

Izvorni znanstveni rad

UDK: 821.163.42-144.09"18", 821.163.42-144.09 Vraz, S.

<https://doi.org/10.17234/9789533792958.10>

## Slaven Jurić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

[sjuric@ffzg.unizg.hr](mailto:sjuric@ffzg.unizg.hr)

# STATUS UMJETNIČKE BALADE U XIX. STOLJEĆU – OD VRAZA DO ŠENOEA

## Sažetak

U članku se opisuju razlozi dvaju različitih tretmana balade u dvama razdobljima hrvatske književnosti 19. stoljeća. Polazi se od poznatih činjenica da je Stanko Vraz morao braniti i legitimirati svoju baladnu produkciju, dok je od kraja šezdesetih godina balada postala jedan od najpopularnijih pjesničkih oblika i nije nailazila na ozbiljnije zapreke na razini eksplicitne poetike. Pokazuje se da su te razlike simptom prilično različitih kulturnih i književnih konstelacija, premda se književnost posljednje trećine stoljeća deklarativno drži istih načela i oslanja na iste uzore (narodna književnost, ranonovovjekovna domaća književnost, slavenska književnost). Također, ustanovljava se i da su radikalni pomaci na području versifikacije omogućili razvoj kompleksnijega žanrovskoga sustava i time potaknuli razvoj vrsta koje su dotada tek sporadično egzistirale. Balada se u tom svjetlu promicala kao eksperimentalni medij u kojemu su moguća i raznovrsna žanrovska rješenja i, isto tako, podloga za različite stihovne eksperimente, a sve u svrhu značajnije

internacionalizacije hrvatske književnosti koja postaje sve sličnija svom europskom kontekstu.

**Ključne riječi:** pred/romantizam, pjesništvo, balada, žanrovski sustav, versifikacija, Stanko Vraz, August Šenoa

Posljednjih je desetljeća znanstveni interes za domaće baladno pjesništvo iznimno rijedak – gotovo nepostojeći – te se o baladi govori i piše tek prigodno i u kontekstu folklorne predaje. Drugim riječima, zanimanje za žanr je, sasvim razumljivo, pogonjeno u najvećoj mjeri folklorističkim, kulturološkim, historijskim i antropološkim, a u minimalnoj mjeri estetskim razlozima pa i onima koji bi se vodili potencijalima njegove aktualizacije.<sup>1</sup> Čitateljskoj publici ono je još više tuđe jer novije produkcije odavno nema, a i moderni tekstovi koji su se naslovima oslanjali na taj nekoć iznimno popularni žanr – koji je uz gotički roman i fantastičnu priču osvajao europsku publiku prije dvjestotinjak i više godina, a Goethe ga je smatrao „živim pra-jaje-tom“ (*lebendige Ur-Ei*) zapadne poezije, s obzirom na to da su u njemu „prirodne forme pjesništva još nerazlučene“<sup>2</sup> – od baladnog okvira preuzimaju tek evokativni potencijal ili pak postaju politička lirika s tek povremenim otiskivanjem u narativno ili dijaloško.<sup>3</sup> U tom smislu

1 Takav interes, recimo, prepoznajem u jednom od rijetkih novijih članaka o Vrazovim baladama i romancama, Simone Delić, „Vrazovi prijevodi španjolskih romanci na hrvatski jezik“ (Delić 2011).

2 U spisu *Über Kunst und Altertum*, cit. prema Gottfried Weißert, *Ballade*, 1993: 5.

3 Što se tiče naših nasljedovatelja, kako zapaža Mira Sertić, i u Tadijanovićevoj *Baladi o zaklanim ovcama*, *Baladi prevarenog cvijeća* Vesne Parun ili *Suzdržanoj baladi* i *Prognanoj baladi* Slavka Mihalića, a dakako i u Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha* baladna je struktura napuštena te se naslov koristi tek kao tradicionalna evokacija. Najčešće je riječ o lirskim pjesmama u kojima tema „samo upozorava na numinoznu, subbinski ugroženu i tmurnu atmosferu pjesme“ (Sertić 1970: 211). I Tomislav Brlek u znatno recentnijoj studiji upozorava da u najvažnijim i najpoznatijim *baladama* hrvatske književnosti „izostaje upravo ono što bismo prvo očekivali da nađemo – balade“. Štoviše, odobravajući uvide Reinharda Lauera, Brlek navodi njegovu konstataciju da Krleža nije pristao ni uz deseterac narodne epike, kao ni „uz jedan od mnogobrojnih strofičkih oblika umetničke balade, koji se, po uzoru na nemačke i ruske balade javlja u hrvatskoj od vremena

simptomatično je da ni iznimno opsežni zbornik *Romantic Poetry* iz 2002. niti ima zaseban članak o romantičarskoj baladi, za razliku od ode, elegije i soneta koji dobivaju zaseban tretman, niti se balada tematizira u radu „The Romantic Epic and the History of Genre“ Irine Nikolove, koji bi trebao biti nadležan za prikaz vrste. Pretpostavljam da je upravo teorijska nesmjешtenost balade, njezin neprecizan klasifikacijski položaj, odnosno njezina hibridnost, uvelike doprinijela takvu krupnom izostanku reprezentativne pred/romantičarske vrste. O tome će još biti govora.

## 1.

Prije svega, nakon gotovo dva stoljeća od Vrazovih pjesama, ili stoljeća i po, kad je posrijedi Šenoino doba, jasno je da nas baladni korpus i jednog i drugog pjesnika ne zanima toliko kao individualni estetički artefakt ili uopće umjetnički doseg, koliko kao sinegdoha od koje polazi naše razumijevanje hrvatske književne povijesti, pa i fenomena koji se tiču društvenih odnosa i kulturnih procesa koji su obilježili određeno vrijeme. Čini se da dobar dio književnosti devetnaestoga stoljeća tone u svojevršni limb: ta literatura nije dovoljno stara da nas zanima već kao povijesni i kulturni dokument vremena – poput tekstova starije hrvatske književnosti – a nije nam dovoljno bliska da bi danas bila doista estetski relevantna, odnosno da bismo je ipak osjećali, barem kao Matošev opus, dijelom naše modernosti, ako već ne i naše suvremenosti. Prije više od stoljeća Branko Drechsler (Vodnik) nagovijestio je takav sud u svojoj studiji o Vrazovim baladama i romancama pa je čak i njihovu estetsku vrijednost procijenio manjkavom u odnosu na lirski dio Vrazova opusa, jer im „nedostaje krepčina, izrađenost tančina i zaobljenost cjelina“ (Vodnik 1909: 192).

Pa ipak, u davnoj pozitivistički intoniranoj studiji u kojoj se ponajviše bavi genezom i utjecajima u Vrazovu baladnom opusu, objavljenoj u *Nastavnom vjesniku* 1916., Vladimir Kesterčanek naglašava neospornu književnopovijesnu činjenicu – Vrazove su balade izrazito relevantne jer ih je praktično izumio i uveo u domaće umjetničko pjesništvo.

---

ilirizma“ (Brlek: 204–205). U njemačkoj poeziji 20. stoljeća, najpoznatije balade, one Brechtove, u biti su politička pjesma, nerijetko izvedena kao *Rollengedicht*. Dakako, shodno novijim teorijama žanra, koncept bi u slučaju njezina uključivanja valjalo iznova osmisliti i reformulirati granice žanra.

Složivši se s Vodnikovom prosudbom, on zapaža: „Ali s literarno-historičkog stanovišta te su pjesme važne i zanimljive jer otkrivaju prve začetke epsko-lirske poezije za ilirskoga perioda, te pokazuju put kojim je balada i romanca iz stranih književnosti došla u našu preporodnu“ (Kesterčanek 1916: 577). Time je uvelike omogućio da ih Šenoa, zajedno s Franjom Markovićem, učini legitimnim žanrom u spektru pjesničkoga izraza druge faze našega romantizma.<sup>4</sup> Svoj članak Kesterčanek završava konstatacijom koja, vjerujem, i danas stoji: „Istom sedamdesetih godina prošloga vijeka, tri puna decenija iza Vrazove smrti, javlja se među Hrvatima pjesnik, koji je nastavio Vrazov rad oko balada i romanca, a to je bio August Šenoa. On ga je u tom pogledu i natkrilio“ (*ibid.*: 593).

Ono što me, dakle, primarno ovdje zanima, jest promjena statusa balade, odnosno uzroci koji su doveli do toga da bude djelomično odbačena i nepoželjna tridesetih i četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća i, isto tako, objeručke prihvaćena tridesetak godina kasnije. U skladu s načelima koje je opjevao u programatskoj pjesmi *Bratji što ištu da pjevam davorije*, Vraz je u „Izjasnjenju“ dodanu uz *Glase iz dubrave žeravinske* razotkrio to nepovjerenje prema žanru i terminu: „S mnogih sam već strana slušao, da nekolični između naših domorodaca ova vrsta od poezije nije u ćud, koji kažu da su balade i romanca plod tuđih literatura, kojega ne valja uvoditi u ilirsku literaturu“ (Vraz 1954: 97). On, naprotiv, drži da se mnoge narodne pjesme daju klasificirati upravo u okvirima tih epsko-lirskih tvorevina. Pjesnik je ujedno ponudio i prvi pokušaj teorijskoga obrazloženja žanra kao i distinkcije između balade i romance, što je stručna literatura redovito i bilježila.<sup>5</sup> Mira Sertić u jednom od rijetkih radova koji elementarno

4 Ovdje neću ozbiljnije ulaziti u pitanje o karakteru hrvatskoga romantizma. To se pitanje već mnogo puta otvaralo u stručnoj literaturi, a neki argumenti u prilog tezi o romantičarskim obilježjima poezije Šenoina doba bit će vidljivi iz daljnjeg toka rasprave. Čitatelj će tu problematiku naći pregnantno izloženu u kratkom preglednom radu Milorada Živančevića „Tipologija hrvatskog i srpskog romantizma“ (Živančević 1987: 30–33).

5 Osim Mire Sertić, Vrazova je teorijska dilema poslužila kao primjer terminoloških prijevora i njihove neusuglašenosti, odnosno nepodudarnosti u različitim nacionalnim kontekstima u *Prirudi kritike* Svetozara Petrovića. V. poglavlje „Književna terminologija i nacionalna književna tradicija“ (Petrović 1972: 220–222). Dunji Fališevac pak Vrazove distinkcije između balade i romance služe kao polazište za šire razmatranje preporodne naracije u stihu (Fališevac 2003: 173–175).

opisuju putanju hrvatske umjetničke balade nedvojbeno pristaje uz Vrazovu formalnu razdiobu (balade bi bile rimovane, a u romancama se kraj retka oblikuje asonancom), jer je svijet, imaginarij i atmosferu mnogobrojnih balada i romanci praktično nemoguće klasificirati:

Šta je balada, i šta romanca? Ili koja između njih vlada razlika? – u tome se predmetu svikolici krasoslovci slažu, da su balade i romance epopeje *en miniature*. Nu ne slažu se njihova mnijenja o značaju, koji razlikuje *baladu* od *romance*. Jedni kažu da ih čin i odjeća (t. j. jezik, kojim je čin izveden opredjeljuje, zaključujuć da kod balade valja da je čin junački, žestok, zamršen, čemu treba da odgovara i jezik, gdje naproti tomu čin romance biva žemski, nježan, prost; a jezik činu odgovarajuć, naime lagan, ili (kao što se kaže) igrajuć. Drugi opet esteticici drugu među razliku. A nekoji sude, da razlika jedino zavisi od obraza ili forme, u kojoj se ove pjesni izvode, s kojim se mnijenjem i ja slažem, upućen da ovdje (...) druge razlike ne ima, nego što je narodna, t. j. da južnozapadni (romanski) narodi imadu ponajviše romancâ, a sjevero-zapadni (germanski) baladâ. (Vraz 1954: 97)

Svjedočanstvo o trajnoj autorovoj zaokupljenosti baladnom formom, ali i o problemima koji uz nju idu nalazimo i u zanimljivoj korespondenciji s Prešernom iz mjeseca studenog 1837.: „Ich wage mich gegenwärtig auch schon in das Gebiet der Objektivität, wogegen die Subjektivität mächtig ankämpft. Die Frucht dieses mir sehr schwer scheinenden Schrittes sind einige Balladen“; „Trenutačno eksperimentiram u području objektivnoga, pri čemu subjektivno snažno nadire. Kao proizvod tih mojih napornih pokušaja nastalo je nekoliko balada“ (cit. prema Kesterčanek: 37). Simptomatično je da se dva slovenska intelektualca i pjesnika dopisuju na njemačkom jeziku, rabeći pritom žargon onodobne idealističke estetike, jer slovenske (a ni hrvatske) stručne proze u tom trenutku nema. Kao uostalom ni baladne tehnike te ju je Vraz, ugledajući se što u njemačke pjesnike, što u južnoslavensku folklornu poeziju, morao izgraditi iz temelja. Pretpostaviti je, dakako, da se pod „objektivnim“ misli na epski element (ekstradijegetički pripovjedač u trećem licu), a pod rubrikom „subjektivno“ na lirski supstrat, odnosno na osobito nagnuće prema povišenu emotivnom spektru, što će reći osjećajnim izljevima aktera balade, najčešće donesenih u upravnom govoru likova.

Rekao bih da razlozi za neprihvatanje balade kao i za autorove poteškoće u vezi s uvođenjem vrste u ilirskom periodu leže i u „gornjim i u donjim stranama“ preporodne poetike. Dobro je poznato da je Ilircima, premda su preuzimali i usvajali romantičarske elemente izraza, u osnovi stalo do prosvjetiteljskog momenta te da su te dvije tendencije – znajući stupanj neizgrađenosti književne kulture i naobrazbu svoje publike – nastojali pomiriti u svom programu. U tom svjetlu balada – romanca kao geografski i kulturno dalja varijanta više je djelovala kao egzotični upad u sustav nego kao opasnost – svim predvodnicima pokreta najprisnije poznata preko Gottfrieda Augusta Bürgera, Goethea i Ludwiga Uhlanda, potom i Adama Mickiewicza, zapravo je ideološki i kulturno nepoćudan element, tuđ kultu autentičnosti, odnosno izvornosti. Štoviše, u predromantizmu i romantizmu, u svojim najpopularnijim izdanjima balada se primarno profilira kao stihovana kratka pripovijest s misterioznim sadržajima kao *naturmagische*, *totenmagische*, *Schauerballade* ili *Schicksalsballade*. Kako to definira Robert Ulshöfer:

Zaštitni znak balade je ugroženi položaj čovjeka od strane neke nepoznate (*unheimliche*), neshvatljive sile, koja prodire u područje osjetilnoga, iskustveno dohvatljiva svijeta, koja čovjeka užasava nesigurnošću, prijeti mu i na koncu taj užas poništava ili ga pak s njim ostavlja.<sup>6</sup>

Svijet se tu konstituirao kao tajanstveno i izrazito nesigurno mjesto, u kojem prodor neprijateljskih sila, prirodnih ili natprirodnih, ugrožava ljudsku egzistenciju. Poput gotičkog romana, balada se recipira kao *revival* arhajskog, iracionalnoga u ljudskoj prirodi, ukratko kao antiprosvjeteljski, a u nas k tome i strani (germanski) nanos koji nije odgovarao intencionalno simplificiranoj poetici iliraca. Vrazu, međutim, kao najuvjerenijem romantičaru i najsmjelijem eksperimentatoru toga vremena, koji je cijelom svojom karijerom, kako je Slamnig pokazao, posvajao raznorodne „tradicije i manire“ (Slamnig 1965: 175–183), a uz to je i najčišći literat među preporoditeljima, takvo što

6 „Das Kennzeichen der Ballade ist das Bedrohtsein des Menschen durch eine unheimliche, unfaßbare Macht, die in den Bereich des sinnlich, erfahrbaren Lebens hereinragt, den Menschen aus seiner Sicherheit aufschreckt, bedroht und entweder vernichtet oder mit dem Schrecken wieder entläßt.“ V. u Weißert 1993: 11 (prijevod u tekstu je moj).

nije smetalo. Ipak, kao mogući ustupak domorodnoj poetici, u njega je na djelu stanovito pripitomljavanje balade pa kao agensi nesreće i tragike djeluju sasvim objašnjive sile kao što su rat, glad, bijeda ili prirodna nepogoda. Tako misteriozni nestanak oca u pjesmi *Bura* – popraćen dječjim viđenjem za koje nije jasno je li stvarnost ili umišljaj – biva razjašnjen prirodnim događajem, naime udarom groma. Domestikacija je pojačana i provodnim kršćanskim usidrenjem koje je načelno strano ovom tipu jezovite balade, jer se ona svojim sadržajima i vjerovanjima najčešće seli u pretkršćansko svjetonazorsko okružje. Da je pak Vraz otplatio i dug suptilnijim postupcima u romantičarskoj baladnoj školi, svjedoči posljednja strofa drugoga dijela balade *Fredrik i Verunika*:

A čim jato od ždralova  
Dva tri puta tu proleti  
*Pozabi se zgoda ova*  
Ko svako zlo na tom svijeti.

(Vraz 1954: 73; kurziv moj)

Iznimnim metatekstualnim upadom pripovjedača koji upućuje na konstruiranost vlastite pripovijesti i remeti epsku iluziju jedan je od primjera romantičarske ironije u hrvatskoj preporodnoj poeziji. Druga zapreka ili poteškoća pri uvođenju balade ležala je u metričkoj infrastrukturi koja je preporoditeljima bila na raspolaganju, odnosno ona koju su bili spremni prihvatiti. Da podsjetim, stih iliraca još uvijek je silabički i, samim tim, teže se adaptira u susretu sa stranim, osobito germanskim oblicima koji su, znamo, akcenatski. I Vraz, birajući metre svojih balada i romanci, odreda se odlučuje za narodne i umjetničke metre parnosložnih članaka – šesterac, simetrični osmerac, deseterac 4+6 i dvanaesterac. U tom pogledu, on je baštinik folklorne poezije i starijeg umjetničkog pjesništva, poput Mažuranića i Demetra. S druge strane, kako je primijetio Zoran Kravar u tekstu „Inozemna politika stihom: strano i domaće u hrvatskoj versifikaciji 19. stoljeća“ (Kravar 1999: 127–135), poistovjećivanje stiha i jezika i ostanak pri tradicionalnim metrima u hrvatskom narodnom preporedu vrijedili su samo do razine ritmike pojedinačnoga retka; preporodni je metrički sistem „bio nepropustan za stihovno-povijesne činjenice reda „jedanaesterac, heksametar, ali ne i za one ‘oktava’, ‘sonet’

ili 'kataleksa'" tj. izmjena muške i ženske klauzule (Kravar: 131–132). Stoga su i Vrazove balade, doduše, opremljene internacionalnom strofikom, ali ne i različitim oblicima metričke figuracije koji karakteriziraju njemačku ili englesku baladu, s obzirom na to da ih domaća versifikacija još nije asimilirala. Stoga u krajnjoj liniji, računajući i pokoji jezičnu nezgrapnost i sustav rimovanja koji je današnjem uhu neprihvatljiv (ne podudara se mjesto naglasaka), one djeluju nedotjerano i ponešto rudimentarno. No ne treba smetnuti s uma da inauguirati vrstu koja – kao što je Vraz s pravom argumentirao u „Izjasnjenju“ – ima svoje domaće folklorne ekvivalente, ali u pisanom, umjetničkom mediju nema gotovo nikakvu žanrovsku pozadinu i tradiciju, nije bio jednostavan posao. Uza sve to, i na versifikacijskim načelima bitno različitim u odnosu na zapadne pa i slavenske uzore.<sup>7</sup> Navedimo samo jedan poznati primjer: Goetheovi početni stihovi iz glasovite balade *Erlkönig* („Wer reitet so spät durch Nacht und Wind / Es ist der Vater mit seinem Kind“) najveći dio svoga dojma duguju čujnom akcenatskom ritmu trodobne mjere, koji ikonički dočarava tempo i ritam konjskoga kasa, a to je, kao što je poznato, jedan od najčešćih motiva romantičarske balade i, ujedno, jedna od ritmičkih atrakcija koje taj tip pjesme nudi. U versifikacijskom sustavu ilirsko-ga perioda oni bi najvjerojatnije bili prevedeni silabičkim desetercem 4+6, čime bi efekt bio znatno umanjen, a balada izgubila jedan od svojih specifičnih momenata.<sup>8</sup>

## 2.

Bitno drugačiju situaciju u pogledu legitimacije žanra i njegove realizacije u pjesničkoj praksi, kako sam nagovijestio, opažamo u sedmom i osmom desetljeću istoga stoljeća. Taj put je vrsta i znatno snažnije poetički pokrivena i obrazložena. Franjo Marković u prvom godištu

7 Rusi, Ukrajinci, Česi, Poljaci i Bugari verifikacijsku su reformu svoga stiha (transformaciju silabičkih metara u akcenatsko-silabičke) izveli netom prije hrvatskih i srpskih pisaca. V. o tome M. Gasparov, *History of European Versification*, poglavlje „The Expansion of Syllabo-Tonic Verse“, osobito str. 238–254.

8 U Kravarovu prijevodu *Vilinskoga kralja* ti reci glase: „Tko jaše kasno po vjetru, sred mraka / To otac je, svoga noseć dječaka;“. Četveroiktični ternarni reci s auf-taktom (pri čemu su atonirane naglašene jednosložnice s početka) vjerodostojno reprezentiraju i oblik i etos izvornika. Izvorni i prevedeni reci donose se prema Goethe 1999: 90–91.

Vienca (1869) objavljuje članke „O baladah i romancah“ i „O slaven-skih baladah“, Franjo Ciraki održao je dvije godine kasnije „Predavanje o Ossianovih pjesmah“, ali je preporuku o potrebi uvođenja vrste ili pak nastavku Vrazova rada dao već August Šenoa 1865. u članku „Naša književnost“, objavljenom u *Glasonoši*: „Historička balada, koja bi u ovo doba najzgodnija bila, slabo je gojenče hrvatske vile“. To će ostati tako još samo nekoliko godina jer će s pojavom *Vienca* baladna produkcija eksplodirati te će je, osim Šenoa i Markovića, pisati i Ivan Dežman, Lavoslav Vukelić, Franjo Ciraki, Andrija Palmović, Rikard (Flieder) Jorgovanić, Đuro Arnold, a nešto kasnije i August Harambašić i Ante Kovačić. Iako je iz Šenoine formulacije jasno da on pjesničku pripovijest s povijesnom tematikom ne diferencira od balade, u njegovu se opusu, kao i u baladnom pjesništvu generacije, jasno razaznaje onaj tip što ga uobičajeno nazivamo povjesticom, ponekad i junčkom baladom (*Heldenballade*) koja joj je vrlo srodna, od fantastične (najčešće jezovite) i orijentalne balade koja je također propulzivna u ovom periodu.<sup>9</sup> Stoga je Šenoina pozicija – za razliku od osamljeničkih Vrazovih nastojanja na legitimaciji žanra – ovdje shvaćena kao *pars pro toto* širega zaokreta u prihvaćanju balade i romance od kraja šezdesetih do početka osamdesetih godina.

Premda su Šenoini argumenti plauzibilni, budući da se dominantno radi o kraćim stihovanim tekstovima s ekstradijegetičkim kazivačem uz obilatnu naraciju, distribuciju glasova na likove, važnu funkciju dijaloga i ostalo što čini popudbinu baladnoga pjesništva, mogli bi se pronaći i jaki argumenti za odvajanje tih tematskih tipova. Uostalom, jedna od temeljnih i najpoznatijih razdjelnica romantičarske poetike u odnosu na klasicističku – pa i u odnosu na prosvjetiteljski koncept – jest neprincipijelan i nededuktivan tretman žanra. U tom smislu

9 Najambiciozniji sastav te vrste Harambašićeva je opsežna, polimetrična i višedijelna kompozicija *Na oazi* iz 1880. Iako se stilom i iskazom u potpunosti oslanja na orijentalnu baladu, ona svojom duljinom i izmjenom pripovjednih perspektiva prerasta u romantičarsku poemu ili pjesničku pripovijest, a dalekog joj srodnika treba tražiti u Byronovoj stihovanoj pripovijesti *The Giaour*. No, uvođenje orijentalne egzotike nakon 1878. (a vjerojatno već od početka bosansko-hercegovačke krize) nije ni slučajno ni politički nevino. Nakon austrijske okupacije Bosne i Hercegovine hrvatski su pisci željeli pridobiti bosansko-hercegovačku publiku, a mnogi od njih vidjeli su u novonastaloj situaciji prigodu za proširenje hrvatskih ingerencija i na osvojeni teritorij.

svakom poznavatelju Šenoine naracije u stihu na prvi je pogled jasno da kratke balade poput *Ribareve Jane* i *Vira* imaju malo zajedničkoga s razvijenim *verse tales*, sazdanima prema bližim ili daljim Byronovim uzusima, kao što su *Propast Venecije* ili *Pokladna noć*, a između njih je još nekoliko razaznatljivih podvarijanti.<sup>10</sup> Stoga Cvijeta Pavlović, baveći se cjelokupnom Šenoinom naracijom u stihu, s pravom konstatira:

da je autor napustio tradicionalno uvjerenje o odijeljenosti vrsta i priklonio se slobodnijem miješanju žanrova, u romantičkoj koncepciji koja uključuje i prodor oblika usmenoga podrijetla u visoku književnost. (...) Ni sam u imenovanju svojih pjesama nije bio strog ni precizan, pa čak ni dosljedan, pa provedba žanrovske mreže u pjesničkom opusu izaziva niz nedoumica i dovodi do zaključka da kategorije nisu isključive te da raspoložemo materijom koja često objedinjuje više odlika pod jedinstvenom idejom. (Pavlović, 2005: 11–12)<sup>11</sup>

U svrhu jasnije klasifikacije i pouzdanijega snalaženja u tom žanrovskom pluralizmu / unitarizmu bilo bi uputno provesti analizu Šenoine stihovane naracije, a valjalo bi usmjeriti pažnju i na aspekte njezina (dis)kontinuiteta, odnosno trajanja, s obzirom na to da su „pukotine (skokovi) i zamasi“ sinonimi za neracionalni i nelogički prikaz kakav se u baladi forsira. Ta su obilježja vidljivi stilski signali onih balada koje svoj izvor nalaze u starijim folklornim tvorevinama. Također, relativna kratkoća vrste ne dopušta širu diskurzivnu obradu događaja i sekvenci koje se, uostalom, često prezentiraju dijaloški. U tom svjetlu moglo bi se ustanoviti vode li se Šenoa i njegovi mlađi suvremenici primarno „analitičkom“ ili „sintetičkom“ baladnom tehnikom. „Analitička“ balada, u dihotomiji Steffena Steffensena u cijelosti ili primarno forsira dijalošku prezentaciju narativnoga materijala, dok

10 Sam Šenoa nije bio sklon numinoznoj i fantastičnoj baladi pa se i u sastavima koji pokazuju takvu tendenciju, kao naprimjer *Vilin prsten*, bogati fantastični imaginarij lako očitava kao alegorijski sloj teksta, s jasnom didaktičnom namjenom, te se i za njegove balade toga tipa može upotrijebiti oznaka *Verkleidete Lehrgedichte*, koja se odavno udomačila za opis Schillerovih balada.

11 Posve u skladu s tim je i nesigurna klasifikacija u izdanju Šenoinih *Pjesama iz 1933.*, u kojem Antun Barac narativne sastave kao što su *Veliki Petak u Pizzi* i *Na poklade* svrstava u lirske pjesme, iako se one bitno ne razlikuju od mnogih koje su smještene u pretinac epskih pjesama.

„sintetička“ podrazumijeva prisutnost okvirnoga pripovjedača koji je zadužen za ekspoziciju teme, a počesto i za njezin zaključak.<sup>12</sup> Provizorno bih rekao da u domaćoj baladnoj produkciji uvjerljivo prevladava sintetički model, uz tek pokoji tekst – poput Jorgovanićevih balada *San* i *Duh* – koji pripada analitičkom modelu, što vjerojatno i nije čudno s obzirom na to da je taj pjesnik pod najjačim njemačkim utjecajem u svojoj generaciji.

Dobar dio toga opisa poetike retroaktivno bi se dao primijeniti i na opus Stanka Vraza uz – možda suvišnu – napomenu da ni jednom našem piscu 19. stoljeća radikalna negacija pojma „žanr“, onako kako je formulirana u njemačkoj ranoj romantici, prije svega u Friedricha Schlegela i Novalisa, nije bila na umu. No, dok je u preporodnom periodu – barem na deklarativnoj razini – folklorna književnost bila neupitno pri vrhu estetske, a samim tim i žanrovske hijerarhije, nova se generacija pisaca, unatoč daljnjem deklarativnom pa i formulaičnom pozivanju na narodne uzore, okrenula zapravo u pravcu internacionalizacije domaće literature.<sup>13</sup> Ilustrativan je jedan primjer: kad Ivan Dežman u prvom godištu *Vienca* objavljuje baladu *Noćni konjik*, uredništvo se ograđuje od Bürgerova utjecaja, a ističe ideološki poželjniji Mickiewiczev, premda je jasno kako je Dežmanova pjesma ne odveć slobodna prerada *Lenore* (koju su do tada Petar Preradović i Lavoslav Vukelić već preveli), pa se čak tvrdi da je posrijedi obrada motiva narodne bajke *Cura jaše z mrtvecem*. Kad četvrt stoljeća kasnije Franjo Marković piše predgovor za Dežmanove *Izabrane spise*, lakirovka je ponešto ublažena: „N o ć n i k o n j i k (g. 1869) sličan je Bürgerovoj Eleonori, ali je uporabljeno naše pučko pričanje, a duševni je konflikt posve preinačen, oplemenjen“ (Dežman 1896: 50).

12 Dihotomija S. Steffenssona iz studije „Die Kunstballade als episch-lyrische Kurzform“ iz 1971. nije mi bila dostupna, ali je ekstenzivno obrazlaže Weißert: 15–17.

13 Pokazao sam to na metričkom repertoaru posljednje trećine 19. stoljeća. Uvođenje akcenatskih metara provodilo se i uz cijenu svjesna ili nesvjesna „krivotvorenja“ tradicionalne versifikacije. Naime, prije svih Adolf Veber Tkalčević i Ivan Trnski, ali i Franjo Marković i Šenoa uvjereni su (iako pogrešno) argumentirali o naglasnom (trohejskom i daktilskom) karakteru usmene i umjetničke versifikacije. V. Jurić 2002, osobito poglavlje „Poetičko utemeljenje akcenatsko-silabičkoga stiha“, str. 10–27. O tome opširnije i vezano uz moju temu na kraju rada.

Takve, dobronamjerne, ali dobrim dijelom zavaravajuće smjernice o (ne)poželjnosti germanskih utjecaja omogućile su istodobno promicanje svih žanrovskih rješenja naracije u stihu, i zadržavanje uvjerenja da se i dalje konzistentno provodi narodna „unutarnja i vanjska politika“. Otuda se iz broja u broj časopisa, a i izvan njegovih stranica, objavljuje razmjerno opsežan baladni korpus koji s vremenom pokazuje raznoliku lepezu žanrovskih mogućnosti, od sastava koji se doista ugledaju u folklorne tvorevine do mnogih u kojima je njemački utjecaj nedvojbena i uglavnom odavno registriran.

Ostaje još posvetiti se uzrocima – nekima očitima, nekima latentnima – koji su vodili prihvaćanju vrste i njezinu razmjernom uspjehu, odnosno širenju u dvama desetljećima neupitna Šenoina i Markovićeva autoriteta. Ni tretman balade ne da se razumjeti izvan konteksta koji upućuje na drugi val modernizacije hrvatske književnosti i kulture, a osobito njezina pjesništva. U dvama spomenutim desetljećima obavljen je golemi posao njihove internacionalizacije koji nije toliko vidljiv, s obzirom na to da je cijeli žanrovski sustav prenesen iz romantizma zapadnoeuropskih i, posljedično, istočnoeuropskih književnosti. Književna historiografija dugo je isticala kašnjenje, ali je propuštala naglasiti da smo sa Šenoinom generacijom, nakon stabilizacije jezičnoga standarda, dobili u tom trenutku razmjerno arhaičan, ali cjelovit i kompleksan žanrovski sistem u kojemu drama, roman, novela i, što me ovdje posebno zanima, pjesničke vrste kao što su oda, elegija, sonet, madrigal, ditiramb, kratka ljubavna lirika, pjesnička pripovijest, i, konačno, balada obavljaju dodijeljene im funkcije pa ih tako Šenoa i razumijeva u svom predgovoru („Uvodu o poetici“) *Antologiji pjesništva hrvatskoga i srbskoga iz 1876.*

Tako shvaćen kontekst – a što spomenuta „inozemna politika“ književnošću u *Vijencu* i pokazuje – daje nam obrazloženje popularnosti balade. Ta je vrsta još jedan u nizu argumenata da se domaća književnost, premda pripada redu male braće, može koliko-toliko ravnopravno nositi na tržištu europske unije kulturnih dobara. Otuda iznenadna potreba za orijentalizmom, egzotikom i fantastikom – potrebu za obradom povijesnih tema, vjerujem, nije potrebno obrazlagati – jer se, dakako, računa da je domaća obrazovana publika takve sadržaje i, vidjet ćemo, forme, već recipirala na njemačkom jeziku. Sada nisu

nepoćudni ni trivijalni i sentimentalni sižeji pa ni *Weltschmerz*, a u vezi s oblikovnim i tematskim obilježjima balade drugoga razdoblja dalo bi se govoriti i o stanovitom larpurlartizmu u kojem tematski interesi nisu ni odveć važni. Iako deklarativno slijedi preporodni program, odnos hrvatske književnosti, pa time i pjesništva prema stranim književnostima, ali i prema starijoj domaćoj tradiciji bitno se mijenja. Tridesetih i četrdesetih godina pokušavala se ipak stvarati izvorna književnost, koja bi svojom specifičnošću, vjerovalo se, dokazivala autohtonost narodne kulture Hrvata i ostalih Južnih Slavena; zato su Dubrovčani i usmena poezija bili glavnim osloncima. Sada se, osobito u praksi, čini nešto drugo: hrvatska književnost u dubinskoj strukturi, kad se pogleda žanrovski sustav (s romanom, novelom i dramom, sonetom, baladom, poemom), dominantne teme, ustroj stiha itd., zapravo pokušava nalikovati razvijenijim europskim literaturama, a starija domaća književnost gubi na važnosti.

U tom je svjetlu balada Šenoj, Markoviću i njihovim mlađim suvremenicima mogla poslužiti i kao eksperimentalni teren koji s jedne strane udovoljava publici sklonoj povijesnim, avanturističkim ili misterioznim sadržajima, ali – što je bilo dugoročno važnije – funkcionira i kao portal kroz koji s lakoćom prodiru strani stihovi i strofe, dotada potpuno nepoznati domaćoj tradiciji. Naime, u istom se periodu, pod vodstvom Trnskoga, Šenoj i Markovića, odvija dubinska reforma hrvatskoga stiha kojom se nakon stoljeća silabizma versifikacijski sustav transformirao u akcenatski. S usvajanjem akcenta kao ključnog ritmotvornog faktora postala je moguća bezbolna adaptacija svih međunarodno proširenih oblika i prevođenje u mjerilu izvornika. Upravo su novi prevodilački standardi i potreba da se nađu njihovi domaći ekvivalenti, osobito za stih engleske, njemačke, francuske i ruske drame, akutno zahtijevali napuštanje deseterca 4+6 kao standardnog rješenja iz preporodnoga razdoblja. Iako se neprestano ističu slavenski utjecaji, budući da su Rusi, Poljaci i Česi takvu reformu već izveli, posredno se uvode germanski stihovi i strofe, a među njima tzv. baladni metar (katren sastavljen načelno od četveroiktičnih redaka s promjenljivim slabinama) i njegova najpoznatija podvarijanta *Chevy-Chase* strofa (katren s izmjenom četveroiktičnih i troiktičnih redaka,

također s promjenljivim međuakcenatskim intervalima),<sup>14</sup> kao i mnoge druge. Postaje moguće realizirati dvodobne (trohejske i jamske), trodobne i mješovite mjere, eksperimentira se i s različitim formama polimetrije, alternacijom klauzule, pa na spomenutom poetskom tržištu neko vrijeme dolazi do prave inflacije oblika; sve sa svrhom dostizanja međunarodnih normi. Do kraja osamdesetih godina taj je proces u osnovi završio, balada je odigrala svoju formativnu ulogu i brzo iščezla, a sve je, ne treba zaboraviti, započelo Vrazovim žanrovskim i strofičkim inovacijama.

---

14 Neka kao primjer posluži posljednji katren Jorgovanićeve balade *Duh*.

„Živ ili mrtav!! Uzdahnu lane,  
„Bog nek mi pravedno sudi...“  
Ruke raskriliv, plačući pane  
Draganu živom na grudi.

Osim što upošljava prepoznatljiv metrički uzorak, Jorgovanićeva kompozicija sadrži i tipične rekvizite germanske *Schauerballade*: sablasti, govor neantropomorfnih aktera (potok, sokol), dramatska upotreba dijaloga i monologa, mitski doživljaj svijeta.

Isti katren, ovaj put s alternacijom klauzule (rime) nalazimo u *Ribarevoj Jani*:

I pjeva Jana: Lude ribe!  
Ah, u vas mozga nij',  
Ne boji vam se muške mreže  
Ribara starog kći.

Podroban opis baladnoga metra i njegovih varijanata donosi *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993: 118–120). Zanimljivu semantičku analizu toga oblika poduzeo je Antony Easthope u knjizi *Poetry as Discourse* (1983: 78–87), gdje njegova ritmička obilježja interpretira u ideološkom ključu i suprotstavlja učincima jamskoga pentametra. Ovdje se ne mogu upuštati u iscrpniji prikaz Easthopevih teza, niti je to nužno, ali u kontekstu ove rasprave vrijedi istaknuti da baladni metar sa svim jasno čujnim akcentima poziva na skandiranje i na taj način stimulira oralni, ritualni i kolektivni ritmički impuls. U razdoblju kad se svim (književnim) sredstvima konstituira i konstruira nacionalno jedinstvo, ni taj aspekt stihovnoga govora ne treba zanemariti.

## Literatura

- Vraz, Stanko. 1954. *Pjesnička djela II. Glasi iz dubrave žeravinske. Gusle i Tambura*. Prir. Slavko Ježić. Zagreb: JAZU.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1999. *Ausgewählte Gedichte / Izabrane pjesme*, prir. Z. Kravar i V. Žmegač. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Brek, Tomislav. 2020. „Povratak Miroszlava Krležę“. U: *Tvrđi tekst: Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura: 111–298.
- Delić, Simona. 2011. „Vrazovi prijevođi španjolskih romanci na hrvatski u pjesničkoj zbirci ‘Glasi iz dubrave žeravinske’“. U: *Zbornik o Stanku Vrazu hrvatskom pjesniku i književnom kritičaru*. Ur. Andrea Sapunar Knežević. Samobor: EDOK: 41–55.
- Easthope, Antony. 1983. *Poetry as Discourse*. London and New York: Methuen.
- Fališevac, Dunja. 2003. „Romantički žanrovi i moderne ideologije naracije u stihu u doba preporoda“. U: *Kaliopin vrt II: studije o poetičkim i ideološkim aspektima hrvatske epike*. Split: Književni krug. 173–186.
- Gasparov Leonovich, Mihail. *A History of European Versification*. Prev. G. S. Smith i M. Tarlinskaja. Oxford: Clarendon Press.
- Harambašić, August. 1942. *Lirika 1*. UD Augusta Harambašića sv. 1. Zagreb: Izdanje hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda.
- Kravar, Zoran. 1999. „Inozemna politika stihom: strano i domaće u hrvatskoj versifikaciji 19. stoljeća“. U: *Stih i kontekst*. Split: Književni krug. 127–135.
- Jorgovanić, Rikard. 1943. *Pjesme*. UD Rikarda Jorgovanića. Sv. 1. Izdanje hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda.
- Jurić, Slaven. 2002. *Rastućim skladom. Prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Marković, Franjo. 1896. „O životu i spisih Ivana Dežmana“. U: *Dežman, Izabrani spisi*. Zagreb: Matica hrvatska. 7–55.
- Šenoa, August. 1933. *Pjesme*. SD Augusta Šenoa, Knjiga X. Zagreb: Binoza.
- Šenoa, August. 1876. „O poetici“. U: *Antologija pjesništva hrvatskoga i srbskoga*. Zagreb: Matica hrvatska. 1–48.
- Kesterčanek, Vladimir. 1916. „Vrazove Balade i romance“. U: *Nastavni vjesnik*, 25, 10: 577–593.
- Pavlović, Cvijeta. 2005. *Priča u pjesmi. Pripovjedni postupci Šenoine epske poezije*. Zagreb: Disput.
- Petrović, Svetozar. 1972. *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, Izdanja Instituta za znanost o književnosti.

- Nikolova, Irena. 2002. „The European Romantic Epic and the History of a Genre“. U: *Romantic poetry*. Ur. Angela Esterhammer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 163–180.
- Slamnig, Ivan. 1965. „Vrazovo posvajanje tradicija i manira“. U: *Disciplina mašte*. Zagreb: matica hrvatska. 175–183.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ur. Alex Preminger i T. V. F. Brogan. 1993. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Vodnik, Branko. 1909. *Stanko Vraz: studija*. Zagreb: Matica hrvatska i slovenska.
- Živančević, Milorad. 1987. „Tipologija hrvatskog i srpskog romantizma“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 2*. Zagreb – Varaždin: Posebno izdanje Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu i časopisa „Gesta“ iz Varaždina: 30–33.
- Sertić, Mira. 1970. „Razvitak umjetne balade u hrvatskoj književnosti“. U: *Umjetnost riječi*, 14, 1–2. 207–216.
- Weißert, Gottfried. 1993. *Ballade*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2. überarbeitete Auflage.

# THE STATUS OF THE ARTISTIC BALLAD IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY – FROM VRAZ TO ŠENOVA

## Summary

The article describes the reasons for two different treatments of the ballad in two periods of Croatian literature of the 19<sup>th</sup> century. It starts from the well-known facts that Stanko Vraz had to defend and legitimise his ballad production, while in the late 1860s the ballad became one of the most popular poetic forms and did not encounter any serious obstacles at the level of explicit poetics. It shows that these differences are a symptom of quite different cultural and literary constellations, although the literature in the last third of the century declaratively adheres to the same principles and relies on the same models (folk literature, Renaissance and baroque Croatian literature, Slavic literature). It concludes that it was precisely the genre system of Croatian literature of the 1830s and 1840s with its exclusive reliance on older domestic models, folklore versification and simplified selection from the repertoire of Slavic Romanticisms that hindered the entry of ballads and romances, which in the first third of the 19<sup>th</sup> century were under a decisive and ideologically undesirable Germanic influence.

Furthermore, it is stated that radical shifts in the field of versification enabled the development of a more complex genre system and thus encouraged the development of genres that had existed only sporadically until then. With the emergence of *Vienac*, the most important Croatian magazine in the second half of the 19<sup>th</sup> century, and a generation of young poets that followed the poetic principles of the magazine's editors August Šenoa and Franjo Marković, but also freely interpreted them in accordance with their individual programme acquired from the experiences of foreign literatures, the barriers placed on Vraz in the previous period were eliminated. In this light, the ballad was promoted as an experimental medium in which diverse genre solutions were possible. At the same time, it was a basis for various verse experiments, all with the purpose of stronger internationalisation of Croatian literature, which became more and more similar to its European context.

**Keywords:** pre/Romanticism, poetry, genre system, versification, ballad, Stanko Vraz, August Šenoa