



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
UNIVERSITY OF BANJA LUKA  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ  
FACULTY OF PHILOLOGY



# СТИЛ У ЕПОСИ ПАРАЛЕЛНИХ (И)РЕАЛНОСТИ

Зборник научних радова

Бања Лука, 2025. године

СТИЛ У ЕПОСИ ПАРАЛЕЛНИХ (И)РЕАЛНОСТИ  
Зборник научних радова

# САДРЖАЈ

<i>Предговор</i> .....	7
<i>Оксана Акај</i> Детерминанты гендерной лингвистической трансформации: феминативы в современном русском языке (анализ персонального Интернет-дискурса).....	11
<i>Ивана Антонић</i> Позиционирање синтаксема и стилизација реченице.....	27
<i>Горан Милашин</i> Мултимодалност и савремена стилистика .....	61
<i>Анастасија Самсонова</i> Специфика возражения в гипермедиаексте, посвященном истории научного открытия .....	89
<i>Страхиња Степанов</i> Псеудочитуње – дискурсне и језичко-стилске одлике.....	101
<i>Елена Стоянова</i> Метафора как инструмент популяризации научного знания в болгарском медиадискурсе.....	137
<i>Vranko Tošović</i> Stilistička diferencijacija jezika virtuelnog razuma .....	149
<i>Зорана Штрбац</i> Поетички аспекти стила немачке романтичне бајке.....	165

Зорана Штрбац

## ПОЕТИЧКИ АСПЕКТИ СТИЛА НЕМАЧКЕ РОМАНТИЧНЕ БАЈКЕ

*Рад је духовноисторијског, естетичког и херменеутичког карактера. Састоји се од три дела. У првом сегменту текста утврђују се критеријуми вредновања уметничког дела као таквог, а у контексту термина – стил, те његове везе с другим појмовима, преваходно маниром и укусом, и то надградњом прегледног основа нашом идејном синтезом која кулминира како у дефиницији стила као израза укуса тако и у теоријско-херменеутичкој целини која хармонизује изворно романтичарске идеје, Гадамерово духовноисторијско знање и Хартманову феноменолошко-структуралну естетику. Други део усмерен је ка поетичким начелима немачког романтичног доба. Трећи представља конкретизацију постављених теоријских координата, односно херменеутичку анализу егземпларног романтичног остварења – УНДИНЕ (1811) Фридриха де ла Мот Фукеа. Главна методолошка упоришта су ИСТИНА И МЕТОД Ханса Георга Гадамера, ЕСТЕТИКА Николаја Хартмана, као и спис Фридриха Шилера О НАИВНОМ И СЕНТИМЕНТАЛНОМ ПЕСНИШТВУ. Циљ рада јесте синтеза и с њом у вези реактуализација сложених идеја, затим и њихово препознавање у УНДИНИ, која стога бива на нов и потпун начин осветљена, будући да, у историји рецепције, нема свеобухватне интерпретације уметничке вредности Фукеове бајке.*

Кључне речи: *стил, манир, укус, романтично, бајка, сатира, стварност, контраст, огледало, идеал.*

Појам стила неслучајно је преузет и пренет у друге области из архитектуре, која је у битноме одређена вануметничком, практичном сврхом, дакле, повезаношћу са животном средином свог настанка, те са живот-

ном средином свог настанка. Архитектура стога представља одличан пример објективно-историјског карактера стила, који свакој индивидуалној форми даје одређени правац. Експанзивност стила, од индивидуалног, локалног, народног, жанровског, до епохално-историјског, указује на сустицање појединачних духовних форми у целину вишег реда, с обзиром на коју истраживач, у складу са својим образовањем, процењује партикуларно уметничко дело. Имајући у виду изречено, идеализовани прикази начелно инхерентни жанру бајке добијају озбиљно значење у романтизму, пошто се овај развија на фону идеализма – који ће Фридрих Шлегел препознати као заједничку, креативну потку доба – сходно чему романтична бајка није плод једино чистог одушевљења народним формама, већ и теоријски утемељеног погледа на свет, у чијим оквирима дух, оно супстанцијално, апсолутно има првостепену вредност, којој ће бити субординирана проза материјалитета, па ће Новалис, на пример, закључити да су „бајке и ‘канон поезије’ и ‘снови о оном завичају који је свуда и није нигде’, тј. о оном завичају од кога се човек отргнуо услед прагреха“ (према Мојашевић 1981: 305).

Удаљавање од идеала природе, те обнављање човековог јединства с природом путем уметности, централна је тема романтичне поетике и песништва која се неретко и лако симплификује тиме што се губи из вида контекстуална целина исказа, а без ове, упозорава нас Бахтин у тексту ПРОБЛЕМ ГОВОРНИХ ЖАНРОВА, стилистичка анализа није могућа (Бахтин 1980: 270). На питање „zašto današnja arhitektura romanskog ili gotskog tipa ne deluje autentično, i čak deluje upravo ne-harmonično i ružno?“ Николај Хартман нуди јасно објашњење којим закључује своје кратко излагање о стилу:

Svi odgovori se svode na to da u tome osećamo nešto neorgansko, nemotivisano, površno, pa čak i nerazumljivo. I to je tačno. Ali u čemu se to sastoji? [...] Podražavanje nikada ne polazi od svršene kompozicije; a još manje od prostorne ili dinamičke kompozicije; ono jednostavno nastaje u formiranju spoljašnjih, po svome smislu, neshvaćenih formalnih motiva, dakle u izvesnim delovima fasade ili oblikovanja unutrašnjosti. Ono ne zna da su ti delovi određeni slojevima kompozicije (prema praktičnoj svrsi, prostoru i dinamici),

jer su njegove svrhe i njegova građevinska tehnika sasvim drugačiji. Zato i najbolje podražavanje deluje neorganski. Čovek koji gradi ne oseća više unutrašnju nužnost forme. On je nameće arhitektonskom delu koje je sasvim drugačije planirano (Хартман 1979: 317–318).

Спознати унутрашњу нужност форме значи разумети целину њеног обликовања, начин на који је сваки сегмент смисаоно интегрисан, истовремено самосталан и фундиран на нижем, да би омогућио појављивање вишег слоја. Но, да би уметничко дело било чврсто и богато изнутра, оно мора да израсте из непосредности доживљаја савременог тренутка, у супротном збиља делује неоргански и немотивисано. Дакле, уметничко дело или комуницира са својим добом, разумевајући садашњост и развијену потребу код људи за одређеном формом, или транспонује деконтекстуализоване елементе на простор који је њима туђ. У песништву, интенционалност овог потоњег поступка твори уметнички легитимну пародију, па успоставља конфронтирани дијалог са својом оскудном стварношћу, док одсуство намере и свести претвара дело у маниристички предмет лишен оригиналног осећања или интелекта. Први ниво разлике између стила и манира тицао би се, према томе, разумевања текућег тренутка у развоју човечанства, који пружа актуелан, искуствено аутентичан материјал уметнику за обликовање.

Постоји, међутим, и други ниво вредновања, који задржава богатство појма укуса – његову како естетску тако и, изворно примарну, моралну страну, коју је Кант апстраховао у својој трансценденталној доктрини моћи суђења, да би оправдао субјективну универзалност естетског укуса, те успоставио аутономију естетске области, но тиме и одрекао укусу сазнајну функцију, и онемогућио филозофију уметности, будући да начин постојања уметничког дела, у Кантовом систему, нема никакву важност, већ се тежиште ставља на утврђивање априорног принципа моћи суђења. Пратећи генезу кључног хуманистичког појма – *sensus communis* (опште чуло за заједничко добро), Гадамер у ИСТИНИ И МЕТОДУ показује вишеструку редукцију извршену у немачкој просветитељској филозофији: не само да је овај појам – на који се Вико позива да би одбранио хуманистичку реторику од модерне науке и указао на границе ове друге – испражњен од сваког политичког значења

и ускраћен за критичку димензију него је и интелектуализован до те мере да је готово замењен појмом моћи суђења, формално-теоријском способношћу супсумирања, којој се приписује апстрактна општост. Четврти моменат суда укуса – лепо као предмет нужног допадања – Кант ће легитимисати с обзиром на претпоставку постојања унутрашњег чула заједничког свима (*sensus communis*), али ће га схватити као плод усклађивања етаблираних моћи свести, тј. слободног повиновања уобразиље правилима разума. За Гадамера и његову студију против метода, Виково враћање богатству латинског појма има велики значај услед чињенице да се ту налази елемент истинитости духовнонаучног сазнања, који је захваљујући Канту потиснут у корист модерног појма метода. С тим у вези:

*Varalica koji dobro uočava bitne ljudske slabosti i u svojim prevarama uvek povlači pravi potez, ipak nema 'zdrav sud' (u punom smislu tog izraza). Opštost koja se pripisuje moći suđenja nikako nije nešto tako 'opšte' kako se Kantu čini. Moć suđenja nije toliko sposobnost koliko zahtev koji se svima postavlja (Гадамер 2011: 66).*

Не само да је *sensus communis*, опште чуло грађанско-моралног бивствовања, које је вредновало дијалектичку истину, код Канта сведено на укус, већ је, истиче Гадамер, и укус сведен на естетску компоненту и подређен јединој правој истини, природноматематичкој, аподиктичкој. Историја појма укуса, чији се почетак везује за Балтасара Грасијана, показује да је укус „*prvorazredni društveni fenomen*“ (Исто: 71), који захтева дистанцу према самом себи и властитим склоностима, те представља способност промишљеног успостављања разлике и избора, управо оно што се подразумева под образованом свешћу. Утолико је могуће да укус, наша „*духовна моћ разликовања*“ (Исто: 72) одбацује оно ка чему постоји приватна наклоност:

*Ukus deluje u zajednici, ali joj ne podleže – naprotiv, dobar ukus se odlikuje time što ume da se prilagodi pravcu ukusa koji [...] predstavlja moda, ili, obrnuto, što ume zahteve mode da prilagodi sopstvenom dobrom ukusu. [...] On [čovек – Z. Š.] treba da se drži svoga 'stila', tj. da zahteve mode povezuje s celinom koju njegov ukus ima u vidu,*

pa prihvata samo ono što je u skladu s tom celinom i način kako je to u skladu. Tako je, pre svega, pitanje ukusa ne samo da se ovo ili ono prizna kao lepo kada je to zaista lepo, već i da se ume gledati na celinu, kojoj sve što je lepo treba da odgovora. Ukus [...] ne znači da će se svako složiti s našim sudom, već da svako treba da se složiti s našim sudom (kao što kaže Kant). [...] I ukus i moć suđenja procenjuju premet s obzirom na celinu da bi videli da li on pristaje uza sve drugo, tj. da li je 'prikladan' (Исто: 72–73).

У фусноти 67, коју ће Гадамер додати након речи „prikladan“, налази се за нас кључна реченица, као полазиште за даљу елаборацију: „tu je mesto pojma stil“ (Исто). Из тога произилази да укус нешто сазнаје, и то с обзиром на целину, која, међутим, није дата као целина, тј. није „mišljena u teleološkim pojmovima“ (Исто: 73), већ захтева непрекидни напор ширења свести и преиспитивање критеријума. Да би утврдио деонтолошку етику, Кант је област морала прочистио било каквих импликација осећања, макар и општих, те је појам укуса везао за естетику и рефлексивну моћ суђења. Но, колико год величанствена, Кантова етика почива на апсолутном разликовању одредбене и рефлексивне моћи суђења, које пак, показује Гадамер, „није apsolutno“ (Исто: 75), будући да конкретни случајеви, на које треба да се примени моћ суђења, никад нису само пуки примери општег правила, ни у области етике ни у области естетике. „Prosudivanje slučaja uključuje ne samo primenu opšteg merila po kojem se prosudivanje izvodi“, дакле, не само одредбену моћ суђења која има јасне појмове „već i saodređivanje, dopunjavanje i ispravljanje tog merila“ (Исто), рефлектирање ка појму, што је ингеренција рефлексивне моћи суђења. Морални суд тражи допуну естетског, подједнако колико естетски тражи допуну моралног, јер су, хартмановски речено, естетске вредности фундиране на етичким, а дубинска лепота уметничког дела зависи од богатства разноликог појављивања, како слојева тако и вредности. Без моралне зрелости није, на пример, могуће разумети и уживати у естетски понуђеном, напетом, драмском конфликту, једнако као што се не може ваљано проценити када аутору фали естетска дистанца спрам предмета о којем говори, па коначна творевина има више карактер памфлета него уметничког дела. Не може се тада, такође, увидети ни када

уметнику недостају дубина осећања, оштрина ума и снага духа. Уметничко дело, будући онтолошки изузетно сложен предмет, захтева продуктивну критику, ону која ће настојати да преиспитује сопствена мерила вредновања, ширећи своју повесну визуру, и, истовремено, развијајући дијалектичке способности (умеће перманентног и принципијелно отвореног постављања питања у име трагања за истином, тј. „*imate se da se vodi pravi dijalog*“ – Исто: 467), на шта нас позива историјска и аксиолошка категорија стила. Ова категорија је у најтешњој вези са свебухватним појмом укуса, чија близина појму образовања и моћи суђења обавезује на савесно и критичко изучавање хуманистичке традиције, коришћење целокупних властитих контемплативно-емотивних ресурса, с обзиром на које ће се моћи доносити одговорни судови, дистанцирани у односу на приватне склоности и опште заблуде. Следствено свему изреченом, други ниво разлике између стила и манира у уметничком стваралаштву, критици и естетици тиче се развијене аксиолошко-историјске свести, која је стилем у стању да направи отклон од личних слабости и ограничења, самеравајући их према трајном и општељудски вредном, насупротив маниристичкој, инфантилној свести која ствара из потребе да се допадне, а не из унутрашње нужности и богатства људске природе.

Указивање на историјску испреплетеност и сложеност појмова неопходан је корак ка задобијању одговарајућег мисаоног хоризонта с ког се открива и разумева њихова смисаона пуноћа. Но, сада се намеће питање: која је разлика између стила и укуса? Начелан одговор који нудимо јесте да је укус генеративни фактор стила, фасета свести која одређује личне афинитете, делање и критеријуме вредновања. Стил је, с друге стране и према томе, начин испољавања укуса, његова конкретна, видљива, чулна манифестација. Тим и таквим прецизирањем, а захваљујући духовноисторијском екскурсу, можемо боље разумети и Хартманову узгредну формулацију везе између стила и укуса код стваралачког и посматрачког субјекта:

*Stil ima svoje tle u osećanju forme ljudi; tek sekundarno, on se pojavljuje u delima, odvojeno od stvaralačkog i posmatračkog duha. Stil predstavlja formalnu stranu estetskog 'ukusa'. Zato se on i menja sa ukusom (Хартман 1979: 313).*

Спрега је, дакле, повратна, при чему ниједан од појмова нипошто није резервисан само за област уметности, напротив, оба могу обухватати сваки сегмент живота (од различитих говорних жанрова, преко понашања, до одевања и намештаја). Стил као афирмативно-аксиолошки појам Хартман утврђује на пољу уметности с обзиром на њему комплементаран, негативан појам – манир; овај први се испољава као хомогена повезаност разноликих слојева, а други као „*nedostatak formiranja više međusobno povezanih slojeva*“ (Исто: 317). Прву (егзистенцијално-историјску) и другу (аксиолошко-историјску) разлику између стила и манира сада допуњује и трећа, структурална – од самог почетка нашег текста подразумевана – која, у ствари, омогућује да се прва и друга уоче и конкретизују, откривајући њихову најчвршћу, прстенасту везу (не у смислу логичке грешке *circulus in demonstrando*, него као дијалектички и рефлексивни корелативитет). Какав је, наиме, укус романтичног доба?

Човеков доживљај природе, који представља својеврсни аксиом романтичне поетике и води до појачаног интересовања за народне, наивне форме, за бајку,<sup>1</sup> не значи пуко одушевљавање песмом птица и мирисом цвећа, већ је у питању много дубљи и приснији однос, захваљујући пробуђеном осећању читаве епохе за јединство моралног и естетског. Унутрашња нужност природе, њена самостална егзистенција по непроменљивим, интринсичним законима, идеја је којом је подстакнуто и одређено човеково уживање у природи (а не само непосредним посматрањем), сходно чему и Кант и Шилер, када размишљају о субјектовој релацији према природи, говоре о моралном, а не о естетском осећању. Као полазиште за своју дихотомију наивно/сентиментално, коју примењује на целокупно песништво, Шилер узима овако схваћено усмерење према природи, с обзиром на које је човеку дато да, сетан што је посредством вештачких форми и културе изгубио јединство са самим собом, а услед свести о свом преимућству над бесловесном природом, замисли најузвишенију представу о себи као ономе који се може вратити природи, путем разума и слободе, те достићи највећи степен савршенства, сједињујући нужност са слободом. Песнички дух, за Шилера, сву своју снагу црпи из природе, и у зависности од тога да ли је он

<sup>1</sup> Ка бајци подједнако води и развој историјске свести, о чему ће бити речи у даљем тексту.

сам природа, хармонично јединство, чија се целина „potpuno izražava u stvarnosti“ (Шилер 1967: 245), или, напротив, под окриљем културе тражи изгубљену природу, он може бити наиван или сентименталан. Шилер, наравно, не мисли на стварну људску природу, која може бити колико сирова у својим потребама толико и изопачена у страстима, па у име уметничке слободе, а зарад јефтиног задовољења жеље за славом и позорношћу, себе, беспризорну, проглашава за верног подражаваоца стварности. Таквом, вели Шилер, „majmunskom talentu, ogledanju grdobe u grdobi“, треба супротстављати истинску људску природу, која је племенита и „traži udeo samostalne snage u svakom ispoljavanju čiji je izraz uvek dostojanstvo“ (Исто: 286). Не тражи се, дакле, потхрањивање слабости и нискости, већ неговање поетског, а то значи оног што нас пушта да видимо па и верну слику ружне стварности, али са висине свога духа. Песничке форме, уосталом, од својих почетака служе томе да поезију, као самосвојни и изузетнији свет, издвоје из наручја приземног. Будући да је удаљен од своје природе и растрзан културом, сентиментални песник губи способност да хармонично дела и непосредно, наивно осећа, стога његови утисци постају рефлексивне о оном доживљеном, којима покушава да васпостави првобитно јединство. Но, природи је могуће вратити се искључиво у духу, путем идеала, а како је овај бескрајан, јер унутрашња слобода никада се не поклапа са спољашњом нужношћу света, и ход просвећеног човека остаје трајно прогресиван. Наивна уметност је реална и уметност ограничења, сентиментална је пак идеална уметност бескраја. Оно што прва достиже у својој врсти – савршенство, друга, услед свога циља неограничене величине, никад не обухвата. Подражавање стварног „u stanju prirodne jednostavnosti“ – захтев је који се поставља наивном песнику, док сентименталног, с друге стране, „mora da sačinjava uzdizanje stvarnosti do ideala, ili, što izlazi na isto, predstavljanje ideala“, јер појам поезије, каже Шилер, „ne znači ništa drugo nego davanje čoveku njegovog što je moguće potpunijeg izraza“ (Исто: 245).

Сентиментално, ауторефлексивно песништво бива у шлегеловској терминологији преиначено у програм нове митологије, трансценден-талне уметности која „sačinjena iz najskrivenijih dubina duha [...] treba da obuhvati sva ostala dela“, те да и сама буде „beskonačno poetsko delo, koje u

sebi obuhvata začetke svih ostalih pesama“ (Шлегел 1992: 40). Привација митологије је, према Шлегеловом суду, главни разлог зашто савремена поезија узмиче пред античком, а као „indirektni izvor“ (Исто: 42) нове митологије он види идеализам, тај „veliki fenomen epohe“ (Исто: 41). Остављајући по страни различите форме идеализма, Шлегел се интересује за општу путању духа као начин ницања мисли, од изласка из себе до повратка к себи, а услед околности да се ми „radi nečeg највишег не oslanjamo sasvim samo на нашу dušu“, немачки критичар види као неопходност проналазак новог ослоњања, да бисмо „razvili, zapalili, nahranili, jednom реčју, stvorili nešto највише“ (Исто: 44). Као синтеза идеалног и реалног, нова поезија разликује се од античке, јер ова, напомиње Шлегел, не прави разлику између привида и истине, игре и стварности, већ се у потпуности саображава митологији, избегавајући историјски материјал; романтична поезија, напротив, „и potpunosti роčива на историјској основи, daleko више nego што се то зна и верује“ (Исто: 60). С тим у вези, лажној универзалности француског класицизма и редуктивности просветитељског погледа на историју, који је класичну старину проглашавао за парадигматично хиперисторијско мерило и савршенство смештао далеко у прошлост, Хердер супротставља универзално-историјски поглед на свет: „Istorijski misliti sada znači priznati да свака епоха има право на постојање, да има сопствену савршеност“ (Гадамер 2011: 268), па закључује да: „Bogatstvo individualnih појава nije odlika samo грчког живота – оно је одлика историјског живота uopšte, и то је оно што чини вредност и смисао историје“ (Исто: 270).<sup>2</sup> Романтична универзалност постаје историјско-идеалистичка, према томе инклузивна, прогресивна универзалност која не открива само властиту прошлост и богатство фолклорних, фантазијских слика, него проучавање намењује и за цивилизације изван грчко-романско-германског круга:

<sup>2</sup> Гадамер у ИСТИНИ И МЕТОДУ показује ограничења и заблуде таквог погледа на историју, који ће следити и историјска школа (Ранке, Дројзен). Истичемо да се немачки мислилац, заправо, на много нивоа обрачунава с романтичном естетиком и хеременутиком, и показује у коликој мери је утицала на потоње начине разумевања уметности, историје, филозофије. За нашу тему релевантни су тачни духовноисторијски подаци и огромна Гадамерова ерудиција, док испитивање његовог становишта остављамо за другу прилику.

Treba probuditi i druge mitologije u meri njihove dubokomisaonosti, lepote i razvoja, kako bi se ubrao nastanak nove mitologije. [...] Kakav bi nam novi izvor poezije mogao poteći iz Indije (Шлегел 1992: 46).

Захваљујући симултаној и снажној теоријској и уметничкој продукцији, романтично се уздиже до нивоа естетичко-етичке категорије, која у себи сажима есенцију поетског. Шлегел га дефинише на следећи начин: „Romantično је управо оно што нам представља sentimentalni materijal и fantastičnoj formi“ (Исто: 58). Но сентиментално, у шлегеловском смислу, није тривијално-плачевно, него оно што нас узбуђује када „ovlada osećanje, i to не оно чулно, већ духовно“ (Исто: 59), чији је извор – љубав, а ова се више не ограничава на три ступња платоничке еротологије, напротив, постаје бескрајна љубав и то према – манифестацији пуноће живота у целокупној, неограниченој стваралачкој природи. Величина човекове способности да твори и преображава најразличитија искуства (свакодневна, уметничка, религијска, филозофска, научна), да их стапа у најмоћније представе маште – поништава ускост разума, те задржава у „osećajnoduhovnoj kontemplaciji“ све „ono што иначе већно izmiče svesti“ (Исто: 44). Утолико је уметност за романтичаре света, она је заштићени, изузетни простор за посвећене, за ентузијасте, ироничаре и егзалтиране, оне који, пркосећи својој ограничености, излазе из себе зарад прогресивног освајања већих духовних хоризоната. У питању је свесно усмерење ка проширивању појма људског, сходно чему кључно духовноисторијско обележје не само романтичног као естетичке категорије него и романтизма као конкретног уметничко-политичког покрета јесте ауторефлексивност, путем које се изналазе нове форме, било поетске било политичке, саобразне властитом, дакле аутентично промишљеном ставу.<sup>3</sup>

Трансценденталност је појам који Шлегел преузима из Кантове Критике чистог ума (а Кант, узгред буди речено, из схоластичке филозофије), при чему је интензивна веза између филозофије, науке и уметности

<sup>3</sup> Наравно, ово треба примити с одређеном резервом, јер постоје озбиљне разлике између старије, контемплативне групе немачких романтичара, која је предмет нашег интересовања и чији ставови су имали огроман транснационални утицај, и млађе генерације, склоније психологизирању, код које се могу наћи искази, попут оног Брентановог, да је „уметник који мисли будала“ (Мојашевић 1981: 326).

у немачком романтизму генерисана управо идеалистичким претензијама читавог доба, кореним тежњом ка изражавању тоталности људских сазнајних моћи и духа. Утолико је образовање, као најважнија тековина осамнаестог века, несумњиво релевантна и за нас данас. Гадамер прати генезу појма, од средњовековне мистике, даље присутности у мистици барока, преко религиозне спиритуализације у Клопштоковом МЕСИЈИ, до Хердеровог одређења образовања као „*uzdizanja do humaniteta*“ (према Гадамер 2011: 39). У романтичној епохи инсистира се на самосврховитости образовног пута; окретање ка хришћанском средњовековљу задржава магистрални мистички карактер појма *Bildung*, који таји „*obraz, sliku, lik*“ (Исто: 40). Хумболт вели: „*kada u našem jeziku kažemo obrazovanje, onda time mislimo na nešto ujedno više i unutrašnjije, tj. na način mišljenja koji se iz saznanja i osećanja celokupnog duhovnog i moralnog stremljenja skladno izliva na senzibilnost i karakter*“ (Исто).

Следствено свему изреченом, идеал лепоте везује се за људски лик, те се „*sastoji u izrazu onoga što je moralno*“ (Кант 1991: 126). Романтична уметност није само спонтани излив снажних осећања, она је средиште хуманистике, у чијем фокусу се налази идеал образовања тоталног човека, и то ширењем и преиспитивањем појма људског (свесне, несвесне и подсвесне димензије) с обзиром на апсолутну норму.<sup>4</sup> Поновићемо оно што смо већ цитирали, јер је од суштинског значаја за разумевање песништва уопште: појам поезије „*ne znači ništa drugo nego davanje čoveku njegovog što je moguće potpunijeg izraza*“ (Шилер 1967: 245). Да ли уметност сваког доба то чини, питање је. Међутим, епоха идеализма поставља максималистичке захтеве какве историја уметности ни пре ни после није забележила (нити може), а будући да немачки романтизам као конкретан покрет свој извор има у идеализму, озбиљна филозофска, поетичка и уметничка продукција уздиже романтично до естетичко-етичке вредности. Романтична универзалност заиста постаје тотална универзалност, утолико што је дефинисана перманентном прогресивношћу и отвореношћу ка свему што људска историја, фантазија и ум, у делатној заједници, могу да понуде.

<sup>4</sup> Књига Зорана Глушчевића посвећена немачким романтичарима има леп и изразито индикативан назив ПУТЕВИ ХУМАНИТЕТА.

Оно што је идеализам у филозофији, бајка је у песништву, стога ова форма постаје најпогоднија за изражавање укуса доба. Романтична бајка није подложна емпиријским законима, већ одговара искључиво захтевима духа, који предочава живо идеале, да би, након њиховог слома, наставио да стреми к њима, нпр. кроз кажњавање виновника пропасти, и успостављање праведнога поретка.<sup>5</sup> Напуштајући класичне античке узоре, романтична бајка окреће се ка народном стваралаштву, па у разноврсним митологијама, превасходно немачкој и нордијској,<sup>6</sup> проналази мотиве и заплете који ће затим бити уметнички уобличени. С тим у вези:

Као предложак за Ундину Фукеу је послужило Парацелзусово дело из XVI века под називом *LIBER DE NYMPHIS, SYLPHIS, PYGMAEIS ET SALAMANDRIS, ET DE CAETERIS SPIRITIBUS* (Књига о нимфама, силфама, пигмејима и саламандрима, и о другим духовима), расправа о духовима елемената, као и разним врстама водених духова, укључујући нимфе и ундине. Потоње су описане као јединствене због своје способности да узму људски облик. Њима недостаје душа, коју могу да задобију тиме што ће се удати за смртника (Шаровић 2013: 288).

Поред основне замисли, Фуке је преузео још два мотива из фолклорне традиције: мотив „замене смртног детета вилинским“ (Исто: 292), као и расплет, односно пресуду коју Ундина мора извршити: „према Парацелзусовом делу [...] брак између ундине и смртника није прекинут уколико вила напусти смртника, већ важи само обрнуто: ако се он ожени другом женом, убрзо ће умрети“ (Исто: 293–294).

Митологија, сасвим саобразно Шлегеловом мишљењу, постаје песнички темељ бајке УНДИНА, која се, с обзиром на преовлађујуће осећање у одређеној књижевној врсти, може сврстати у шилеровски широко схваћену сатиричну поезију, као једну од две могућности приказивања код сентименталног песника:<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Као у Тиковом Плавом Екберту. Јасан је утицај средњовековног хришћанства: апокалиптично исходиште кажњава грешнике, те се васпоставља праведан поредак.

<sup>6</sup> Романтичари су нордијску митологију сматрали интегративним делом немачке (Мојашевић 1981: 305).

<sup>7</sup> Нагласци сентименталног песника су, услед колебања између различитих принципа, омеђене стварности и инхерентне му бескрајне идеје, варијабилни, сходно чему он може

Pesnik je satiričan ako za svoj predmet uzima udaljavanje od prirode i suprotnost između stvarnosti i ideala [...]. Ali on to može učiniti i ozbiljno i afektivno, i šaljivo i vedro – već prema tome da li ostaje u oblasti volje ili u oblasti razuma. Prvo se postiže satirom *koja prekoreva*, ili patetičnom satirom, a drugo *šaljivom* (Шилер 1967: 251).

УнДИНА јесте ведра сатира, а то значи да „добиа роетски садржај тине што леро третира као свој предмет“ (Исто: 251). У ПОСВЕТИ се дају напомене о предању, као и о Ундинином јаду који је потресао песника:

*Откад, Ундино, поста / Из бајке позната мени: / Чудна, мила и проста, / Ти ми срце заплени. / Хтела си недокучна, мила, / Да ми изјадаш јаде своје, / Не силазећи ми, чедна, са крила / Ти драго дете моје! / И гитар ми далеко јечи, / Кроза злаћане жице, / Од болних твојих речи, – / Као што туже птице* (Фукe 2003: 134).

Међутим, сам модел уобличења најављене тужне приче видљив је кроз глас екстрадијегетичког приповедача, који одбија страсти и задржава слободу духа, дакле ведрину, па своју бајку нуди, типично романтичарски, као бајку бајке, при чему такво удвостручавање акцентује удаљавање од природе, те истиче рефлексиван став према овој потоњој и народној бајци као суштински наивној форми – оној која представља склад осећања и мишљења. Не само да се у ПОСВЕТИ разбија наивност бајке тиме што се подвлачи да је у питању бајка него се и у главном делу приче на више места чини исто. Конкретно, када Ундина супарници Берталди буде испричала своју повест, и начин на који је ова испреплетена с њеном, будући да су као девојчице замењене, Берталди ће бити тешко да поверује у фантастичност Ундининих речи: *Учини јој се чудно што она сад и сама живи као у царству бајки, о којем је иначе само слушала да се прича* (Исто: 188; истицање – З. Ш.). Екстрадијегетички приповедач ће сваким одазивањем додатно утврђивати свој текст као бајку бајке, односно метапоетску, трансценденталну творевину, на пример:

*Писац ове приче, драги читаоче, зато што му она душу потреса, и зато што жели да слично и код других буде, моли те за једну*

да приказује „stvarnost kao predmet odvratnosti ili ideal kao predmet naklonosti“ (Шилер 1967: 250); у првом случају његово приказивање биће сатирично, у другом елегично.

*милост. Опрости му што он сад, извесно, прилично дуго време с неколико речи прелази преко догађаја, и што ти само у општим цртама говори шта се том приликом десило. Он добро зна да се могло врло вешто и постепено описати како се Хулдбрандово срце почело да одбија од Ундине и Берталди се обраћа; како је Берталда ватреном љубављу све више младог човека освајала [...]; како је Ундина плакала, а њене сузе грижу савести у ритеровој души, али не и стару љубав будиле, тако да ју је каткад љубазно предусретао, али га је ускоро од ње хладна страва одвраћала и људском створењу Берталди приближавала; све би се могло, писац зна, опширније разрадити, а може је тако и требало да буде. Али му се при томе срце исувише раздире, јер је он сличне ствари доживео, па се боји и самог сећања на њих. Вероватно је и теби, драги читаоче, познато слично осећање, јер је таква коб смртног човека. Благо теби ако си при томе више примио него дао, јер овде је примање пријатније од давања (Исто: 189).*

Да Фуке приказује удаљавање од идеала вечне, узајамне љубави, као и супротност између њега и стварности, и то на шаљив начин, остајући у домену разума који се подсмева удесу смртног и стога ограниченог човека, сасвим је јасно на основу овог подужега цитата.

У ПОСВЕТИ долази до занимљиве и семантички релевантне модификације традиционалног поступка евоцирања Музе, јер Фуке од Ундине не тражи да пева уместо њега, већ да се чулно, телесно прикаже: *Сви хоће да те познаду. / Ундинице, снагу прикупи! / Као по води и шумском хладу – / Слободно сада у салу ступи!* (Исто: 134). Утолико је кључна реч ове бајке *љупкост*, чије су врсте – заносно, дражесно, мило, љубазно, грациозно, идилично, те „sve ono što је njima srodno, kao što су šaljivo, groteskno, fantastično, па čak и оно што је samo zabavno“ (Хартман 1979: 431). У песништву, љупкост се као естетска вредност везује „за sloj који се nalazi neposredno iza prednjeg plana, sloj kretanja и mimike lica, njihovog spoljašnjeg držanja и njihovog načina govora“ (Исто: 467). Она се, дакле, непосредно обраћа чулној фантазији, и увлачећи рецепијента у заводљивост и радост појављујуће збиље, у игру облицима и бојама, изазива пријатан утисак. У том смислу, веома је репрезентативан почетак

бајке који осликава издвојено, заштићено, хладовито, место за уживање (*locus amoenus*), а иза кога се, у складу с топосом, налази нуминозна, амбивалентна, претећа сила:

*Прошло је отад већ много стотина година како је живео једном један стари добри рибар, који је једне лепе вечери седео пред вратима и крпио своју мрежу. А он је живео у веома љупком крају. Зелено земљиште на коме је његова колиба била саграђена, залазило је дубоко у једно велико језеро, па је изгледало као да се језичак земље из љубави према плаветно-светлим и необично бистрим таласима увукао међу њих, и да је вода страсним загрљајем обухватила тај умилни крај, његову високу лелујаву траву и цвеће, и освежавајући хлад његових дрвета. Једно је друго допуњавало, па је стога све било тако лепо. Наравно да осим рибара и његових укућана у овом дивном куту готово није ни било других људи. Јер се позади овог рта простирала врло дивља шума, од које су многи људи исувише зазирали због њеног беспућа и помрчине, као и због чудних појава и сабласти на које се у њој могло наићи; па без невоље нису у њу ни залазили (Фуке 2003: 135).*

Измештање у далеку, витешку прошлост препознаје се у историји књижевности као основна одлика стилског појма – романтично, насупротив „racionalističko-realističkoj gradskoj i građanskoj umetnosti“ (Дамњановић 1986: 676). Такво хронотопско враћање уназад креира специфичан осећај омнитемпоралности, утолико што хотимично замагљивање прецизних временско-просторних маркера – типичном конструкцијом *прошло је отад већ много стотина година, некада давно или био једном* – који би приковали појављујући свет за прозу земаљских ограничења и закона, с једне стране, обезбеђује естетску слободу ствараоцу, па онда и реципијенту, а с друге, прибавља значај причи и њеним актерима, јер су освештани *стотинама година*. Значај се уздиже до изузетности, јер то није било „било када“ и није био „било ко“, већ је *једном* живео *један стари добри рибар, и једне лепе вечери седео пред вратима и крпио своју мрежу, а земљиште на коме је његова колиба била саграђена, залазило је дубоко у једно велико језеро* (истицање – З. Ш.). Прилог *једном* означава,

разуме се, неодређеност, али у комбинацији с понављаним кардиналним бројем *један* и његовим родним варијацијама, готово музичкомагијски најављује непоновљиви, једном и никад више постојећи, свет, који читалац прима као изузетан, без обзира на познату му и много пута обрађену грађу, будући да се изузетност тиче самог аутентичног поетског израза, који сублимира окоштали језик збиље до тоталног, свим чулима доживљеног, смисла представљеног идеала. Новалис пише: „Свет се мора романтизирати... Ја романтизирам – дајући: простоме висок смисао, обичном углед тајанственог, познатом достојанство непознатог, коначноме изглед бесконачнога“ (цит. према Мојашевић 1981: 302). Другим речима, свет се мора преводити у идеал, а то се на стилском плану одражава аксиолошки позитивним и учесталим бојењем субјеката, предмета и појава, као и суперлативизацијом њихових односа, на пример: *Троје добрих људи почеше најпријатељскије и у поверењу да разговарају* (Фуке 2003: 138).

Па ипак, у сагласју с оним што смо већ изrekli о Ундини као шаљивој сатири, транслација стварности у идеал није новалисовски једнозначна, већ је реализована амбивалентно и негативно, дакле апофатички, као немогућност очувања идеала у људском свету и, баш стога, неопходност његовог присуства, кроз бајку о бајци, а захваљујући доследно спроведеном принципу контраста као кључним уметничким поступком Фукеове творевине.<sup>8</sup> Супротност између стварности и иде-

<sup>8</sup> Да је бајка бременита контрастима, то је већ, наравно, примећено, узгред (нпр. Бламирес 2009: 122) или у склопу анализе, на пример код Корфа као клиширан, маниристички приказ анђеоске доброте и људске покварености, при чему Корфово тумачење УНДИНЕ у четвртом тому студије ДУХ ГЕТЕОВОГ ДОБА остаје једна од ретких детаљнијих анализа (према Лилиман 1971: 94–95), додуше, напомиње Вилијам Џ. Лилиман, потпуно инадекватна, чак и као опис саме радње, пошто су многи значењски релевантни детаљи испуштени, због чега ће овај аутор понудити своју интерпретацију као коректив Корфу и, уопште, како би попунио празнину у критичкој литератури. Лилиман ће настојати да пружи дубље разумевање приче тиме што ће показати да је расподела кривице и невиности далеко сложенија него што се обично тврди, тј. да Ундина није оличење чисте невиности, подједнако колико Берталда и Хулдбранд нису пуки негативни ликови, већ преваходно жртве елементарних сила (а то значи и Ундинине жртве). Лилиманова анализа, међутим, подједнако је редуktivна као и Корфова, јер се не бави бајком као уметничком целином одређеном унутрашњим законитостима – које интерпретатор треба да освести и дискурзивно експлицира – него психологизацијом имајући у виду одређене елементе текста која, напослетку, промашује Фукеову интенцију и начелно логику романтичне,

ала није, према томе, испољена само на нивоу гласа екстрадијегетичког приповедача, који позивањем на предање о Ундини, подвлачи садашњу, историјску оскудност, илити одвојеност од света идеала, већ и на равни саме приче, која се може пратити с обзиром на различите контрастне односе и просторна измештања, при чему је свако наредно локацијско померање прецизније, што значи удаљеније од омнитемпоралне острвске, љубавне идеалности: *од скровитог, заштићеног кутка* (Исто: 173), преко слободног царског града, до замка Рингштетена у швапској земљи и, коначно, свете реке Дунава и Беча.

Фуке, сасвим у складу с општим кретањима свог романтичног доба, жели да прикаже идеал лепоте, у његовом случају, бајковити пут образовања идеалног људског лика, и то схваћеног на кантовско-шилеровски начин, као јединственог чулног испољавања моралних квалитета.<sup>9</sup>

---

*ergo* симболичке, а не реалистичке, бајке (он, заправо, УНДИНУ и не сагледава као бајку). Поновићемо исто оно што је Лилиман, као усамљени интерпретатор, изрекао пре нас – критичка разматрања о УНДИНИ врло су оскудна, дакле не само на нивоу српског говорног подручја (пored компаративне студије М. Шаровић, једино што се може наћи код нас је Глушчевићев кратак осврт на УНДИНУ у ПУТЕВИМА ХУМАНИТЕТА, и Мојашевићеве опаске у НЕМАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ – Мојашевић 1981: 340), већ и у домену светске историје књижевности, књижевне критике, нарочито херменеутике (конкретно, Лилиман наводи да се и у немачким историјама књижевности Ундина помиње, додајући – ако се уопште помиње, само успут и то у „општеевалуативним терминима“ – Лилиман 1971: 94), а као илустративно објашњење за такво стање може нам послужити реченица из најстаријег америчког часописа: „Fouque's beautiful little Romance is too well known to need any detailed criticism at our hands“ (НАР 1839: 486). Сходно свему истакнутом, контрасти јесу били регистровани, али семантичке импликације контраста као уметничког поступка примењеног у преображају познате грађе, којим се, дакако, твори нова, стилски успела целина, нису изведене и слабориране. Стога и с друге стране, наша херменеутичка експликација утврђује уметничку логику Фукеове бајке и њен целовит смисао.

<sup>9</sup> Према Кант сужава појам укуса на естетску компоненту, он управо у идеалу лепоте види неопходност његовог проширења: „Vidljivi izraz moralnih ideja koje vladaju čovekovim unutrašnjim životom može se uzeti samo iz iskustva; ali, da bi se veza tih ideja sa svim onim što naš um spaja sa moralno-dobrim u ideje najviše svrhovitosti, a to su duševna dobrota ili čistota ili jačina ili mirnoća itd., učinila takoreći vidljivim u telesnom izrazu (kao posledica onoga što je unutrašnje), za to je potrebno da su čiste ideje uma i velika snaga uobrazilje udružene kod onoga ko tu vezu želi da prosudi, a mnogo više kod onoga ko uz to hoće da tu vezu prikaže. Tačnost takvog jednog ideala lepote pokazuje se u ovome: što on nijednom čulnom nadražaju ne dozvoljava da se meša u dopadanje koje njegov objekt izaziva, a ipak pretpostavlja da za nj ima veliko interesovanje; što potom dokazuje da prosuđivanje prema takvom jednom merilu nikada ne može biti čisto estetsko, i da prosuđivanje prema

Будући да је људска супстанца подложна менама живота и културе, тј. одређена пролазношћу свих ствари, она, чак и онда када је ваљана, храбра и часна, као што је то случај с Хулдбрандом,<sup>10</sup> помућено дела и суди, стога никад у потпуности и није, нити може бити, једнака сама себи и својој идеалној могућности. Да би омогућио појављивање идеала лепоте људског лика Фуке бира наднаравно биће: самим својим статусом одређеним унутрашњом нужноћу, дакле битисањем по сопственим законима, а не исквареним обрасцима културе, Ундина представља бескрајни потенцијал за обликовање, који ће – што је веома важно – моћи да задржи степен идеалне формираности, а да не подлегне реалистичним захтевима људског, несталног, варљивог света.

Бајка се отвара потенцираним контрастом између привида и стварности, при чему је Ундина та која се, заједно са својом чудноватом воденом родбином, у вишеструким, људским перцепцијама, услед своје необичне лепоте и порекла, сагледава као варка. Она се таква, још као девојчица изненада присутна на прагу колибе, указала рибару и његовој жени:

*Тада шушну нешто напољу крај врата, она се отворе и једна дражесна девојчица, од три до четири године, богато одевена, стоји на прагу и смеши нам се. Ми занемесмо од чуда, а ја не бејох сигуран је ли то одиста мали људски створ или само нека опсена (Исто: 143–144).*

Ритеру се такође учини да је Ундина варљиво привиђење:

*Помисао да је Ундина просто једно шумско привиђење опет је овладао њиме; он је чак, у рици таласа и олуји, у ломњави дрвећа и целом преображају доскора још тако тихог и љупког краја, у читавом полуострву, са колибом и њеним становницима, видео безмало једну варљиво примамљиву слику (Исто: 146).*

неком idealu lepote ne predstavlja čist sud ukusa“ (Кант 1991: 126–7). Фуке, видећемо, идеал лепоте приказује иконографски – кроз пружање руку, њихово кршење услед превеликог бола, као смерно, понизно ходање, лагано куцање и корачање, мирно, достојанствено држање, кроз бригу о другоме, која се манифестује како у жељи да обрадује, нпр. Берталду за имендан, тако и у разноврсним Ундининим спасилачким подухватима, од стављања камена на студенац у дворишту замка, преко јахања у Црном Доу, па све до слања снова-упозорења Хулдбранду и оцу Спасу.

<sup>10</sup>Име је обликовано према епском јунаку Хилдебранду из најстарије очуване германске епске песме HILDEBRANDSLIED (Бламирес 2009: 123).

Ништа није другачије ни са свештеником:

*који, опазив изненада чудно лепу девојку, устукну од страха. Он је свакако помислио да се ту ради о каквој сабласти и чаролији, кад се једна овако дивна прилика на тако ниским вратима колибе указује (Исто: 160)*

Ундинино инстинктивно испољавање разновразних ђуди не нарушава, међутим, њену љупкост, штавише, готово да је увећава:

*Тада се он [Хулдбранд] прибере и хтеде управо своју причу да почне, кад га старац прекине речима: „Али не, господине витеже! Није време сад за такве ствари.“ Но, Ундина љутито скочи са своје клупице, подбочи се лепим рукама и, пришавши сасвим близу рибару, подвикну: „Да не прича, оче? Зар да не прича? Али кад ја то хоћу, мора да прича, мора!“ И тада она лупну својом дивном ножицом о тле, али све то са тако ђаволски љупком пристојношћу да је Хулдбранд сада још теже могао да одвоји очи од ње у гневу него малочас док је била љубазна“ (Исто: 140).*

Значењски је релевантна околност да је Ундина двоструко јединствена и с обзиром на своју наднаравну, родбинску заједницу. Најпре, својом љупком појавом, потом и судбином: наине, логика збивања је строго детерминисана, и то префабуларном жељом моћног воденог кнеза Средоземног мора да **једино** његова ћерка има душу, иако би зато морала многе боле одуховљених људи да поднесе (Исто: 171; истицање – 3. Ш.). Сама природа, према томе, открива своју ентелехију, то јест унутрашњу тежњу ка усврховљењу, која ће се реализовати Ундининим задобијањем душе. Истакли смо да тај догађај представља окосницу радње и да је посредни заплет преузет из Парацелзусовог дела, у којем се наводи и услов преображаја – удаја. Код Фукеа пак захтев се прецизира: *неко од наших може душу да добије само ако је најдубљом љубављу спојен с неким из вашег рода* (Исто). Три судбине – Ундинина, Берталдина и Хулдбрандова – постају чврсто испреплетене, и у битноме усмераване натприродним силама. Ундина и Берталда су замењене као девојчице, за шта се постао Ундинин стриц, Студен-врутак, да би петнаест година касније витез из царскога града, на Берталдин подстицај, отишао у злогласну шуму,

и, након стравичних сусрета с њеним разноврсним чудноватим становницима, а захваљујући старању Студен-врутка, нашао пут до побожне, хришћанске породице на рту и несталне Ундине.

Опозиција између паганства и хришћанства истакнута је у бајци, и то кроз однос између егоистичне, променљиве, веселе љупкости природних елемената, њихових дражи и играрија које наликују варци, па се и окончавају без икаквог трага, с једне стране, и *чистог живота*, оно-земаљске перспективе која јемчи трајност, с друге:

*Ми бисмо, такви какви јесмо, били много бољи људи него ви – а и ми се зовемо људима, што и јесмо телом и саставом својим – али има ту и нечега сасвим рђавог. Ми се, и нама равни у другим елементима, распадамо и нестаје нас духом и телом, да нам никаквог трага не остане, и док се ви једном за неки чистији живот будите, ми остајемо тамо где су песак, и варница, и ветар и таласи. И зато ми немамо душе; елемент нас креће и често слуша док смо живи – а раствара нас чим умремо, и ми смо весели, без гнева и срубе, као што су славуји, златне рибице и друга лепа чеда природе (Исто: 171).*

Но та супротност биће превладана у самој Ундини, те ће она постати носилац тоталне хуманости, пројављивање чистог живота, дакле апсолутног смисла, у оностраности: чистог – услед њеног воденог, прозирног порекла – испољавања врхунских људских квалитета, мистички схваћених као одраза божјих. Контраст као поступак са собом повлачи систем узајамног огледања, сходно чему се могу пратити разнолика семантичка уланчавања. Наиме, персонификована природа није ништа друго до *једно пусто елементарно огледало спољашњег света, у којем се не може да огледа и унутрашњост* (Исто: 192), односно не може да се продре до дубине осећања, већ се остаје на површини пуког одраза:

*И тако он [Студен-врутак] покаткад опази да си ти мноме незадовољан, да ја као дете због тога плачем, да се можда у истом часу Берталда задовољно смеје. Тада он у себи богзна шта замишља и непозван се меша на разне начине у наше ствари. [...] Његово сирото биће и не слуги како су љубавни јади и љубавне радости*

*међусобно готово једнаки и тако нераздвојно срасли, да их никоја сила раздвојити не може (Исто: 192–193).*

Ипак, одуховљена природа коју, након сједињења у чину љубави с Хулдбрандом, симболизује Ундина, постаје огледало метафизичке пуноће смисла, а, присетимо се изреченог, у романтичној епохи, окретање ка хришћанском средњовековљу задржава мистички карактер појма *Bildung*, који скрива образ, слику, лик, стога се образовање схвата – као уобличење хумане личности, а не као култивисање одређених способности. Наравно, мистичка компонента снажно се испољава и у околности да је кључни и једини чинилац Ундининог стасавања – света тајна брака.<sup>11</sup>

Захваљујући Ундининој необичној воденој родбини рт с почетка бајке, који својим једним делом задржава везу с царским градом, по Хулдбрандовом доласку, преиначиће се у острво (Исто: 155), у потпуности усамљени, магијски изоловани простор од остатка света, који ће бити допуњен још само свештеним лицем, оцем Спасом и вином. У таквим ванредним оквирима отуђеним од прозе стварности излиће се „хришћански благослов на паганску природу Ундине“ (Глушчевић 1965: 69). Хијерогамија и њен тотални смисао биће сликовно представљени комплементарним огледањем двају приказа, уводног и финалног загрљаја воде и земље. Насупрот радости рађања љубави у скромној, гостољубивој рибарској колиби, коју најављује оптимизам и лепота саме чежњиве природе:

*Зелено земљиште на коме је његова колиба била саграђена, залазило је дубоко у једно велико језеро, па је изгледало као да се језичак земље из љубави према плаветно-светлим и необично бистрим таласима увукао међу њих, и да је вода страсним загрљајем обухватила тај умилни крај, његову високу лелујаву траву и цвеће, и освежавајући*

<sup>11</sup> Глушчевић ће истаћи нешто друго: „Преображај Ундине, наиме, дешава се после прве брачне ноћи која симболично означава тренутак кад се активизује сексуални потенцијал код жене. И док писац ставља Ундину у уста романтичну бајку о њеном пореклу, смисао оне тајне која је дражесно лебдела у Ундининим очима после прве брачне ноћи није, у ствари, ни у њеном пореклу ни у покрштавању! Неизговорен али самим стварима имплициран смисао је други: сексуална активизација је вентил за аморалне људске инстинкте кроз који се остварује процес хуманизације и преображај у социјално и алтруистичко биће“ (Глушевић 1965: 69).

*хлад његових дрвета. Једно је друго допуњавало, па је стога све било тако лепо (Фуке 2003: 135).*

Коначна слика представља другу страну заокружења сведочанства о апсолутности датог љубавног завета, и стога – апсолутним последицама. Након што су сахранили Хулдбранда:

*беле туђинке било је нестало; са места где је она клечала потекао је сребрнасто бистар изворац из траве; он је текао и текао све док хумку витезову није окружио; и онда је он и даље текао и излио се у тихо језерце, које је остало крај самога гробља. И у потоња времена се још причало да су становници тог села показивали извор и чврсто веровали да то јадна, одбачена Ундина на овај начин још увек у пријатељском наручју свога драгог грли (Исто: 218).*

Бајка се, према томе, и отвара и заокружује напоменама о предању, као и доследно спроведеним системом контрастног огледања. Опозиција између привида и стварности могла би се, произилази из свега истакнутог, схватити и као опозиција између паганства и хришћанства, *зеленог крова и неба као крова (Исто: 147–148)*, која ће бити превладана у Ундининим *као језеро плавим очима (Исто: 144)*, тј. *погледом [...] у ком се огледало читаво небо љубави и срамежљиве покорности (Исто: 169)*. Напуштање дивног крајолика овенчано је ликовном сценом која, премда додуше знатно сведенија, ипак асоцира на племениту, китњасту поворку на позадини густог зеленила браће Лимбург, но, важније од тога, она естетски сажима кључну идејну преокупацију романтизма – песничко поунутрење хришћанства и витештва, а у име вечне женствености:

*У овој лиснатој дворани морала је изгледати дивно слика лепе женске прилике која језди на племенитом, китњастом, украшеном коњу, а с једне стране поред ње корача свеишеник у белој монашкој одежди, док с друге озбиљно иде сјајан млад витез у шареној светлој одећи, опасан дивотним мачем (Исто: 173).*

У царском граду, првом заједничком одредишту, упризориће се, на Берталдином имендану, разлика између наивности и искварености, односно контраст између Ундинине чисте нутрине и окрњености

Берталдине, а ова потоња ће се оголити у плаховитим ексцесима, који су – услед сазнања о рибарском пореклу – генерисани осујећењем жеље за круном, већим сјајем и славом:

*Али, ужаснута и срдита, отеже им се Берталда из загрљаја. За ово охоло срце исувише је било једно такво сазнање у тренутку кад је она убеђено мислила да свој дотадањи сјај још појача, и кад ју је захватала нада на престо и круну. Учинило јој се да је њена супарница све ово измислила да би је нарочито у очима Хулдбранда и пред светом понизила. Она стаде грдити Ундину и обоје старих; из уста јој потеклоше гадне речи: „варалице“ и „продани људи“. Тада стара жена рибарова сасвим лагано, и за се, проговори: „Ах боже, како је то зла жена постала; па опет, срце ми каже да сам је ја родила“ (Исто: 183).*

Поразена ће, међутим, бити и Ундинина непатворена тежња да обрадује Берталду, која би у здравом, природном свету наишла на одобравање. Насупрот очекиваном идеалитету, водена вила ће бити суочена с реалитетом, наћи ће се у окрутној, културом растрзаној, збиљи, која ће је даровати новим увидом, оним о међама људске стварности и ограничењима човекове природе:

*Ундина се, бледа као смрт, окретала од родитеља Берталди и од Берталде родитељима, одједном сурвавши се из раја о којем је сневала у страх и ужас које ни у сну никад није слутила. [...] „Ви људи, који се тако непријатељски и пренеражени показујете и драгу ми светковину тако немило кварите, ах боже, па ја ништа нисам знала о вашим сулудим наравима и о вашој окрутности, и целог се свог живота нећу умети међу вама снаћи. Што сам ја све наопако почела, није кривица до мене; верујте ми, кривица је само до вас, ма како вам то чудно изгледало [...]“*

*„Она је чаробница“, узвикну Берталда, „вештица, која са злим дусима посла има. Она и сама то признаје.“*

*„Није истина“, рече Ундина са целим небом невиности и самопоздања у очима (Исто: 183–184).*

Коначно, у замку Рингштетену изоштриће се крунски контраст између божанске оданости и људске превртљивости. *Заслепљени* (Исто: 190) Хулдбранд неће остати веран својој првобитној љубави, па ће наклоност пренети са Ундине на Берталду, будући да ће му постајати неподношљива разлика између његове људске супстанце и Ундиног наднаравног, за њега аветињског, сабласног порекла. Она ће бити доживљена као *страно биће* у овоземаљском свету (Исто: 189), а томе ће доприносити и њен заштитнички настројен стриц, који ће застрашивати Хулдбранда и Берталду по ходницима витешког здања. Координате су јасно постављене већ на самом почетку – патња, као инхерентна души, позната је била и воденом кнезу Средоземног мора, следствено чему се може рећи да дух детерминисаности лебди над овом бајком, што се истиче и околношћу да Фуке не жели да психолошки убедљиво мотивише промену у ритеровом срцу, нити да је прикаже. Од исказа: *Ако сам јој ја душу дао [...] то сам јој дао бољу него што је моја* (Исто: 185) до тврђења: *Хулдбрандово срце почело да се одбија од Ундине и Берталди се обраћа* (Исто: 189) прошле су свега четири стране. Уз то, писац се служи претерицијом када саопштава узрок Ундинине несреће,<sup>12</sup> која ће довести до епохалних збивања и пропасти, олако прелазећи, дакле, преко психолошких разлога, истовремено истичући управо судбинску нужност бајковитог света, а ова ће бити и лајтмотивски поновљена у исказима ликова, најпре, ритеровом, потом и рибаревом. Хулдбранд ће нанети увреду Ундини док буду били на Дунаву, на путу за Беч, те ће њени рођаци стећи власт над њом и одвести је у подводне кристалне палате. Она ће у сагласју са законима водених духова морати да пресуди супружнику због издаје, но казну и хришћани прихватају као неумитну: *витез осети у своме замрлом срцу да друкчије и не може бити* (Исто: 216). Исто понавља и стари рибар:

*Стари рибар, напротив, снашао се, иако до дна душе ожалозићен, много боље у удесу који му је кћер и зета задесио, и док Берталда*

<sup>12</sup> Цитирали смо већ: *Опрости му [писцу] што он сад, извесно, прилично дуго време с неколико речи прелази преко догађаја, и што ти само у општим цртама говори шта се том приликом десило. Он добро зна да се могло врло вешто и постепено описати како се Хулдбрандово срце почело да одбија од Ундине и Берталди обраћа* (Фуке 2003: 189).

*није престајала да прекорева Ундињу као убицу и чаробницу, старац је мирно говорио: „Па друкчије није ни могло бити. Ја у свему томе видим суд божји, и зацело смрт Хулдбрандова није никога тако дубоко уцвелила као ону која је морала да изврши пресуду, као јадну напуштену Ундињу“ (Исто: 217).*

Бајка није, наравно, сасвим лишена психолошке мотивације, јер ће се, након периода туговања, стара наклоност пробудити, и то подстакнута опасношћу да ће сапатнике, Хулдбранда и Берталду, стари рибар одвојити тиме што ће, у име части, захтевати да се ћерка врати кући. Па ипак, све је приказано као вођено недокучивим законима и силама. Отац Спас ће, након Ундининог појављивања у његовом сну, дохитати до замка да упозори веренике:

*Окани га се, Берталда! Он још припада другој, зар не видиш на његовим бледим образима тугу за несталом му супругом? Тако не изгледа ниједан младожења, а у души ми нешто каже да ако га не оставиш, никад радости нећеш имати (Исто: 210).*

Они су, заједно са старим рибаром,

*осећали у дубини душе да отац Спас истину говори, али нису у то хтели да поверују. Па и сам стари рибар био је већ толико занесен, да је мислио: друкчије не може бити него како су они тих дана већ често о томе говорили (Исто: 210).*

Многобројна, реализована пророчанства<sup>13</sup> о истом, трагичном исходу, Ундининог оца, Студен-врутка, Ундине саме и оца Спаса, заокружиће бајку у духу предодређености тајанственог, божанског поретка и нужности лабудове песме и испаштања.

*Хулдбранд је често сам у себи говорио: „Тако је то када се једнако с једнаким не здружи, кад човек и водена вила ступе у неприродну*

<sup>13</sup> „Пророчки дар водене виле заснован је на старим народним веровањима да су бунарске, изворске и речне воде сеновите, а природно је да се ова особина преноси и на њихове чуваре. Веза водених вила са прорицањем такође је одређена елементом воде, флуидног медијума, древног огледала, мирне водене површине у којој човек може огледати и свој лик и своју судбину“ (Шаровић 2013: 286).

*везу.“ Правдајући себе он је, дакако, као што ми то уопште радо чинимо, често помишљао: „Ја нисам ни знао да је она водена вила. Несрећа је моја што ме на сваком кораку прогоне и узнемирују ћуди сулудих рођака, али кривица није моја“ (Исто: 204).*

Приказује се динамика Хулдбрандовог самозаваравања и превртљивости: од истицања да је он *дубоко у срцу осећао великодушност своје одане жене* (Исто: 193), преко тога да је *вitez све више и више увиђао код своје жене божанску доброту* (Исто: 202), до горецитиране промене. Паралелно с тиме, Ундинини морални квалитети биће иконографски уобличени, најпре кроз поређење с белом голубицом,<sup>14</sup> потом и у гесту испружене руке, типичном у религиозном сликарству:

*Али сада прискочи вitez. Истрже лепо накит Ундини из руке, завитла њиме натраг у реку и дрекну разбешњен:*

*„Тако, ти си дакле у вези с њима? Онда иди к њима са свим твојим поклонима, до сто ђавола! – а нас људе остави на миру, вештице једна!“*

*Укочених очију, али пуних суза, гледала га је сирота Ундина, још увек испружене руке којом је хтела тако љубазно да преда Берталди свој дивни поклон (Исто: 206).*

Фуке ће подвући значај овог иконографског детаља тиме што ће Хулдбранд на следећој страници начинити идентичан покрет,<sup>15</sup> но „брбљиви“ писац неће се задовољити суптилном назнаком, већ ће гест довести у експлицитну везу с Ундином и неправдом која јој је учињена:

<sup>14</sup> Тада се кроз буку захори љупки Ундинин глас; месец се појави иза облака, а са њим и Ундина на висовима долине. Она је грдила и претила води доле, а опасна кула од таласа ишчезе мрморећи и жуборећи; вода лагано отицаше при сјају месечине, а Ундина с висина долете, као бела голубица, да узме витеза и Берталду, и да их горе на свежу зелену рудину изнесе, где их изврским окрепљујућим средствима поврати од изнемоглости и страха; онда помаже Берталди да се попне на белца, који је њу донео, па се тако све троје вратише у замак Рингштетен (Фуке 2003: 201).

<sup>15</sup> На самом крају поновиће: *Али жена под велом благо и одречно махну главом и као понизно молећи подиже руке ка Берталди, што ову веома потресе, па се у сузама сети како јој је Ундина на Дунаву пријатељски хтела да поклони коралну огрлицу (Исто: 218).*

*Спочетка је само горко плакао, као што је плакала јадна мила Ундина кад јој је из руке отргао сјајни накит којим је она хтела све да заглади и у ред доведе. И онда испружи руку као и она што је чинила [...]* (Исто: 207).

Ундина је приказана као носилац најдубље љубави каквој Хулдбранд није дорастао. Таква љубав испољава се у бескомпромисној оданости и самопожртвованости, *божанској доброти*, чији трагови замиру у *ништавилу свих земаљских радости* (Исто: 213), те се наново изналазе бајком о бајци, односно подсмехом упућеним оностраној обести:

*На све се мора бити спреман. А сем тога венчање и жалост нису тако далеко једно од другог, и ко из обести не заслепи, тај добро види* (Исто: 212).

У коликој мери је реч о несрећном венчању, које ће се и окончати по закону одмазде, потврђују контрасти на микроплану: *Друштво се растурило тек што је пала ноћ, и то не због пуног наде нестрпљења младочењиног, као обично при свадбеним скуповима, него јако растужено и потиштено невеселом сетом и слутњама несреће* (Исто: 213–214).<sup>16</sup> Централна супротност између оног некада и овог сада, прижељкиване идеалне могућности, и суочења са стварносном оскудношћу и губитком, биће на језичко-стилском плану истакнута баладним описом и биргеровским расплетом, хладном постељом, коју ће обезбедити долазак *ретке посетитељке* у замак:

*А витез беше своју послугу отпустио. Упола свучен стајао је снуждено пред једним великим огледалом; свећа је чкињила поред њега. Тада куцну неко, лагано, лагано, на врата. Ундина је некад тако куцала кад је хтела да га пријатељски задиркује.  
„Све је то пуста маштарија!“ рече он у себи. „Ја морам у брачну постељу.“*

<sup>16</sup> Или: *Млада је од свих била најлакомисленија, па и најзадовољнија; али и њој самој кад је чудновато изгледало што под зеленим венцем и у златом протканој одори седи у зачелу стола, док Ундина као леш негде на дну Дунава укочена и хладана лежи* (Исто: 213).

*„Мораш, али у хладну!“ чу он плачни глас напољу испред собе, и онда виде у огледалу како се врата отворише лагано, лагано, а бела посетитељка уђе унутра и смерно затвори врата за собом. [...]*

*„Не дај да на своме смртном часу полудим од ужаса. Ако иза вела кријеш неко наказно лице, не откривај га и умори ме а да те и не видим.“*

*„Ах“, одговори посетитељка, „зар ни један једини пут нећеш више да ме видиш? Ја сам лепа као и онда кад си ме на језерском ртју запресио.“*

*„О, кад би тако било, и кад би могао да умрем са твојим пољупцем!“*

*„Врло радо, мили мој“, проговори она, и смаче свој вео, а сад се, божански лепо, смешило њено умилно лице.“*

*Дрхћући од љубави и близине смрти, пригнуо јој се витез; она га пољуби небеским пољупцем, али га од себе не пушташе више; све га је чврстиће притискала уза се и плакала, као да хоће душу своју да исплаче. Сузе су надирале на витезове очи и струјале у љубавноме јаду кроз груди му, све док му најзад дах не престаде, а он из лепих руку, као леш, лагано не паде на узглавље постеље (Исто: 216; истицање – 3. Ш.).*

Нежност Ундининог бића чулно се конкретизује и кроз лајтмотивско понављање прилога *лагано*,<sup>17</sup> при чему је изузетно важно то што се последњи сусрет одиграва у огледалу и испред огледала, будући да је читава бајка саздана као семантичко, контрастно, доследно спроведено, стилски успело огледање – како на нивоу појединачних сегмената текста тако и на нивоу целине. Рефлектовање се одвија: најпре, између привида и стварности, као преламање спољашње немарности и варљивости људског света кроз персонификовану природу; потом, кроз изоштравање истинитости Ундининог одуховљеног, а за Берталду и Хулдбранда –

<sup>17</sup> Неки ратници се тако осмелише да су је освојили и позвали да се удаљи из спровода; али она им је вешито измакла, па је онда опет видеше како у спроводу иде лагано свечаним кораком. Напоследку, услед сталног измицања жена од ње, доспела је управо иза Берталде. Сад је ступала веома лагано, тако да је удовица није ни приметила, а она је врло смерно и понизно корачала мирно иза ње (Исто: 218).

*аветног*, бића, и то с обзиром на окрњену реалност Берталдине нутрине; коначно, као самеравање божанске оданости, која је симболички посредована кроз Ундину, те фигурирана кроз финалну слику бистрог извора који грли ритерову хумку – с једне стране, и људске превртљивости, с друге. Захваљујући таквим низовима огледања, и код Фукеа се успоставља фундаментална аксиолошка инверзија романтизма, односно субординирање непосредне, материјалне збиље, оног што је физички близу и стварно – духовној даљини, јер *најбоље даљина крије* (Исто: 181). Фуке даје свој одговор на опсесивно питање романтичног доба – шта се налази иза Изидиног вела и сме ли човек тамо погледати? Иза се крије божански лепо, насмешено лице, тотална, патњом оплемењена, хуманост чије познање Хулдбранду доноси смрт или, Новалис би рекао, ослобођење од окова стварности и повратак у завичај. *Тужни спровод* јесте, додуше, *кренуо жалосним ходом певајући тужбалице*, но то чини *под спокојно ведрим небесним плаветилом* (Исто: 217).

За нас данас романтична епоха јесте једна од паралелних (и)реалности, начин осећања и поглед на свет који не може кореспондирати с нашим, јер ми, жудећи за новаторством, а са свешћу да се стварност радикално променила, нестрпљиво тражимо непосредне одговоре на властите бриге. Али уколико бисмо уобичајено питање лишено правца – „шта то дело или период значи за нас данас“, заменили у гадамеровском духу покушајем да реконструиремо питање на које је одређено дело одговор, па успоставили активно-узајамно разумевање, онда бисмо схватили да је то и даље, иако не само, исти људски свет, као и да прошлост увек кроз аутентична питања живи у садашњости, а да ова потоња не зна своју меру, нити може сагледати и спознати себе друкчије но двоструким самеравањем у огледалу: с обзиром на искуство прошлости и идеалне могућности смештене дубоко и далеко у будућности. Романтична епоха одговорила је, дакле, на питање онога што је истински људски вредно у човеку, те чему, тј. каквом образовању (доброг укуса) треба стремити, а ми смо настојали да реактуализујемо, да оживимо то наслеђе из убеђења да боље епистемолошко-етичко-естетичко-поетичке одговоре нигде другде не можемо наћи. Усмерили смо се ка Фукеовој романтичној бајци, чији уметнички значај и богатство обликовања до сада нису хер-

менеутички експлицирани, понајмање у оваквом теоријско-појмовном контексту, а с израженом намером да покажемо да су појмови увек део дијахронијског система мишљења – традиције с којом ступамо у дијалог, и да трајни задатак хуманистике јесте дијалектичко процењивање, и то на фону целине која никад није дата у телеолошким појмовима, већ увек захтева прогресивно укључивање разноликих знања и духовних форми растезањем сопства: хуманистика је по својој суштини романтична. На крају, УНДИНА, *сентиментални материјал у фантастичној форми*, песничка фигурација супротности између стварности и идеала не окончава се, сходно свему изреченом, превлашћу прве тачке над другом, односно пораженошћу идеала, него управо његовим представљањем, и то апострофирањем инхерентне му удаљености од реалитета, којом се, у ствари, подвлачи надмоћ идеала наспрам илузорне радости предмета за подсмех – слабог и ограниченог људског света. Овој страни скученост биће, међутим, превладана у бајковитој, пластичној актуализацији човекове идеалне могућности, тј. мистички сублимирана у чулну ведрину естетске слободе бескрајног и, стога, недосезивог, али кроз огледање и самеравање, присутног – идеала божански лепог и доброг, насмејаног, милог лица.

### Извор

1. Фуке 2003: Фуке, де ла Мот. УНДИНА. Превео Гргур Берић. In: Станисавац, Милутин (избор). *Најлепше приповетке немачких романтичара*. Београд: Просвета.

### Литература

1. Бахтин 1980: Бахтин, Михаил. Проблем говорних жанрова. In: *Трећи програм Радио Београда*. Бр. 4/47. С. 233–270.
2. Бламирес 2009: Blamires, David. Friedrich de la Motte Fouqué: UNDINE and SINDRAM. In: Blamires, David. *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780–1918*. Open Book Publishers. S. 121–134.
3. Гадамер 2011: Gadamer, Hans-Georg. *Istina i metod*. Превео Božidar Zec. Београд: Fedon.

4. Глушчевић 1965: Глушчевић, Зоран. *Путеви хуманитета: немачки романтичари – други део*. Београд: Просвета.
5. Дамњановић 1986: Damnjanović, Milan. Romantično. In: Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit.
6. Кант 1991: Kant, Immanuel. *Kritika moći sudenja*. Preveo Nikola Popović. Београд: BIGZ.
7. Лилиман 1971: Lillyman W. J. Fouqué's UNDINE. In: *Studies in Romanticism*. Vol. 10. No. 2. The Johns Hopkins University Press. S. 94–104.
8. Мојашевић 1981: Мојашевић, Миљан. *Немачка књижевност*. Београд: Научна књига.
9. НАР 1839: UNDINE, a Miniature Romance by Baron de la Motte Fouqué. *The North American Review*. Vol. 49. No. 105. S. 486. – In: <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=ti%3A%22Undine%2C+a+>. 10. 2. 2025.
10. Хартман 1979: Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Preveo Milan Damnjanović. Београд: BIGZ.
11. Шаровић 2013: Шаровић, Марија. Бродарица и Ундина. Водена вила у компаративном контексту. In: Детељић, Мирјана; Делић, Лидија (ур.). *Aquatica: књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности. С. 281–300.
12. Шилер 1967: Šiler, Fridrih. *O lepom*. Preveo Strahinja Kostić. Београд: Kultura.
13. Шлегел 1992: Šlegel, Fridrih. *Razgovor o poeziji*. Preveo Dragomir Perović. Београд: Rad.

Зорана Штрбац

## ПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТИЛЯ НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ СКАЗКИ

### *Резюме*

Работа носит духовно-исторический, эстетический и герменевтический характер. Она состоит из трех частей. В первом разделе исследования устанавливаются критерии оценки художественного произведения как такового в контексте термина «стиль» и его связи с другими понятиями, прежде всего с манерой и вкусом. Это осуществляется расширением обзорной основы посредством нашей идейной синтеза, которая

кульминирует как в определении стиля как выражения вкуса, так и в теоретико-герменевтическом единстве, гармонизирующем изначально романтические идеи, духовно-историческое знание Гадамера и феноменолого-структуральную эстетику Гартмана. Вторая часть посвящена изучению поэтических принципов немецкого романтизма. Третья часть представляет собой конкретизацию теоретических положений через герменевтический анализ образцового романтического произведения – Ундина (1811) Фридриха де ла Мотт Фуке. Методологическую основу составляют следующие труды: ИСТИНА И МЕТОД Ханса-Георга Гадамера, ЭСТЕТИКА Николая Гартмана, а также трактат Фридриха Шиллера О НАИВНОЙ И СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ. Цель работы заключается в синтезе и, соответственно, реактуализации сложных идей, а также в их выявлении в Ундине, которая благодаря этому освещается по-новому и всесторонне, поскольку в истории рецепции отсутствует всесторонняя интерпретация художественной ценности сказки Ф. де ла Мотт Фуке.

Ключевые слова: стиль, манера, вкус, романтическое, сказка, сатира, реальность, контраст, зеркало, идеал

Зорана Штрбац  
Самостални истраживач  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Мастер академске студије  
strbac.zorana99@gmail.com