sup>679</sup>

Плодотворност заблуде постоји као симболичка могућност космоса, а остварује се тек делатношћу оне снаге која и сама осликава космос: то је делатност

---

<sup>678</sup> Наводимо значајна тумачења посвећена Мефистовом космичком поразу. Говорећи о привидности Фаустовог земаљског пораза у опклади, која проистиче из нужности Мефистовог пораза пред Богом, Корф објашњава да ђаво остаје без ичега, јер предмет борбе је јунакова душа, а она припада једино животодавним сферама (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 412–415). Гундолф посебно застаје на беди Мефистовог лика, која се огољава након јунакове смрти: наиме, смрћу јунака, који је до сада био његов противник, Мефисто изнова постаје непријатељ самог Бога, а – будући да они нису равноправни – пред њим ђаво функционише само као фигура немоћи. Божја снага потврђивања важи (мада не делује у пуноћи) свуда, а сфера Мефистове борбе с анђелима за Фаустов бесмртни део – управо је сфера божанске моћи (F. Gundolf, *Goethe*, S. 776–777). Слично Гундолфу, и Трунц истиче гротескну и перверзну природу глупе и похотљиве ђаволове ограничености: имајући за противнике анђеле, ђаво се разоткрива као пуки негатор који не може парирати космичким снагама (E. Trunz, S. 725–726). Самом смислу Фаустовог бесмртног дела, око којег се боре божанске и негаторске снаге, посвећен је помињани Шмитов есеј (Ј. Шмит, „Католичка митологија” и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*). Односу између поетске и религијске мотивисаности Мефистовог пораза, те јунаковог приступања у бесмртност такође говори се и у: Д. Стојановић, „Богородица у Гетеовом *Фаусту*“; Ш. Ландолт, „Гетеов *Фауст*. Однос сцена *Полагање у гроб* и *Планински кланци* са црквеним учењем“. Непосредно тематски везан за поменуте чланке, поготово за Стојановићев, тј. за настојања да се пронађе уметничко упориште за Фаустово обесмрћење насупротив Мефисту а с обзиром на Фаустов земаљски живот, јесте и следећи есеј: М. Лома, „Драган Стојановић и крај Гетеовог *Фауста*“, *Хелиотропна мисао, Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*.

<sup>679</sup> Унижење вредности је могуће једино код бића које није актуализовало своју метафизичку потенцију, те које је само себе свело на физичку стварност и последице њене мефистовске оскудности.

људског духа. Мефистова грешка као и досад произлази отуд што, свдећи човека на физичку стварност, он сасвим превиђа човекову духовну стварност, а једино је она та која има способност да неумољивост физичке пропадљивости уопште одвоји од притиска мефистовског ништавила. Однос између физичке немоћи и духовне активности у сцени „Велико предворје палате“ спецификован је кроз малопре истакнути однос између проживљавања и доживљаја. Мефисто рачуна и оцењује само проживљену стварност, а и њу једино с обзиром на њено смртно исходиште, док значај Фаустовог бића у предсмртном часу потиче из унутрашње истинитости његовог доживљаја. Посреди је наизглед заблудна апорија између животне стварности и њој супротстављене стварности доживљаја. Па ипак, апорија је само делимична, а то Мефисто није у стању да разуме, из разлога што однос између живота и доживљаја уопште није ствар контрадикције између те две реалије, већ ствар истовремене једнакоправности двају токова. Један се тиче објективне стварности животне нужности, а други – могућности субјективног обистињавања стварности као унутрашње имагинацијске слободе.

Наиме, нужност смрти није одређујућа тачка читавог постојања: она јесте последња тачка животног тока, али се живот не исцрпљује у нужности свог смртног исходишта. Оно је неукидиво, али га је зато могуће ревалоризовати оним највишим људским квалитетом који одређује и вредност свеколиког постојања. То је управо слобода. Како се рађа у контексту људске физичке угрожености и кроз људско настојање да се не капитулира пред том угроженошћу, сама слобода се не тиче физичке стварности, већ оне сфере која метафизички може победити физичку егзистенцију. Та сфера је нутрина људског бића. Будући да она представља језгро људске вредности, њена снага оличава и изражава саму хуманост. Ова, најзад, никако не поништава стварност људске смрти, али је једина која има могућност да се – уз људску смртност – испостави као истина људског живота. Једноставније речено: Мефисто греша сматрајући смрт јединим исходом људског постојања, јер сâм Фаустов случај потврђује слободу унутрашњег бића за вечни живот. Уз то, како метафизичко спасење јунака долази као објективни одговор поетског космоса на Фаустов унутрашњи квалитет, тако се, сасвим јасно, слобода духа за вечност уздиже као чиста вредност над пуком стварношћу људске смрти.

Но, однос између духа и тела и даље није једностран и не може се одредити само као духовно надрастање смртности: тај је однос фигурацијски и односи се на систем њихових узајамних огледања. Смртност јесте та која сенчи чистоту људске

нутрине: у Фаустовом конкретном случају, она то чини на убитачан иронијски начин. Нутрина бића не истрајава у чистом, идеалном стању, већ се обликује као заблуда. Процес обликовања заблуде је фигуралан, зато што се дејство физичке спутаности на дух преображава у духовно уздизање над властитом немоћи. Смртност као немоћ утиче и дејствује физички и натуралистички, али људско непристајање на живот пуке натуралистичке прозе доводи до тога да дух утиче на смртни живот – симболички. Прецизно речено: смрт је физичка, а слобода духа метафизичка истина људског живота. Физичка стварност се реинтерпретира метафизичким могућностима човека, што Мефисто не разуме, па зато и погрешно сматра да је сама Фаустова смрт – његова, Мефистова, победа. Како највише људске моћи припадају смртном човеку који се бори против апсолутности властите смртности – тако се оне реализују симболички. Метафизичка снага Фаустове личности иронизована је зато што се развија у јунаковом физичком тумарању, а симболичка је зато што надраста само тумарање: његова последица је смрт, а исходите слободне Фаустове људскости је вечност. Из чега се састоји спасоносна нутрина јунаковог бића?

Најпре, реч је о доживљају, дакле о самосталном изразу бића: Фаустова нутрина преведена је у дело. То дело је двојако, те постоји и на равни садржине и на равни израза: активним радом духа Фауст замишља довршетак људског посла на земљи. Овакав доживљај је стваралачки: субјектов дух ствара и изнутра формира слику људске вредности. Потом, та слика је визиј довршења делатно-стваралачког доживљаја бића. Покретачка снага визије одговара покретачким снагама духа: само духовно стварање постаје естетски појетичко. Оно се самоисказује, те се зато из просте делатности преображава у стваралачку уметност. Појетичност духа се реализује имагинацијски, те, најзад, имагинација заснива, обликује и заокружује визију. Средиште фантазијско-појетичке делатности је естетско и тиче се лепоте. Таква лепота и сама је двојака: припада духу који је ствара и очулотворава, и припада визији коју је дух оваплотио. Фаустова чулна немоћ тако се – поново двојако – надокнађује: најпре способношћу за унутрашњу, фантазијску лепоту, а онда и лепотом као фантазијски објективизованом чињеницом унутрашњег стварања визије. Крајња визија фактички је заблуда, али је по себи и идеално – стварање лепоте. Физичка стварност безвредна је и ништавна према обистињеном, оствареном идеалу бића, но – парадоксално – и овај се испоставља као максимум само у заблуделом људском смртном животу. Лепота стваралачког људског бића осваја

највишу вредност живота, али тако што целину живота исказује као целину заблудне делимичности. Посреди је иронија извојеване хуманости: она је извојевана са космичког становишта, али не и са становишта људског субјекта осуђеног на смртни прекид живота. Оваква иронија органски је уткана у само биће визије: замишљена стварност предмет је визије, а стварност као *могући и будући* идеал њена је свеодређујућа суштина и израз. Извојевана хуманост припада замишљеном идеалу и – као идеал – она је визионарски обистињена, но тај идеал припада Фаустовом духу, чији је *недовршени* посао прекинут усудом људске коначности, односно смрћу. Какву лепоту увиђа, обликује и ствара Фаустово слепило? Прецизности, прегледности и што веће обухватности ради, наводићемо таксативно сегменте последњих Фаустових речи.

Мочвара се шири под горјем,

И кужи све досад изборено.

Још и ту трулу каљугу да исушим,

То последње било би и највише изборено.

Већ почетни искази успостављају кључни фигурацијски принцип монолога: реч је о конјунктиву у императивној и потенцијалној употреби као смисаодавном начелу збивања. Граматичка форма наређене могућности преноси се на форму визије која изражава ту могућност. Визију рађа предсмртни човеков час, те је форма визије експлицитно уткана у смисао Фаустове фигуре и она је та која осликава симболику јунаковог лика. Наведени исказ почива на симболичкој релацији између физичког реалитета (то је мочварна пустош) и метафизичког идеалитета (то је „највиша победа“). Однос између реалитета и идеалитета употпуњава се као однос између „досад изборене“ стварности и могуће будућности. Тај однос је симболички, јер се не тиче двеју посебних сфера, већ га обједињава и прелама Фаустов субјект. Наиме, исказаном релацијом се осликава дуалност Фаустовог бића. Са симболичког становишта, кључно је то што је јунаково биће „осликано“ и одређено „формом“ његове визије. Двострукост исказа посвећеног односу између реалне коначности и трајности идеала – преноси се на раван субјекта, осведочавајући га као трагичко биће бескрајне могућности која је пак одређена границама субјектове коначности. Ту трагику поетски изражава форма: она је та која рађа и у којој живи замишљени, могући идеал. Овај живи као коначна форма, а собом обистињава бесконачност духовног стварања. Сходно томе, обликована визија симболизована је као коначна форма бескраја: овакав трагички парадокс једини је иманентан људском постојању.

Идеал је могуће обистинити, али само то обистињење постоји као коначна форма бескрајних могућности. Истина оваквог идеала представља огледало човека који га ствара, а органска веза између Фаустовог бића и Фаустове визије зајемчена је јунаковом доживљајношћу која стваралачки испољава саму његову нутрину. Људско биће је трагичко, јер његово човечно језгро постоји у коначности живота, те се појетички остварује кроз највиши људски идеал који је заокружен формом, и то утопијском формом идеалних могућности.

Симболичка спасоносност самоизражавајуће људске трагике проистиче из естетске смисаоности форме: она ограничава идеал, али га не заробљава, већ га саображава чулној природи људске мере. Естетичност доживљаја је та која провалију између коначности и трајности преображава у јединство највредније хумане моћи, која сама осведочава највишу хуманост: то је људска моћ симболизације. Ова моћ премошћава разлику између земаљских и вечних величина симболичким „самеравањем“ које обистињава идеал естетски, кроз лепоту духовно створене форме.

Као иманентна људској духовно-чулној делатности, људска естетизација идеала нужно осликава самог човека. Како је човек трагички везан за своје физичке границе, али и симболички ослобођен за свој метафизички идеал, те како је, дакле, сâм биће највишег парадокса, онда и највише људско дело – а то је у духу створени, естетизовани идеал – постаје слика људске парадоксалности. Да будемо сасвим јасни: у Фаустовом човечном идеалу могуће будућности органски се огледа парадоксалност Фаустовог предсмртног стремљења у сплепилу. Срж тог идеала, који није могућ у чистом стању, већ који се прелама кроз границе трагичке људске коначности, то јест кроз меру људске форме, биће реализована као симболичко-иронијски парадокс. Њиме се, како смо раније и најавили, највиша човечност конкретизује као проблематична,<sup>680</sup> и тај парадокс стоји у средишту читавог Фаустовог монолога.

---

<sup>680</sup> Говорећи и начелно о Гетеовој етици, но с обзиром на *Фауста*, Фијетор указује на срж песникове поруке, наиме на то да се делање и чисти морал узајамно потиру: дело ствара доброту, али увек уз високу цену, што је све и условљено и оправдано искорак западне идеје о нат човеку, који има права на делатност каква би у класичном регистру била вреднована као недвосмислени хибрис (К. Viëtor, *Goethe*, S. 369). Премда од самог почетка поглавља изводимо тезу о проблематичности Фаустовог последњег дела, Фијетора тек сада наводимо, јер сматрамо да је на овом месту јаснија веза на којој и Фијетор инстистира, а то је веза тежње за етиком и хуманошћу са самом реализацијом те тежње.

Јунак не види, али тумачећи увиђа: како је спољном чулношћу спутано, то тумачење је материјално и чињенички лажно, али је истинито према најдубљем језгру људског бића. Фауст, наиме, увиђа стварност пошаста, куге: мочвара дословно „кужи“ (verpestet). Објективна спољашња референтност оваквог тумачења је у датом случају неважна (то јест, неважно је да ли „стварно“ постоји таква мочвара у Фаустовом поседу), зато што, тумачећи, Фауст не тумачи спољашњост, већ однос властитог бића према делатном животу. Унутрашњи смисао Фаустових речи установљив је само у контексту разлога и порива да их изговори, а ови се не тичу пуке спољашње реалије, већ принципијелне различитости између претпостављене реалије и замишљеног идеала. Та различитост представља суштину јунаковог исказа.

Стварност је окужена и загађена не због мочваре као (наводног) конкретног извора пошаста, већ је таква увек и начелно у односу према идеалу. Из овога проистичу две кардиналне последице: једна је та да реалитет испољава своју недовољност само и у односу према идеалу, а друга је та да – с обзиром на изречено – идеал увек постоји као тежња људског бића. Он је остварљив и истинит за дубину стваралачког духа, али је форма његове истинитости увек могућност различита од стварности. Форма људске тежње усмерене ка идеалу, а омеђене коначношћу, преноси се и на сâм идеал: он је хуман и, као такав, онтолошки је могућ само као недовршена и недосежна тежња. Идеално настојање је недовршено, зато што живи у духу који се уздиже над датошћу света, а непреводиво је из могућности у стварност, јер апсолутну стваралачку слободу људског духа увек прекида физички крај живота. Идеал формиран као могућност ка којој се – и даље – непрестано тежи објављен је у форми Фаустовог исказа: „Das letzte wär’ das Höchsterrungene“ („То последње било би и највише изборено“).

Посреди је лексичка аналогија: Фауст најпре говори о стварности (schon Errungene), а потом о идеалу „избореног“ (das Höchsterrungene). Насупрот ономе што је „већ“ задобијено стоји потенцијал највише победе. Њу – највишу победу – представља сама Фаустова снага да у граничној ситуацији створи идеал,<sup>681</sup> а како тај идеал осликава јунакову граничност, онда се он обистињава као слобода духовних могућности умирућег човека.

---

<sup>681</sup> Подсећамо на Корфову тезу о етичкој вредности самог Фаустовог непоколебљивог потврђивања живота – упркос тескоби предсмртног часа, који ускраћује конкретно задовољење, те на то да етика Фаустове визије (зато она и може бити идеална) почива на надличном старању за заједницу (Н. А. Korff, *Geist der Goethezeit*, II, S. 408–417).



Отварам просторе за многе милионе,  
Премда не у сигурности, у слободи делатно да живе.  
Нека зазелени поље; људи и стада  
У угодности тек рођене [der neusten] земље,  
Већ су настањени на моћном брежуљку,  
Наваљаном смелашћу марљивог народа.

Даљи ток визије развија текстуру доживљајно ствараног идеала у форми утопијске могућности. Поијетичност Фаустовог духа се активира кроз стварање идеала, а идеал се остварује као форма фантазијске могућности. Доживљајним ткањем идеал се естетизује, симболички се упризорује, те истовремено собом осликава симболички смисао Фаустове фигуре. Како смо и рекли, читав стваралачки процес почива и развија се на нераскидивој спрези између бића и визије, а природа те спреге је фигурацијска и односи се на парадоксални лик људског бића и његовог духовног дела. Биће је трагичко, но не због своје смртности, већ због борбе духовне жеђи за трајношћу против властите пропадљивости. Та борба се актуализује као духовна моћ симболизације: дух естетски уобличава идеал. Најзад, биће идеала почива на лепој, чулној и коначној форми вечности као могућем, а недосежном исходишту људских настојања. Будући такав, идеал се реализује не само као парадоксалан, него такође и као проблематичан.

Срж монолога није сама визија, већ процес, догађај, а он се састоји из делатног огледања субјекта и његове визије. Делатност бића конкретизује се као доживљај, а овај стваралачки потврђује унутрашњу, духовну, фантазијску слободу. Та слобода ствара и сама постаје средиште стварања. Она је језгро читавог доживљаја: и Фаустовог духа и његове визије. Слободом се обистињава хуманост, и то на симболички начин: она није тек предмет мисли, већ епицентар естетског стваралаштва, које, изражавајући, уједно изражава и себе. Слобода је, дакле, изражена и самоизражена, те сходно томе, она и на сâм план идеала преноси трагички живот бића. У слободи се конкретизује проблематичност идеала који прелама трагику јунака. Мислимо на специфичност Фаустовог уобличавања хуманости.

Јунак говори о „многим милионима“: његов труд је експлицитно посвећен читавом човечанству. Оно је сада изражено и, као такво, опредмећено. Но, проблем проистиче отуд што, премда изразом фиксирано, оно није и конкретизовано. Сама природа човечанства као идеје нужно је апстрактна, што значи да израста из тежње

за универзализацијом која пак, у име тоталитета, обесцењује посебност. Сама тежња за свеобухватношћу која се реализује апстраховањем не представља потешкоћу и, штавише, може бити плодна већ и утолико што проширује начин гледања. Међутим, потешкоћу ствара предмет апстраховања, те конкретни однос између посебности и универзалности: реч је човеку, човечности и човечанству. Фаустов исказ осведочава јунакову хуманост: он је мотивисан бригом за човечанство. Али, материја исказа стоји у нескладу с мотивом: хуманост се испољава старањем за апстрактно човечанство као тоталитет.

Идеал је несумњив изнутра, с обзиром на Фаустове пориве, али је проблематичан по себи. Наиме, намеће се питање да ли је, као универзална и апстрактна, хуманост уопште могућа и одржива и чак и да ли сама ова категорија представља унутрашњу контрадикцију. Идеја хуманости је апстрактна чак и независно од Фаустовог загледања у „милионе“, чиме се сенчи њено језгро и њен категорички императив, а то је живи човек. Под тим подразумевамо неповредивост и достојанство људског живота, али – што је, у ствари, кључ проблема – и *једног* човека, живу индивидуу. Хуманост је одржива само и искључиво као апсолутни идентитет једног човека и читавог човечанства, односно као универзалност која неће бити последица апстраховања, већ само умножавања – „универзализације“ бриге за једног човека. Сходно томе, идеал хуманости је могућ само ако је способан да предмет уздигне на раван субјекта, јер овај је увек индивидуалан, пуноправан и неподводив под „милионе“.

Тежња за хуманошћу у непрестаној је опасности, а ствар је у томе што опасност није пука последица немара, непромишљености и грешке, већ је иманентна људском бићу. Хтење највише хуманости одговара тежњи за највишим изразом сопства, а тим изразом се – како Фаустов случај и показује – испољава људска трагика. Хуманост, другим речима, постоји као немогућност човека да освоји апсолутност, те као људска нужност да апсолутност саобрази властитој коначности. Уместо као апсолутна вредност, хуманост се реализује управо као сијање апсолутне могућности у људској немоћи. Конкретна Фаустова ситуација двојачко потврђује проблематичност, и то не хуманости као такве, него настојања да се хуманост оствари у коначном животу: најпре контекстуалним притиском последица Фаустовог претходног – тада, додуше, само наводно – високог посла: желећи да учини човечанству, јунак се огрешио о два невина људска бића; потом и начином на

који јунак у монологу развија своју визију хуманости: милиони ће, „премда не у сигурности, у слободи делатно да живе“.

Проблематика хуманости није само двојако, већ експлицитно двострано конкретизована: као разорна и као плодотворна. Деструктивна реализација опасног покушаја да се апсолутни идеал примени у стварности која чистоту апсолута једноставно не трпи – односи се, наравно, на погибију Филемона и Баукиде. Ова је узрокована посебном проблематичном константом Фаустовог идеала, која показује понор између апстрактне хуманости и апсолутне вредности посебног људског бића. Мислимо на раније већ поменуто Фаустово уверење да пут до човечанства води преко хуманизовања природе, које се, међутим, нужно изопачава у уништавање природног живота у име човека, који, при томе, и сâм постаје жртва крајњег циља. И у 4. чину, и на почетку 5. чина, и у последњем монологу, говорећи о кужној природи, Фауст заправо изражава екстремно спорни идентитет хуманости и хуманизације природе. Према јунаку, труд за побољшање човечанства остварљив је кроз антропоцентрични преображај света. Преступност оваквог идеала је и физичка – према створеној природи, и метафизичка – према космичким правима живота, те се, сходно томе, доследно реализује као грех. На почетку 5. чина первертирана је и сама тежња, зато што је сведена на општост циља до којег се долази преко посебности живота као препреке. Но, чак и онда када се ослободи егоистичке таштине, што се код јунака збива током сусрета с Бригом, те када постане могуће да се стопи с идеалом, тежња остаје проблематична. Као догађај, хуманост се претвара у хуманизацију, а ова у утопистичко преображење постојања. Утопија пак, чак и уколико је одиста прочишћена од себичних порива, те уколико је аутентично везана за највише тежње људскости у субјекту – нужно се первертирано реализује како с обзиром на своју апстрактну природу, тако и с обзиром на коначну и несавршену природу стварности унутар које се реализује. Општа љубав према човечанству сједињава се с јунаковим трагичким раскорак између своје људске ограничености и људске чежње за апсолутном вредношћу, те се најзад остварује као тоталитаризам.

Наглашавамо да под овим не мислимо на уски политички смисао појма, нити настојимо да успоставимо аналогију између Гетеовог поетског света и постгетеовске апоетске стварности. Под тоталитарном Фаустовом аспирацијом подразумевамо само крајње консеквенце последње фазе његовог фаустовског живота, из које изостаје посебност другог човека, те чије се упражњено место замењује „милионима“. Фаустова самоћа уздигла се из очаја у стваралачки нагон, а овај се –

несумњиво – испољава као племенитост субјектоне тежње да учини *добро* човечанству. Посреди је крајњи парадокс хуманости: ослободивши своју индивидуу чистог ега, те настојећи да испољи бескрајну тежњу коју његова индивидуа у себи носи, Фауст доброту за другог преноси на целину људског постојања, те најзад завршава у универзалној хуманости, која се сама испоставља као тоталитарна.

Племенитост и хуманост извиру из Фаустовог бића: јунак оличава хуманост, јер узвишену тежњу рађа сама индивидуалност, а – насупрот апстрактном идеалу – човечност се огледа и поетски обистињава у посебности људске драме. Но, делатна тежња хумане индивидуе, која своју унутрашњу бескрајност преноси на раван објективне универзалности, реализује се кроз тоталност погледа који, будући несавршен због своје земаљске ограничености и будући да, уосталом, припада обневиделом лицу, постоји као опасност према једном човеку и једном људском животу. У судбини стараца огледа се негативни реалитет универзалног хуманог идеала: он је условљен унутрашњом парадоксалношћу саме тежње да се, уместо као упосебљена, хуманост примени као општа (без обзира на то што су њихове судбине конкретно узроковане тадашњом ружноћом Фаустовог духа).

Међутим, у последњем јунаковом монологу универзална хуманост се испоставља као узвишена опасност која је иманентна ограниченој форми људске бескрајности. Тврдећи да ће милиони, премда несигурни, живети у слободи дела, Фауст истиче саму парадоксалну форму човечних настојања. Она више нису покренута зловољом, већ племенитошћу, јер произлазе из јунакове добровољне спремности за одрицање. Уместо да – као раније – своју оскудност деструктивно прелије на свет, јунак сада своје обиље не само да преноси на тоталитет света него га и излива из сопства, посвећујући све своје снаге човечанству. Због тога тек сада језгро настојања може постати једнако суштини очовеченог човека, а то је слобода. Тачније, делатно-слободни (tätig-frei) живот.

Но, кључ симболичког поретка драме односи се на чињеницу да делатна слобода живота поетски не постоји као апсолутна вредност, већ као земаљска реализација највишег идеала. А она подразумева несигурност. Фауст инсистира на граничном карактеру борбе за идеал: овај је у чистом стању недосежан, али је обистињив током саме непрестано делатне борбе, која идеал суочава с нужношћу људских ограничења, те која најзад изискује спремност на одрицање, опасност и несигурност. Фаустове речи о слободној делатности и о несигурности не тичу се баналног реалитета, већ јединог начина на који хуманост из позиције себи

иманентног реалитета уопште може да се избори за вредност. При томе, Фаустове речи не ваља схватити као себичност, односно као увид у то да други треба да се жртвују у име јунакових идеала. Ради се о највишем и због тога истинитом идентитету самог јунаковог бића и његових човечанству посвећених тежњи. Наиме, довршетком монолога сâм Фаустов живот ће се физички распршити пред недовршеним јунаковим послом, а то је освајање идеала. Да будемо сасвим прецизни: управо Фауст ће жртвовати реалитет свог коначног живота уздижући хуманост смисла над физичком нужношћу живота. Умревши у току свог стремљења, Фауст је афирмисао живот као поглед усмерен ка слободи труда, а не ка нужности смрти. Његове речи из монолога само изражајно експлицирају оно што ће његова лична судбина драмски обистинити и чиме ће јунакове речи о несигурности слободе пренети с равни апстрактног идеала на раван индивидуализоване хуманости. Претходна истинитост јунакових речи обезбеђена је њиховим израстањем из дубине јунаковог бића, а њихова крајња драмска истинитост потврђује се јунаковом земаљском судбином: ова за свој крај нема смрт, већ смрт као презир делатно-слободног јунаковог бића према смрти.

Јунак може да призове и, штавише, има право да уображава и захтева слободу народа баш зато што његов лик осведочава слободу. Она се осваја фантазијом, која јунака ослобађа од притиска смрти и ослобађа га за лепу визију хуманости. Њена проблематичност лежи у земаљској, коначној природи идеала слободе, који, будући везан за смртност и ограничене снаге, изискује одрицање и жртвовање у граничној ситуацији. Поред тога, проблематичност се односи и на спољашњу универзалност бескрајних унутрашњих настојања, с обзиром на шта и настаје опасност: човечност прославља, али потенцијално и угрожава појединца, који једини ту човечност и ствара. Но, премда универзалан, Фаустов идеал губи апстрактни карактер, те стога и постаје истински хуман – из два разлога. Први је поменута и за само поетско обистињење највише хуманости кључна чињеница да тежњу за тоталитетом хуманости индивидуално ствара и прелама баш јунакова фигура. Други разлог је јунаково геоцентрично ширење идеала.

Фауста уопште не интересује пука метафизика или пасивна духовна апстракција, те идеал по себи, већ искључиво земаљска могућност идеала. А она је, консеквентно досада изреченом, нераскидиво повезана с идеалом као формом могућности, која стоји у средишту јунакове визије. Имагинацијски загледан у могућу будућност, Фауст ствара слику, *par excellence* естетску – „угодности тек

рођене земље“, коју обликује „смелост марљивог народа“. Угодност није малограђанска, напротив: снага Фаустовог идеала почива на искључивости, те на признатој граничности саме тежње чији би циљ био узвишен. Човечност не само да се задобија него се и осваја кроз одрицање које се експлицитно тиче – из граничне ситуације рођеног – избора, на чијој доњој равни стоји догматско-банална удобност, а на чијем је врхунцу вредност. Према томе, говорећи о „угодности“, Фауст нема на памети телесно-чулну удобност као извесност, већ удобност у несигурности, која пак осваја слободу: удобност није удобност у сигурности, већ удобност саме слободе у несигурности. Свака јунакова реч припада граничном регистру и с обзиром на њега се смисаоно симболизује, што значи да је сваки вид (животне) редовности опозван – у име живота као смисла. Сходно томе, не разматра се удобност у животу, већ живот као удобност: у том случају, ову не узрокује телесно-чулна обезбеђеност, већ језгро живота као смисла, а то је обезбеђивање човечне вредности на земљи као човеку иманентној сфери временитости. Кључна вредност земаљске пропадљивости није смрт, јер њој се вољна смелост и несигурност смеју у лице, већ ослобађање за људско дело – упркос смрти. С обзиром на изречено, идеал човечности се постепено, помоћу естетског рада фантазије, конкретизује као симболички, односно као идеал који, додуше, није остварен, но који је могуће остваривати у реалности земаљске временитости која смрћу ограничава људске тежње. Процес обликовања човечности као људског пристајања на земљу, а људског одбијања смртне нужности као вредности – исходи у слици „земаљског раја“:

Рајска земља овде у средишту,  
А споља нека бесни бујица све до обода:  
Док се нагриза моћни продор да отвори,  
Заједнички порив жури рупе да затвори.  
Да! Овом смислу ја сам сасвим предат,  
То је мудрости последњи закључак:  
Слободу, као и живот, зарађује само онај  
Ко их свакодневно освајати мора.

Земаљски рај је у потпуном сагласју с проблематичношћу утопистичко-тоталитарног идеала хуманости, који исходи у универзалности, а који је рођен у индивидуалности. Слика земаљског раја припада сцени која приказује јунакову предсмртну борбу за могућност трајне вредности у свету смртности и, штавише, заоштрава га до крајњих граница. Но, ова слика такође припада и магистралном

симболичком току драме – то су управо Фаустови рајолики доживљаји и искуства – и такође га заоштрава до крајњих граница.

Последња фаза Фаустовог живота уједно је и последњи елемент у ланцу јунакових епифанијских доживљаја који симболички поетизују суму његовог живота. Ти доживљаји – од раних магијских искустава, преко осећања које изазива Гретин лик, затим способности да се фантазијски, класично-валпургијски и аркадијски објективизује потрага за оним што људска дубина изискује, па све до предсмртног доживљаја земаљске рајоликости – развијају се на фону оног текстуалног тежишта које омогућава симболичко ткање, а то је опклада с ђаволовом. Читав Фаустов живот се испоставља као – у опклади објављена – потрага за чисто људском и надђаволском вечношћу у тренутку, за метафизичком апсолутношћу у физичком реалитету пролазности. Форма тежње је симболичка, зато што опозива метафизичку сферу („Онај свет ме мало брине“, 1660), али и баналност физичке самодовољности какву ђаво нуди („Шта ти јадни ђаволе можеш дати?“, 1675), те зато што за своје средиште има продор у метафизичку могућност земаљског света.

Та форма се током Фаустове потраге и на њеном крају не опредмећује, јер свака конкретизација би значила рушење њеног симболичког смисла који почива на преплету људске могућности за метафизичким уздигнућем над временитошћу и земаљске вечне могућности коју, опет, само људско биће може аутентично доживети. Симболичко полазиште (склапање опкладе) доследно се симболички реализује кроз исходиште које не затвара потрагу (не постоји удословљење вечности у тренутку), већ које потврђује саму потрагу као највишу вредност људског живота, који, са становишта свог физичког реалитета, непрестано препознаје идеалитет као могућност.

Земаљски рај је, дабоме, проблематична конструкција која семантички функционише у два смера: у утопистичком и симболичком. Проблематичност се односи на саму примену изворности метафизичке чистоте раја на реалији која ту чистоту принципијелно изневерава. Као што настојање да се хумани идеал универзално потврди може да води у тоталитарну опасност занемаривања посебног људског живота, тако и покушај да се земља преобрази на надземаљски начин – може да се первертира у лаж према земљи (она није рај) и према идеалу (рају, који би био пројектован на земаљску реалију). Племенитост је та која спасава Фаустову тежњу од изопачења, те која – као покретач – опасност тежње уздиже на раван могућег. Тиме се, међутим, не укида ни проблематичност ни опасност саме тежње.

Доживљај земаљског раја лажан је уколико се рајска изворност подведе под земаљску коначност, што Фауст не чини. Уместо тога, он настоји да земаљски реалитет оплемени, очовечи и тако уздигне на раван метафизичке вредности. Другим речима, јунак се не огрешује о смисаону пуноћу раја (то би чинио када би рај „спуштао“ на земљу), али зато пред земљу поставља највиши и надземаљски изазов: то је оплемењујуће успење земље. Ни оно није лажно, јер не подразумева непримерено транслоцирање коначности у савршену бескрајност. Сасвим супротно, оно продире у најдубљу бит земље, а то је њој иманентна рајолика могућност. Загледајући се у земљу као рајолику сферу, Фауст замишља довршење актуализовања метафизичких потенција на земљи. Тај доживљај је истинит према идеалу симболичке заокружености земаљског поретка, али је у супротности према земаљској збиљи која, као и људска тежња, своју највишу – симболичку – вредност темељи на процесу довршавања, чије окончање постоји тек као могућност.

Фаустова посвећеност земаљском тлу као пољу метафизичког усавршавања утопистичког је карактера: јунак настоји да идеал, који је истинит као могућност, оствари у реалности, као сфери у односу на коју се идеал уопште формира. Фауст пројектује своје биће на реалност, те наступа као да је земаљска стварност раван перманентне граничне ситуације (што јесте случај с драмском јунаковом повешћу). Питање је, ипак, да ли редовност општег тока временитости може да издржи ванредну јунакову тежњу: она је могућа индивидуално и стога је и аутентична, али баш зато што је формира и обистињава појединачна људска изузетност – она није примерена укупном редовном регистру. Унутар њега је могућа гранична криза као онај трен у којем се редовност превазилази, и то само изузетним људским гестом, али сâм тај регистар није могућ као трајна граничност – а то Фауст тражи и од земље и од човечанства. Посреди је парадокс: Фаустова утопија је оплемењена граничношћу индивидуалног надрастања прозе смртности, те зато што властито успење јунак настоји универзално да обистини, али је проблематична јер земља као раван јунаковог деловања овакву напрегнутост једноставно не трпи. Та напрегнутост је по природи ствари увек лична (што Фаустова епифанија и осликава) и никако општа, а проблем проистиче отуд што се општост јавља баш у пробоју који доноси личност. Унутрашњи гест је радикално хуман и истовремено проблематичан – чиме се изнова потврђује проблематичност саме индивидуално досегнуте хуманости – због тога што сопствену племенитост индивидуа жели да универзализује, чиме се, међутим, мења земљи иманентна редовност ствари.



Ипак, управо је универзална племенитост та која успева да продре у једину аутентичну повезаност рајске изворности и земаљске стварности. Утопији начелно блиска, лажност привида састојала би се из насилног и, у суштини, мефистовског обзнањивања саме земље као метафизичког простора. Њу јунак избегава због симболичке природе свог племенитог фокуса: Фауст је већ искуствено и фантазијски спознао, и у својој последњој епифанији изнова доживљава истиниту, шаренолико-огледајућу повезаност раја као таквог и земље као стварности. Фауст, наиме, не жели вулграну утопију која би земљу прогласила за рај (и тиме изговорила лаж), већ стреми ка хумано идеализованој утопији која за своје средиште има истинитост земље као рајоликости. Дакле, не рај по себи и у апстрактном смислу, и не рај као тобожњи земаљски квалитет, већ слика раја у коначности. Епифанијску узвишеност Фаустовог доживљаја обезбеђује њен естетски карактер, који ствара човеку примерену – форму могућег идеала, а та естетска форма органски је пренета и у језгро епифанијског предмета, у рајски идеал као слику највише земаљске могућности.

Рајолики идеал је хуман и хуманизован зато што је сагледан не као апсолутност, него као симболичка способност земље да преломи апсолутне подстицаје у коначности, те да метафизички сјај испољи као квалитет прилагођен коначности људске бескрајне тежње. Апсолутност се саображава хуманости као симбол. Потом, рајолики је и саображена посебности Фаустовог бића: јунак је тај ко ствара визију и јемчи аутентични идентитет властитог бића и смисла визије. Тај идентитет се реализује сходно симболичкој форми људске коначне бесконачности. У њој се огледа Фаустова тежња као срж његове фаустовске суштине и Фаустов фаустовски доживљај симболичког квалитета света. Он је романтично-прогресиван и њега твори преламање идеала кроз форму, с обзиром на коју се идеал увек указује као могућност, односно као смисаони и животни врхунац, чији је покретач – људска тежња ка њему. Како би конкретност фаустовске симболике била јаснија, изнова наводимо јунакове речи за које сматрамо да изражавају тако рећи саму њену формулу:

Да, овом смислу ја сам сасвим предат,  
То је мудрости последњи закључак:  
Слободу, као и живот, зарађује само онај  
Ко их свакодневно освајати мора.

„Мудрости последњим закључком“ експлицира се гранични регистар Фаустове мисли, која суспендује редовност постојања, како би језгровито продрла у суштинску вредност људског постојања као таквог: мислимо на недвосмислено успостављено јединство слободе и живота. Фауст је у потпуности опозвао физичку нужност живота као живљења – у име живота као смисла. А овај се смисао – парадоксално – испоставља као могућност смисла. Живот је изједначен са слободом као кардиналном вредношћу која подарује људскост људском постојању и која омогућава човеково метафизичко уздизање над нужношћу властите физичке смртности. Слобода симболизује вредност коначног људског живота, и то тако што истиче трајност у његовој смртности.

Симболика трајности коначног живота преплетена је са средишњом фаустовском симболичком потрагом за вечношћу у тренутку, а ова се поетски сасвим конкретизује у јунаковом доживљају земаљске рајоликости као земаљске слике вечности. Јединство симболичком ткању драмског врхунца – у којем се сустичу сви магистрални симболички низови текста – обезбеђује његов фаустовски квалитет, а овај се, најзад, састоји из „мудрости последњег закључка“: из идеала као форме идеала обистињеног у процесу обистињавања. Слобода није доживљена као идеално исходиште, него као неокончиви ход ка идеалу. Другим речима, слобода није извојевана слобода стања, већ непрестано зарађивана слобода дела.

Већ смо утврдили органску везу између Фаустовог лика и његовог идеала: слобода коју он доживљава потврђена је самим јунаковим фантазијским уздизањем над властитом физичком немоћи. Та веза додатно се ојачава током самог монолога, па тако и у контексту речи о којима расправљамо. Идеал виђен као слободно-делатно идеализовање стварности, а сходно чему се ова и преображава у слику раја, у рајоликоност – такође је обистињен живом граничношћу јунаковог предсмртног часа. Умирући, а загледајући се у будућност као лепоту земаљског идеала – Фауст дословно „врши“ идеализацију. Наиме, одбијањем да вредносно уважи неумитност физичке пропасти, те стварајући лепу визију, Фауст свој предсмртни час одиста и претвара у освајање слободе. Извојевана слобода припада исходишту визије, но и у самој визији и у целокупном Фаустовом случају то исходиште постоји и живи на снази непрестаног, „свакодневног“ ослобађања. Најзад, фаустовска форма рајолике визије темељи се на истинитости идеала као обистињавању идеала у коначности која је, стога, стално и делатно загледана у вечно-стварајући циљ. Овакво фигурисање идеала живо је обистињено и у Фаустовој судбини која се, упркос свом крају, окреће

будућности као могућем испуњењу. Према томе, само испуњење, и то како у унутрашњем смислу епифаније, тако и у живом Фаустовом случају, који епифанији обезбеђује аутентичност, формира се као процес испуњавања, чија неокочивост не значи пораз људске коначности, већ победу саме потраге за смислом у коначном животу.

И, окружени опасношћу, тако проводе  
Дете, човек и старац своје ваљано доба.

Такву вреву волео бих да видим,

На слободном тлу са слободним народом да стојим.

Наведене речи лајтмотивски понављају и тиме стављају јасну емфазу на граничну срж коначног постојања, с обзиром на коју ово задобија своју симболичку вредност, односно с обзиром на коју се недовршени посао у смртности преображава у плодотворни симболички парадокс вечне коначности. Сама коначност је осуђена на пропаст, али баш из јачине те неумитности исијава неокончиво стварање смисла у коначном постојању. Симболички спасоносни, гранични смисао људске смртности у Фаустовом доживљају (и животу) утемељен је на идентитету слободе и опасности. Угроженост оне вредности која очовечује људско бивствовање и због које живот мора да буде спреман на уздизање над пуким бивствовањем, као и на одрицање у име саме вере у вредност, а што све Фауст два пута изговара у монологу, не осведочава јунаков радикализам, већ његову свест о томе да је духовно спознати идеал (слобода) обистињив само у самеравању идеала према ограничености људског живота. Тиме што се идеал саображава границама људског постојања – не спроводи се банализација идеала, већ се, сасвим супротно, граница претвара у граничног носиоца животне вредности, а ова се реализује у идеализацији смртног живота. Та идеализација је, дакле, могућа само као гранична ситуација: као делатни став човека који, из перспективе своје физичке ограничености, трага за трајношћу упркос спознатој властитој смртности. На равни целине живота, управо се само то трагање испоставља као слобода. При томе, слобода је идеална вредност која није саображена само природи *људског* постојања, већ, такође, и мери *земаљског* људског завичаја: зато Фауст говори о „слободној земљи“ и о „слободном народу“.

Но, поред тога што лајтмотивски појачавају смисао јунакове визије, цитиране речи развијају и рајолико језгро њене симболичности. Мислимо на конкретну слику „детета, човека и старца“, који „окружени опасношћу [...] проводе своје ваљано доба“.

Симболички ток Фаустове судбине није хијерархијски одређен, што значи да последње јунаково искуство није или, барем, не мора нужно да буде и најважније. Оно јесте градацијски врхунац Фаустових плодотворних заблуда, али целовиту спасоносност ових јемчи укупност јунакових претходних искустава, од којих су по себи најважнија љубавна (Грета) и фантазијска (Хелена). Земаљско јунаково послање у битноме је последица оскудности у односу на ранији јунаков живот: Фауст је стар, сâм, усамљен и без непосредне лепоте. Међутим, симболичку тежину последњем доживљају обезбеђује снага јунаковог унутрашњег преображавања оскудице у стварање објективно одсутне вредности. Визијом јунак враћа стваралачку лепоту фантазије у живот, а ова се – то потврђује наведена слика – испуњава и као враћање идиличке лепоте у јунаков доживљај. Претходно уништење двоје старца представља експликацију другости садашњег, прозног јунаковог делања у односу на ондашњицу, идиличко-аркадијску, бајколику и – изгубљену. Но, проза оскудице није и последња реч постаркадијске стварности: њену, као, уосталом, и властиту, ружну прозаичност јунак и преображава у квалитет онога за чиме дух и даље жуди, а та се жудња изражава као лепота идиличке слике посвећене земаљској рајоликости.

Слика „детета, човека и старца“ вишеструко је драгоцену. Најпре, како смо и рекли, она осведочава јунакову способност да само унутрашњим стваралачким радом оживи у свом бићу оно симболички највредније из својих претходних, а објективно ишчезлих искустава. Штавише, управо је садашња естетско-имагинацијска делатност бића та која – и за целину текста и за самог јунака – довршава симболички смисао ранијих драмских фаза. Јунак је идиљу уништио у тренутку најдубље своје кризе, коју је пак појетичношћу фантазије превазишао, и то чистим субјективитетом обликујући и тако васкрсавајући опозвану прошлост. Идиличку вредност у Фаустовој визији обезбеђује слика људске свеповезаности, и то као микрокосмичка хумана слика космичког свејединства. Фауст доживљава тоталитет људског живота као преплетеност свих људских фаза развоја. Идиличко-симболички смисао ове слике ствара се у контексту контрастног односа између ње и претходног Фаустовог уништења идиличке стварности старца.

Фауст је разорио незаштићени идилички објективитет, прелазећи преко невиности људске немоћи – у име, тада, деструктивно-тоталитарног циља. Сада пак Фаустова субјективност ствара идиличку свеповезаност, прослављајући оно о шта се претходно огрешила, а то је људска немоћ. Узајамност детета, човека зрелости и

човека старости сада је доживљена као животна потреба човека за другим човеком. Уместо оглушивања о другог у име властитих тежњи, визија установљава властитост као окренутост ка другоме. Претходна – обезвређујућа, обездуховљена и стога симболичког квалитета лишена – Фаустова делатност погрешна је, јер је почивала на јунаковој уверености у право на властиту изузетност и самодовољност. Међутим, пуноћу сопственог постојања – а то се идиличком сликом непосредно, и смислом Фаустовог живота посредно потврђује – ствара тек добровољна свест о томе да властиту целовитост заокружује веза с другим човеком. Самодовољност редукује и изопштава, а преплетеност космизује и довршава: идиличком сликом изнова се успоставља симболичка слика космоса као свеповезаности – по себи немоћних – делимичности (међу које спада и људска јединка), које се, само као повезане, показују и у својим целинама.

Фауст доживљајно спознаје симболички преображај појединачне немоћи у целину створену с другим: ограниченост сопства немоћна је само у изопштености (као заблуди самодовољности), а плодотворна је у пристајању на животну испомоћ другог. Но, целовити смисао саме идиличке слике представља тек чињеница да њу ствара – и даље – усамљени појединац лишен другог. Тиме се, најзад, јунаков идеал употпуњава као слика највише хуманости, и то двојако: кроз значење доживљеног идеала и кроз обистињење идеала у властитом случају. Насупрот ранијој себичности која руши другог због себе, садашња Фаустова субјективност дословно се спасава стварајући за другог. Фауст замишља човечанство као идеал људског свејединства које је њему недосежно. Лепу вредност Фаустовој слици додељује то што њу сâм јунак никада неће моћи објективно за себе да реализује. Но, уместо ташто и озлојеђено (као на почетку чина), сада ту немоћ јунак живи као субјективну моћ стварања. Сliku свејединства моћи ће други да објективизују, а како је, као реалност, она јунаку недоступна, за њега она постаје идеал. И то идеал чисте хуманости коју рађа највиша племенитост. Јунак доживљава идилу која немоћ усамљености преображава у потпуност с другим, а својим доживљавањем – он немоћ да за себе обистини тежњу претвара у посвећеност сопства другоме. На исти начин, хуманост саме идиличке слике обистињена је племенитошћу Фаустовог порива, који не само да је усмерен ка човечанству него се – због човечанства – у целиности одриче субјективности. Фаустова индивидуа живи само као стваралачка снага која се добровољно одриче ега: јунак више не настоји да субјективно преобрази и себи самери објективитет, већ жртвује самосталност свога

субјективитета – кроз потпуност своје предатости и посвећености идеалу, из чије могуће објективизације тај субјективитет сасвим изостаје. Фаустова стваралачка индивидуа се потврђује у својој племенитости на основу идеалног карактера стварања. Хуманост се осваја кроз индивидуални појетички гест, а овај се по себи обистињава као хуман зато што га племенита индивидуа ствара – за другог.

Тренутку смео бих рећи:

Трај ипак, тако си леп!

Траг мојих земаљских дана не може

Ни у вечности да пропадне.

У предосећању такве узвишене среће

Уживам сада у највишем тренутку.

Фауст своју индивидуу није обесценио, већ ју је с равни циља пренео на стваралачку раван која тежњом обликује циљ. Јунаков субјективитет досеже највишу племенитост кроз добровољно предавање идеализованом, могућем објективитету који неће постојати за Фауста, већ за човека као таквог. Међутим, тај субјективитет је хуман и идеализује са становишта властите хуманости, а ова је – како и целина драме показује – увек двојаког тежишта. Хуманост ствара идеал, али сама припада коначности и несавршенству своје смртности која никада не може бити идеалу једнака, већ га може само преломити кроз реалитет. То, у конкретном случају, значи да хумана индивидуа може самом својом племенитом тежњом да осведочи властиту боголикоост, али никада не може бити божанствена: апсолутна божанска вредност огледа се у моћи и могућности апсолутног одрицања сопства у име стварања (за) другог. Савршенство апсолутне потиснутости субјективита зарад чисте доброте човеку је онтолошки немогућа. Оно докле људска изврност може да се уздигне тиче се симболичког смисла људске боголикоости.

Фаустовска боголикоост рађа се у симболичној фаустовској тежњи, а ова у коначној форми бескрајности, која успоставља однос између непрекидности тежње и идеала који се тежњом ствара. Фаустовска изврност је она изврност највише хуманости која саму племениту тежњу осведочава као језгро људске боголикоости. Тежња може актуализовати људску боголикоост уколико обиље своје субјективности афирмише кроз стварање света који тој субјективности неће служити. Као симболичка слика највише човечности људског смртног лика, Фауст увек остаје биће дејствујуће субјективности, само се она сада претвара у кључни узрок и разлог боголике хуманизације, те осведочења властите фигуре у симболичкој пуноћи.

Право субјективности живи и не губи се, оно изискује испуњење и трага за смислом, али – уместо у исходишту потраге – вредност проналази у стваралачком карактеру саме тежње, усмерене, при томе, ка другоме.

Да прецизирамо: боголикоост се рађа у актуализацији највиших људских вредности, а ове потврђују племениту човечност несебичне усмерености ка сваком Другом. Боголикоост, дакле, почива на вредносном смислу односа између људске смртности и човечне способности ограничене јединке да досегне највиши – људски – степен посвећености добру другог човека. Највиша вредност људског живота не огледа се у добровољном укидању субјективности, већ у добротомј усмерености саме субјективности. Фаустовска боголикоост конкретизује се кроз динамику односа између људске коначности и највише људске вредности. Та вредност формира се као највиша могућност, а ова као идеал стваралачке тежње субјективности. Фаустовска боголикоост за своје средиште има вредносни смисао настојања: његов завичај увек је субјективност, и стога она задржава своја права, али је његов узвишени предмет други човек. Задржано право субјективности везано је сада за сâм стваралачки, обликотворни и по себи спасносни процес тежње. Идеал испуњења припада исходишту тежње: то је највиша форма људске могућности као спремности за одрицање од субјективних права. Та права, међутим, и даље живе, али као племенита и кроз огледање, с чије једне стране стоји испуњење као идеал, а с друге задовољење као стварност могућег испуњења – кроз саму тежњу, односно испуњавање.

Једноставније исказано: највиша, несебична вредност доживљеног идеала прелива се на субјекта који доживљава, и то на начин који је примерен субјектовом реалитету. Идеал као форма бескрајне могућности сија у стварности субјектовог задовољења загладаног у могући идеал. Идеал је недосежан, али се зато симболички прелама у раду бића које ствара идеал, односно у самој његовој тежњи. Стварност стваралачке Фаустове тежње постаје симболичка слика неиспуњивог Фаустовог идеала, а та се сликотворност у реалности испољава кроз живо задовољство саме загладаности у форму могуће будућности. При томе, чисти људски карактер оваквој сликотворности даје управо неугашено право субјективности: јаство је то које „ужива сада“.

Симболички врхунац како динамичког тока саме последње Фаустове фазе, обележене јунаковим продором ка форми могућег идеала, тако и целовите текстуре Фаустове земаљске повести – изречен је у наведеним стиховима, којима се довршава

монолог. Последње јунакове речи у драми коначно у потпуности реактуализују конкретност земаљске опкладе између човека и ђавола, која сама покреће потоњу јунакову повест. Веза између речи којима је опклада запечаћена и између речи које опкладу испуњавају вишеструко је симболичка и образована је као заокружени фигурални лук, чије је средиште форма највише могућности.

Ондашња, у надметању с ђаволом успостављена, прогресивно-потенцијална формула опкладе („Тренутку будем ли рекао: // Трај ипак, тако си леп!“) поетски је устројена само као строги преплет форме могућности и сижејно-семантичке прогресивности Фаустовог освајања земаљског искуства. Тај преплет је фигурацијски, јер сама формулација мотивише и ствара темеље за опевање земаљске повести. Кондиционална форма, дакле, значи, а њено значење осликава природу настојања субјекта који је ту форму установио. Доследно установљеном темељу, јунак развија своју повест у сагласју са смислом договорене формуле. Опклада и даља повест не стоје у каузалном односу (стога је и могуће да се све до 5. чина ни јунак ни ђаво не осврну на опкладу), али кроз своју узајамност образују симболичку текстуру читаве драме (због тога је могуће да се јунакова повест опева као жива реализација опкладних начела упркос томе што све до краја драме опклада није освешћена). Симболички карактер везе происходи из фигурацијског принципа саме опкладе: она објављује двоструку симболику. Реч је о симболичком идеалу вечности у тренутку, но о идеалу који се додатно симболички прелама кроз само стремљење ка њему. Израз овакве двострукости је кондиционал, који исказује узајамност између тежње и циља те тежње. Сама узајамност почива на симболичком смислу кондиционала и развија се као форма људске земаљске могућности, којој припада и људска тежња као неокончивост коначног земаљског посла, и идеал вечности у времену као вредност, неиспуњена но испуњивана, кроз саму делатну повест тежње.

Симболика опкладе поетски је обистињива само кроз одјеке који ће очувати њену симболичку специфичност. Ова проистиче из фаустовске природе могућности, која прелама идеал испуњења у испуњавању као недовршивом трагању. То значи да, са уметничког становишта – конкретно, опредмећено исходиште опкладе није могуће. Оно је, наиме, изнутра немогуће, и то како с обзиром на опкладу, чије је тежиште на форми, а не на материји, тако и с обзиром на Фаустову повест, чији смисао проистиче из шареноликих плодова тежњи, а не из пуких појединачних искустава. Сходно томе, било каква реализација или актуелизација опкладе, на којој почива симболичка природа јунакове повести, поетски је и сама испуњива баш



као испуњивост, а не као испуњење. Опклада се сижејно може оживотворити само кроз реактуализацију њеног симболичког језгра, а никако као исходиште. Језгро се тиче симболичке плодотворности физичке немогућности (да се тежња опредмети) као највише могућности смртног живота: да се немоћ довршења претвори у неокончивост прогресивног освајања смисла. Разуме се да никаква конкретизација оваквог плодотворног преображаја живота као целине није остварљива. Могуће је, међутим, а то управо потврђује нераскидива веза између јунаковог делатног става у предсмртном часу и његових последњих речи – саму смртну коначност живота симболички осведочити и обистинити баш као форму могућности, која немогућност за највишим испуњењем преобликује у стварност задовољења у неокончивом испуњавању.

Наравно да је најважнија чињеница текста то што формулу опкладе Фауст на крају свог живота изговара поново конјунктивно, као будућу могућност: „Тренутку смео бих рећи“. Тиме се реалитет живота експлицира као могућност идеала, који се сâм огледа у бескрајности највишег људског труда. Потом, изговорена формула поетски је значајна и због свог иронијског карактера: Фауст изговара идеал своје загледаности у могућу будућност – у самом свом предсмртном часу. Иронија, дакле, оштро супротставља реалитет физичке коначности и истинитост метафизичке вредности коју ствара смртни човек. Сходно вези између симболичке и иронијске природе речи, поновљена формула опкладе поетизује се као систем парадокса. Овај за своје средиште има иронију људске трагичности и симболику трагичке спасоносности. Као гранични час, предсмртни јунаков трен конкретизује људску немоћ и заблуду: искорачујући у идеал будућности, Фауст дословно корача у свој гроб. Настојећи да оствари и потврди, јунаков живот се прекида у времену. Но, последњи трен такође осведочава и плодотворност смрћу грубо срушеног људског труда: овај физички исходи у смрти, али метафизички исходи у садашњем задовољењу предсмртног часа. Систем симболичко-иронијских односа одређује начин на који се формира смисао Фаустових речи.

Начелно и по себи, њих је могуће схватити као људски пораз: јунак је читав живот трагао, а потрага је окончана најпре спознајом о немогућности реалног испуњења идеала (стога конјунктив), а потом и смрћу. Међутим, у контексту поетског света конјунктив је смисаоно одређен како могућношћу као раније

установљеним тежиштем потраге за вредношћу, тако и стварним задовољењем као последицом спознаје о томе да је испуњење могуће као форма идеала.

Фауст истински ужива „сада у највишем тренутку“, и – узет за себе – тај трен означава трајну вредност у пролазности: Фауст није изневерио своју потрагу за вечношћу у времену. Но, није је ни вулгаризовао, будући да пронађена трајност у смртности није и једнака вечности. Идеал испуњења је обескрајење временитости, и он је симболички доживљен: као слика вечности у времену, али не и као вечност по себи. Симболичка снага доживљеног проналаска односи се на то што стварност Фаустовог највишег тренутка за своје упориште има прогресивну загледаност у идеалну форму будућности. Она је по себи недосежна, али је симболички освојива – као преламање вечности у највишем смртном часу, као живо и остварено задовољење у немогућности да се освоји крајњи идеал. Нагласак није на томе што Фауст није „сада“ пронашао испуњење вечности у пролазности, већ на томе што је самом својом недовршивом тежњом осведочио неиспуњивост као процес испуњавања, а не као пораз. Тај процес се конкретизује као шаренолико-плодотворно сијање идеала у животној стварности, која није одређена немогућношћу испуњења, већ симболичком снагом која испуњење остварује као могућност. Идеал живи, постојан је и приближен, али управо симболички: кроз слику вредности у времену.

Сликотворност идеала представља средиште последње Фаустове визије. Реч је о рајоликости као једној – симболички обистињеној форми највише могућности, дакле раја. Као апсолутност, рај је недосежан; но, као апсолутни одсјај у реалности, он није само могућ, нити је само мишљен и изражен, већ је драмски посредован и доживљен као рајолика истинитост метафизичке могућности на земљи. Међутим, и то је највиша тачка у развоју драмске повести – идеал је и живо обистињен у стварном задовољењу у Фаустовом пресмртном часу. Доживљено уживање у „највишем тренутку“ је доказ и обистињење рајоликости. Она, наиме, не остаје на равни визије, већ постаје кључна тачка саме земаљске догађајности: Фауст живи рајолико. Иронијски: он живи рајолико у свом смртном часу. Симболички: јунак живи истинитост рајске форме идеалне могућности. И парадоксално: Фауст живи своју смрт, која је, с обзиром на снагу последњег земаљског часа, метафизички преображена у први час апсолутног јунаковог живота, односно његовог заслуженог укључења у апсолутни поредак.

При томе, и то нипошто не треба губити из вида, овај преплет фигурацијских дејстава за свој сижејни и значењски темељ има јунакову заблуду: Фаустово слепило је то које увиђа, доживљава и ствара. Заблуда се остварује у оној равни постојања која је њој својствена, а то је сама пропадљивост: Фауст умире. Логика везе између стварности смрти и стварности задовољења кроз загледање у могућу будућност почива на људском карактеру збивања. Фауст обистињава, али трагички, што значи да је трагика као неопозивост негативне нужности (немоћи пред властитом пропадљивошћу) језгро свеколиког самоизражавања и самоосведочења човека. Фаустова судбина осликава коначност људског живота, али такође и постојање вредности која овом коначношћу није обухваћена, исцрпљена и савладана. Сама та вредност представља *освојену* трајност у смртности, која се претходно конкретизовала кроз јунаково „живљење“ рајолике ванвремености у времену, које је пак само – утемељено на људском увиду у *неосвојивост* апсолутног смисла, но у могућност *освајања* људског смисла.

#### 4. ЗАКЉУЧАК

Негативни иронијски врхунац у Фаустовој земаљској драми остварује се Мефистовим одговором на последње Фаустове речи у тексту:

Њега не засићује никакво задовољство, њему је свака срећа недовољна,  
Стога лети он ка привидним створењима.  
Последњи, ружни, празни трен,  
То би јадник хтео да задржи,  
Он, који ми се тако снажно супротставио.  
Време господари, а старац у песку лежи. (11587–11592)

Симболички поредак драме оснажен је иронијски, будући да управо иронија наглашава трагички карактер јунакове потраге за смислом – упркос ђаволу и упркос Фаустовој смртоносној онемоћалости. Међутим, иронијска симболизација значи иронијско огледање између смртности (као нужности) и бескраја (као космичке истинитости, која се хумано прелама као коначна форма највише могућности). Мефистова иронија стоји изван и испод оваквог – догађајно потврђеног – фигурисања драме: ђаволов став је заједљиво-ташт, а победоносни живот драмског света стваралачки. Оскудност ђаволовог тумачења драмског збивања заоштрена је до те мере да се овај на крају супротставља снази космичке афирмативности и спасоносни стварања кроз пуко коментарисање људске смрти, коју, при томе, сасвим погрешно схвата као химну бесмислу, празнини и уништавању. Ђаволова иронија промашује симболички смисао иронијски осведоченог догађаја, јер овај – својим пропадљивим исходиштем на земљи – мотивише људско прикључење метафизички спасоносном поретку на темељу саме људске смрти. Заснована органски на земаљском току и његовом смислу, крајња драмска објективизација метафизичке спасоносни догађајно довршава смисао задовољене људскости која физички пропада на земљи. Мефисто прославља земаљски крај, а целина драмског тока прославља комички преображај неумитног земаљског краја у – земаљским током заслужену – метафизичку смисаоност.

Драмско исходиште је симболички синтетичко: оно се не тиче само посебности Фаустовог предсмртног часа, нити самодовољности последње, метафизичке сцене у тексту, већ искључиво фигуралне узајамности између земаљског краја и есхатонског довршетка. Симболичка фигурација драмског финала подразумева иманентну, земаљску и из заслужене слободе Фаустовог заблуделог

делања проистеклу мотивисаност метафизичког краја. Наиме, последња, есхатонска сцена космички објективизује иманентно засновани – симболички квалитет земаљске повести хумане индивидуе. Симболичка текстура драме је образована и заокружена као поетски потпуна синтеза смисла и форме, догађаја и начина, материје и поступка. Ткање Фаустове судбине опева се као делатни јунаков ход ка освајању фантазијске узвишености људске слободе. Овакво значење саме садржине јунакове повести поетско је зато што се хуманост не осведочава апстрактно-идеално, већ индивидуално-проблематично. Највиша људска вредност је генерисана посебношћу јунаковог случаја, који идеал хуманости прелама кроз бескомпромисност своје граничне ситуације. Потом, хуманост као значење симболички се фигурише тек с обзиром на целину поетског склопа, који се образује упоредо с фабуларним развојем значења. Садржина слободне човечности претвара се у уметнички разлог, а овај се испољава у идентитету форме и материје. Певање о јунаку, чији је живот усмерен ка поијетичко-фантазијској слободи духовног дела – уметнички је обистињено с обзиром на форму јунакове повести као ону која није (алегоријски) детерминисана споља (метафизичким оквиром), већ која је слободно изаткана изнутра, те која се метафизички испуњава баш захваљујући аутономности свог тока.

Шелинговски речено, симболички поредак спроведен у *Фаусту* почива на апсолутном идентитету форме и материје, а овај је могућ, јер га обезбеђује човечност као поијетичка слобода. Она је обистињена садржински, али и у поступку. Исходишни квалитет оваквог поетског устројства је симболичка трансценденталност: ткање фабуле поетског света одговара ткању о принципима поетског света. Тематизујући слободу трагичког субјекта, поетски свет уједно опева и изражава самог себе, своју прогресивну и аутономну форму. Зајемчена идентитетом поступка и садржине, трансцендентална симболика поетски се конкретизује у фаустовском карактеру Гетеове посебне обраде мита о Фаусту. Митска грађа представља плодно тле за опевање проблематичног индивидуалитета хуманости, који се рађа у трансгресији, те који има метафизички смисао, изражен кроз човека као боголику фигуру. Фаустовска конкретизација мита фигурише се као прогресивна симболика. На равни садржине и значења, она извире из гетеовске трагедије будућности, која опева трагичку борбу јунака за право на живот као смисао, а исходи у јунаковом проналаску смисла као форме могућности. Фаустовска жудња је прогресивна, јер за највишу тачку коначног земаљског живота има

спознају о неиспуњивости највише жеље. Најзад, садржинско-значењска прогресивност задобија трансцендентални смисао, те постаје тежиште симболички устројене целине – с обзиром на то да је и крајњи смисао формално-садржинске целине драме бескрај као обистињена форма могућности.

Заокружена форма текста употпуњава метафизички смисао земаљске повести: садржинска прогресивност исходи у Фаустовом приступању у сферу чисте апсолутности, а формална прогресивност произлази из коначности израза као наговештаја Фаустове надизразиве есхатонске будућности. Та будућност је симболичка, зато што је мотивисана слободом људске земаљске повести, која се довршава у спознаји форме могуће будућности. Најзад, унутар симболичког поретка, та форма, и то и као сâм облик текста, и као начин на који се уобличава јунакова тежња – представља најважнији поетски извор значења. Наше полазиште у раду је Гетеова романтична симболизација параболичког поетског принципа, који је изговорен у речима мистичког хора, а који се односи на симболичку слику и симболичку чулну форму као систем огледања апсолутности у чулности. Унутрашњу истинитост симболичког устројства драме омогућава присуство апсолутности у самој коначности. То присуство реализује се као чулна форма, или као чулни лик апсолутности. Он се поетски конкретизује као узајамни процес естетизације (чулног оформљења) метафизичког и апсолутизације (метафизичког употпуњења) чулног, односно као као „*Gleichnis*“, парабола или симбол божанствености. Иманентна мотивисаност апсолутног значења симболичког чулног предмета не остаје на равни поетске претпоставке, већ се текстуално обезбеђује чулним темељом симбола, као и његовим метафизичким смислом. Естетизацију симболичког квалитета у *Фаусту* омогућава земља као објективни фон симболичког збивања: човекова земаљска повест је та која тка апсолутни смисао, те, потом, и суштина индивидуалне земаљске повести: Фаустова потрага за рајоликошћу земље осведочава саму јунакову боголикост. Симболизација чулног, земаљског и људског поретка иманентно се испуњава у боголико-рајоликом лику апсолутности као форми апсолутне могућности, али се, такође, обистињава и „одозго“, у контексту метафизичког смисаоног врхунца текста. Естетска раван драме производи овакво значење, и то на трансцендентално двојак начин: као поетска форма и израз, и као чулно оваплоћена догађајност. Симболичка форма чулно наговештене апсолутности садржински одговара Фаустовом приступању у рајску сферу вечности, која је симболички оправдана јунаковом потрагом за рајоликошћу. Та садржина поетски

исходи у јунаковом ступању у свет апсолутног испуњења: рај потпуно обистињава апсолутност раније симболичке форме могућег смисла. Другим речима, земаљска форма највише могућности објективно се, у последњој сцени, испуњава кроз трансформацију могућности у саму истину.

Сâм избор речи у овом, закључном поглављу, које настоји да језгровито рекапитулира претходно излагање, има за циљ да покаже оправданост дводелног карактера студије, то јест: потребу за јединственим сагледавањем поетике и поетске реализације романтичне симболике. Анализа немачке романтичне историјске поетике симбола методолошки је оправдана с обзиром на то експлицитно критички оснажује потоње разумевање романтичног уметничког текста. Критичко-терминолошка апаратура примењена у анализи *Фауста* природно потиче из оног контекста којем је – поетскоисторијски – *Фауст* најближи, те из оног контекста којем – духовноисторијски – Гете не само да припада, већ који непосредно и ствара. Трансцендентално јединство форме и материје, те поетике и праксе – синтетизује се у једном уметнички уобличеном тексту као историјски верификованом сведочанству о јединству свих највиших хуманих моћи. Оне су стваралачке и, будући такве, реализују се као трансцендентална истовременост изражавања и самоизражавања. Симболичка уметност потврђује хумано јединство највише идеје људске стваралачке слободе и највишег уметничког израза који ту слободу поетски осведочава. Како је и промишљено и непосредно поетски реализовано, то јединство постоји као идентитет мисли о симболичкој уметности, која показује узајамност између човечности и људске уметничке способности, и – уметничке праксе, коју покреће искључиво појетички индивидуализам, који потврђује универзалну хуманост.

## СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА:

#### Гетеови текстови:

Goethe, J. W. v., *Urfaust*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2012.

Goethe, J. W. v., *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2012.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust, Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*, herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München 2010.

Goethe, J. W. v., *Werke*, Bde. 1–4: *Gedichte*; Bde. 17–22: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, herausgegeben von Siegfried Seidel, Aufbau, Berlin 1960.

Goethe, J. W. v., *Torquato Tasso*, Bd. 5, in: *Goethes Werke*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Christian Wegener, Hamburg 1948.

Goethe, J. W. v., *Dichtung und Wahrheit*, Bde. 15–16, in: *Goethes Werke*, herausgegeben von Robert Petsch, Bibliographisches Institut, Leipzig 1926.

Goethe, J. W. v., *Maximen und Reflexionen*, nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs, herausgegeben von Max Hecker, Verlag der Goethe-Gesellschaft, Weimar 1907.

Goethe, J. W. v., *Briefe*, in: *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung, Bde. 1–50, Weimar 1887–1912.

Goethe, J. W. v., / Meyer, Johann Heinrich, „Über die Gegenstände der bildenden Künste“, in: *Propyläen*, eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe, Bd. 1, Tübingen 1798.

\*

Гете, Јохан Волфганг, *Фауст*, превод Бранимир Живојиновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1999.

Гёте, Иоганн Вольфганг фон, *Фауст*, перевод Борис Пастернак, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1960.

#### Библија:

*Biblia Sacra Vulgata*. Editio quinta, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2007.

Luther, Marthin, *Die gantze Heilige Schrift Deudsch. 2 Bände*, München, 1972.



*Septuagint*, edited by Alfred Rahlfs, Second Revised Edition, edited by Robert Hanhart, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006.

\*

*Библија или Свето писмо Старога и Новога Завета*, превео *Стари завет* Ђура Даничић, *Нови завет* превео Вук Стефановић Караџић, издање британског и иностраног библијског друштва, Београд, 1981.

**Остали наведени уменички извори:**

Kafka, Franz, *Sämtliche Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008.

**Општа примарна литература о симболу и теорији симбола:**

Hamann, Johann Georg, „Kreuzzüge des Philologen“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Schriften über Philosophie / Philologie / Kritik*, 1758–1763, Herder, Wien 1950.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika*, tom 1–3, BIGZ, Beograd, 1986.

Kant, Immanuel, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Köln 2011.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke*, Bd. 1: *D. Faust*; Bd. 5: *Von dem Wesen der Fabel*; Hanser, München 1970.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie der Kunst*, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, Bd. 5, I. Abt., Stuttgart/Augsburg 1859.

Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef, *Uvod u filozofiju mitologije*, prevod Olga Kostrešević, IKZS Sremski Karlovci, Novi Sad, 2010.

Šeling, F. V. J., *Filozofija umetnosti*, prevod Danilo Basta, Nolit, Beograd, 1984.

Schiller, Friedrich, *Über das Schöne und die Kunst*, DTV Verlag, München 1984.

Schiller, F., *Wallenschtein*, in: *Sämtliche Werke*, auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 2, 3. Auflage, Hanser, München 1962.

Schlegel, August Wilhelm, *Kritische Schriften*, Bd. 3: *Geschichte der klassischen Literatur*, 1964; Bd. 4: *Geschichte der romantischen Literatur*; Bd. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst*

*und Literatur – Erster Teil; Bd. 6: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur – Zweiter Teil*, 1965, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.

Schlegel, Friedrich, „*Athenäums*“-*Fragmente und andere Schriften*, Phillip jun. Reclam, Stuttgart 2010.

Schlegel F., *Lyceum-Fragmente*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 2, Schöningh, München/Paderborn/Wien; Thomas, Zürich 1967.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, *Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Fink, München 1970.

Wahrig, Deutsches Wörterbuch, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh 1970.

<http://www.duden.de/rechtschreibung>

\*

Хердер, Јохан Готфрид, *Расправа о пореклу језика*, превод Олга Кострешевић, ИКЗС Сремски Карловци, Нови Сад, 2012.

## **СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА:**

### **Општа секундарна литература:**

Adorno, Theodor / Horkheimer, Max, *Dijalektika prosvetiteljstva*, prevod Nadežda Čaćinović-Puhovski, Veselin Masleša / Svjetlost, Sarajevo, 1989.

Auerbah, Erih, *Mimesis*, prevod Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1978.

Bahtin, Mihail, „Problem govornih žanrova“, prevod Mitar Popović, u: *Treći program*, br. 47, Beograd, 1980.

Bahtin, Mihail, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prevod Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991.

Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, preveo Miroslav Beker, u: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.

Boeckh, August, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, B. G. Teubner Verlag, Leipzig 1877.

Cassirer, Ernst, *Idee und Gestalt, Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989.

Danz, Christian, *Einführung in die evangelische Dogmatik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2010.

- Diltaj, Vilhelm, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, prevod Dušica Guteša, BIGZ, Beograd, 1980.
- Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung – Lessing, Goethe, Hölderlin, Novalis*, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1957.
- Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1981.
- Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II, Sinn und Vorformen*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main / Bonn 1964.
- Frejdenberg, Olga, *Mit i antička književnost*, prevod Radmila Mečanin, Beograd, Prosveta, 1987.
- Frye, Northrope, *Anatomija kritike*, prevod Giga Gračan, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, prevod Slobodan Novakov, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Heidegger, Martin, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. München: Albert Langen – Georg Müller Verlag, 1936 Henckmann, Wolfhart, „Nachwort“: in: Solger, Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Fink, München 1970.
- Henckmann, Wolfhart, Nachwort, in: Solger, Erwin – vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, Fink, München, 1970.
- Jakobson, Roman, „Lingvistika i poetika“, prevod Ranko Bugarski, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966.
- Jaus, Hans Robert, *Estetika recepcije*, prevod Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1978.
- Jülicher, Adolf, *Die Gleichnisrede Jesu*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976.
- Kasirer, Ernst, *Filozofija simboličkih oblika*. Prvi deo: Jezik; Drugi deo: Mitsko mišljenje, prevod Olga Kostrešević, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.
- Kojen, Leon (ur.), *Metafora, figure i značenje: zbornik teorijskih radova*, Prosveta, Beograd, 1986.
- Konstantinović, Zoran, *Deutsch-serbische Begegnungen*, Edition Neue Wege, Berlin 1997.
- Korff, Hermann August, *Geist der Goethezeit*, Bd. 1: *Erster Teil – Sturm und Drang*, 1923; Bd. 2: *Zweiter Teil – Klassik*, 1930, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig; Bd. 3: *Dritter Teil – Frühromantik*, S. Hirzel Verlag, Leipzig 1949; Bd. 4: *Vierter Teil – Hochromantik*, Koehler & Amelang, Leipzig 1955.
- Korff, H. A., *Humanismus und Romantik*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig 1924.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Lesebuch*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1969.
- Lesing, Gothold Efraim, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, prevod Svetislav Predić, Rad, Beograd, 1964.

- Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1–8, Verlag Herder, Freiburg im Breisbaga 1968, Sonderausgabe: WBG, Darmstadt 2015.
- Linde, Gesche, „Nachwort“, in: Martin Luther, Von der Freiheit eines Christenmenschen, Phillip Reclam jun. Stuttgart, 2011.
- Loma, Miodrag, „Arabeska i groteska po shvatanju Fridriha Šlegela“, str. 83–89, u: *Reč, Časopis za književnost i kulturu*, 2. god., br. 10, Beograd, jun 1995.
- Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, prevod Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976.
- Lukač, *Gete i njegovo doba*, prevod Marija Kon, Veselin Masleša, Sarajevo, 1956.
- Pilipović, Jelena, *Orfejev vek*, Filološki fakultet / Mali Nemo, Beograd/Pančevo, 2005.
- Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, prevod Nada Vajs, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.
- Schlesinger, Max, *Geschichte des Symbols / Symbolik in der Dichtkunst*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1967.
- Schubert, Gabriella / Konstantinović, Zoran / Zwiener, Robert (Hrsg.), *Serben und Deutsche, Traditionen der Gemeinsamkeit gegen Feinbilder*, Collegium Europaeum Jenense, Jena / Erlangen 2003.
- Stojanović, Dragan, *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1960.
- Vinkelman, Johan Joahim, *Istorija drevne umetnosti*, prevod Drinka Gojković, IKZS Sremski Karlovci, Novi sad, 1996.
- Wellek, Renee, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, v. II: The Romantic Age, 1981; v. III: The Age of Transition, 1983, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wiese, Benno von, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1958.
- \*
- Аверинцев, Сергеј С., *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драган Недељковић и Марија Момчиловић, Нолит, Београд, 1982.
- Барт, Ролан, „Критика и истина“, у: *Књижевност, Митологија, Семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд, 1971.
- Дерида, Жак, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, превела Јасмина Лукић, *Структуралистичка контроверза*, Просвета, Београд, 1988.
- Дилтај, Вилхелм, *Суштина филозофије и други списи*, превео Милош Тодоровић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови сад, 1997.
- Еко, Умберто, *Симбол*, превод Перо Мужејевић, Народна књига / Алфа, Београд, 1995.

- Лома, Миодраг, *Тумачење времена у Библији, Библијска хронологија*, Хришћанска мисао, Београд, 2010.
- Лома, Миодраг, *Библијска праисторија и Мојсијево Петокњижје*, Хришћанска мисао, Београд, 2016.
- Лома, Миодраг, „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, бр. 61/ 2, 2013, Нови Сад, стр. 375–402.
- Лома, Миодраг, „Филологија и њене дисциплине“, стр. 37–53, у: Едиција Филолошка истраживања данас, главна уредница Јулијана Вучо, том VI: *Култура, цивилизација, филологија*, уреднице Љиљана Марковић и Александра Вранеш, Филолошки факултет, Београд, 2014.
- Лома, Миодраг, „Гетеова светска књижевност и српска народна поезија“, 42 (2010) 142, стр. 453–467, у: *Књижевна историја, Часопис за науку о књижевности*, бр. 142, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010.
- Петровић, Вук, „Увод у проучавање хумора код Кафке“, *Књижевна историја*, бр. 149, Београд, 2013, стр. 95-119.
- Петровић, Вук, „Маниристичка аутентичност Лонговог романа“, *Lucida intervalla*, бр. 44, 2015, стр. 93-125.
- Петровић, Вук, „Хајдегерово разградња свих филолошких темеља“, стр. 115–137, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, бр. 64/1, 2016.
- Срејовић, Драгослав и Цермановић-Кузмановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд, 2004.
- Тодоров, Цветан, *Симболизам и тумачење*, превод Јовица Аћин, Службени гласник, Београд, 2010.

#### **Секундарна литература о Гетеу и посебно о Гетеовом *Фаусту*:**

- Bertram, Johannes, *Goethes Faust im Blickfeld des XX. Jahrhunderts*, Hamburger Kulturverlag GmbH, Hamburg 1963.
- Böhm, Hans, *Goethe*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1950.
- Einem, Herbert von, *Beiträge zu Goethes Kunstaufassung*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1956.
- Daur, Albert, *Faust und der Teufel*, Carl Winter – Universitätsverlag, Heidelberg 1950.
- Diener, Gottfried, *Fausts Weg zur Helena – Urphänomen und Archetypus*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1961.

Gadamer, Hans-Georg, *Filozofija i poezija*, prevod Saša Radojčić, Službeni list SRJ, Beograd, 2002.

Gundolf, Friedrich, *Goethe*, Georg Bondi, Berlin 1920.

Herrmann, Helene, „Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1916/17), S. 86-137, 161-178, 316-351.

Klett, Ada M., *Der Streit um `Faust II` seit 1900*, Verlag der Frommannschen Buchhandlung, Jena 1939.

May, Kurt, *Faust II. Teil. In der Sprachformen gedeutet*, Carl Hanser Verlag, München 1962.

Mommsen, Katharina, *Natur-und Fabelreich in Faust II*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1968.

Mommsen, K., *Goethe und 1001 Nacht*, Akademie-Verlag, Berlin 1960.

Petsch, Robert, *Faustsage und Faustdichtung*, Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1966.

Requadt, Paul, *Goethes „Faust I“*, Wilhelm Fink Verlag, München 1972.

Schwerte Hans, *Faust und das Faustische*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1962.

Staiger Emil, *Goethe*: Bd. 1: Goethe, 1749-1786 (1964); Bd. 2: Goethe, 1786-1814 (1962); Bd. 3: Goethe, 1814-1832 (1963), Atlantis Verlag, Zürich.

Streicher, Wolfgang, *Die dramatische Einheit von Goethes „Faust“*. Betrachtet unter den Kategorien Substantialität und Funktionalität, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966.

Valentin, Veit, *Erläuterung zu Goethes Faust*, Verlag von L. Ehlermann, Leipzig/Dresden/Berlin 1890.

Viëtor, Karl, *Goethe*, A. Francke Ag. Verlag, Bern 1949.

\*

Ландолт, Штефан, „Гетеов Фауст. Однос сцена Полагање у гроб и Планински кланци са црквеним учењем“, стр. 41–85, превео Драган Стојановић, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008.

Лома, Миодраг, „Драган Стојановић и крај Гетеовог Фауста“, *Хелиотропна мисао, Рецепција стваралаштва Драгана Стојановића*, приредили: Зорица Бечановић-Николић, Биљана Дојчиновић-Нешић и Јован Попов, Досије студио, Катедра за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, Београд, 2011.

Лома, Миодраг, „Гетеов пријем српских народних јуначких песама“, Научни састанак слависта у Вукове дане, 40/2, Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд, 2011.

Стојановић, Драган, „Богородица у Гетеовом Фаусту“, стр. 86–144, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008.

Тривунац, Милош, „Гете и Југословени“, *Гете*, Издање књижарнице Рајковића и Ћуковића, Београд, 1931.

Шмит, Јохен, „‘Католичка митологија’ и њена мистичка демитологизација у завршној сцени *Фауста II*“, стр. 15–40, превео Драган Стојановић, у: *Источник, Часопис за веру и културу*, бр. 68, Друштво Источник, Београд, 2008.

## Биографија

Вук Петровић рођен је у Београду 1988. године. Основну и средњу школу завршио је у Београду. Основне студије на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности завршио је 2011. године, а 2012. и мастер студије одбраном рада под насловом *Принципи хумора у Кафкиним приповеткама*. У школској 2012/2013. години учествовао је у раду матичне Катедре као сарадник у настави, а од 2013. године запослен је као асистент за ужу научну област Општа књижевност. Држи предавања и вежбања из обавезних предмета Практикум 1 и 2 (библијска, старогрчка, римска и средњовековна књижевност), Практикум 5 (књижевности европског романтизма), Практикум 6 (књижевности европског реализма), као и из изборног предмета Гете и просветитељство. Године 2013. боравио је у Фрајбургу као стипендиста Гете-института. Учествовао је на више међународних научних скупова. Редовно објављује научне радове у периодици.



## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Вук Петровић

Број индекса: 12050, Д

Студијски програм: ЈКК – докторске академске студије

Наслов рада: Немачка романтична мисао о песничкој симболичности и њено  
естетско испуњење у Гетеовом *Фаусту*

Ментор: Миодраг Лома

Потписани

Вук Петровић

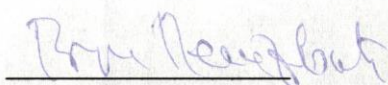
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској  
верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму**  
**Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског  
назива 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 аутора**

У Београду, 16. 6. 2017.



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Немачка романтична мисао о песничкој симболичности и њено естетско испуњење у Гетеовом Фаусту**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

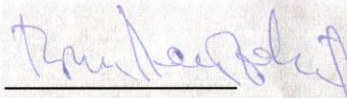
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 16. 6. 2017.



## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора **Вук Петровић**

Број индекса **12050, Д**

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**НЕМАЧКА РОМАНТИЧНА МИСАО О ПЕСНИЧКОЈ СИМБОЛИЧНОСТИ И ЊЕНО  
ЕСТЕТСКО ИСПУЊЕЊЕ У ГЕТЕОВОМ ФАУСТУ**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 16. 6. 2017.

