

**Марија Докић**  
**Укрштај, симетрија, (с)мисао**  
Трагом *Аријаднине нити* Костићеве мисли

УКРШТАЈ, СИМЕТРИЈА, (С)МИСАО  
ТРАГОМ АРИЈАДНИНЕ НИТИ КОСТИЋЕВЕ МИСЛИ

*Издавач*

Институт за политичке студије  
Београд  
Добрињска 11  
ips@ips.ac.rs  
www.ips.ac.rs

*За издавача*

проф. др Миша Стојадиновић

*Рецензенти*

др Зоран Милошевић, научни саветник  
проф. др Миша Стојадиновић, научни саветник  
проф. др Сава Дамјанов, професор емеритус

Дизајн корица  
Иван Јовановић

Прелом и штампа  
Донат Граф  
Београд

Тираж  
50

ISBN 978-86-7419-394-5

Погледи, ставови и мишљења изнети у овој књизи припадају искључиво аутору/уреднику и не представљају званичне ставове Института за политичке студије.

Марија Докић

Укрштај, симетрија,  
(с)мисао

Трагом *Аријаднине нити* Костићеве мисли



Институт за политичке студије

Београд, 2024.



## Уводна реч аутора

Лаза Костић је, кроз своју мисао – обојену неприкосновеним хеленизмом, неизоставно тежио помирењу супротности, и то помирење га је увек подстицало ка укрштају, те хармонији и симетрији, које су за њега одувек биле сазвежђе идеје која се рађа на свом пепелу, да би изнова кроз своје противречје била створена. Симетрија је ту да украти бесконачну есенцију хармоније, а хармонија је ту да кроз (не)ограничено дејствовање као симетрије, открије своје лице хармоније. Једна се на другу ослањају и једна без друге не могу, зато што и једна и друга у бити јесу *јединство* које заувек постоји као пулс универзума који непрекидно себе снива и себе открива, а његова (бе)смртност је и његово рођење, престанак дејствовања једне силе, васкрсење друге.

Костићева идеја је смела и другачија, и у том смислу, она показује његово лице спознаје, смело рефлектовано кроз кључне идеје о згради реалности. Идеја је та која се кроз векове непрекидно испољава у свом хармоничном, као и у свом симетричном виду, идеја је јесте хармонија на највишем ступњу свог деловања, идеја је несвесно које се испољава кроз свесно, идеја је јесте то несвесно, које је, укроћено, пронашло свој пут кроз капије реалности. Ово је пут ка Костићевој мисли, која је исказана у његовој идеји, која тек добија свој замах, јер и она, попут самог Костића, има свој специфичан животни пут и трајање. Али, као што ћемо то приметити у овом делу, да бисмо разумели његову перспективу и живот његове идеје, коју тек хеленизам откључава, некада га морамо посматрати и проницљивим оком његове *виле Минервиног погледа*, која за њега симболички представља оно што је Атина била Ахилу, сусрет остварењу на стази бесмртности. Идеја је превазилажење и надградња, али и откривање суштине. Ова суштина увек је иста, иако је њена форма другачија. Идеја је оно што одолева времену, као и оно што је стуб времена коме припада

А шта је то што чини непобитне и неприкосновене основе на којима почива Костићево размишљање и његов примарни естетичизам, где се скрива тајна његове идеје? Наиме, Костић је градио своју естетику на основама симетрије и хармоније, које обједињене укрштајем, касније чине и основу његовог поимања стварности. Костић излази из традиционалних оквира посматрања стварности и света, и у много чему, његово размишљање има велики број

додирних тачака са размишљањима извесних филозофских претходника, као што су Платон, Хераклит и Хегел. Антика му је била инспирација на више начина, а пре свега, он је инспирисан Хомеровом *Илијадом*, и то јасно показује кроз своје естетичке списе. Укрштај је симболичка представа не само света него и уметности, *укрштај* је првобитна мотивација, јер је само кроз судар опречних принципа и снага он видео и снагу стваралачког израза, те тако он повезује и поезију са филозофијом, утирући пут неким новим естетским параметрима, а и зато што је сматрао да поезија једино уз мисао може да оствари своју потпунију сврху. Хармонија није разумевана на типичан, већ сасвим другачији, антагонистички начин, јер ју је он видео као супротност симетрији, али у исти мах и њену елементарну неопходност за достизање савршенства. Потом је своју теорију о укрштају применио у свом најзначајнијем песничком остварењу *Santa Maria della Salute* и о томе ћу посебно писати, као и о његовој мисаоној вези и сличности са бројним филозофима, уз акценат на повезаности са Оскаром Вајлдом. Вајлд је, попут Костића, лепоту поставио у центар космоса и својих промишљања, с тим што Костић лепоту повезује са светлошћу, што је и директан утицај грчке митолошке мисли. Костић види непрекидну борбу супротности као једини пут којим се долази до напретка, и то је типично Хераклитово размишљање, али је сам моменат јединства супротности, као нечег што је њима иманентно, Хегелово одређење. Хегелово јединство супротности је синоним за укрштај, а аутентична снага у борби Хераклитов и Ничеов моменат. На крају, његови естетски списи, укрштај као појам, борба супротности и вера у такво размишљање као основе самог стваралаштва, све то га је водило ка укрштају два опречна принципа земаљског и небеског у песми *Santa Maria della Salute*, у којој је постигао једнакост духа са материјалним аспектом, и сам постао отисак те исте духовне суштине којој је непобитно и незауостављиво тежио.

## Садржај

Уводна реч аутора . . . . .	5
Идеја живи засебним животом . . . . .	9
<i>Симетрија</i> води естетску промисао . . . . .	13
Лепота је симетрија којој је удахнут живот . . . . .	17
Лепота је кобна . . . . .	35
Кроз парадокс укршта се (над)стварност уметничке мисли . . . . .	55
(Бе)смртна судбина (полу)бога (Ахил и Хомер као <i>causa prima</i> Костићу и Платону – где се крије укрштај?) . . . . .	59
У коштац са <i>Гордијевим чвором</i> Костићеве филозофске парадигме (филозофија антагонизма)! . . . . .	81
Хармонија се насмејала хаосу . . . . .	87
<i>Бесмртна</i> смртност иза угла Костићеве и Хераклитове мисли . . . . .	91
Хегелово <i>јединство</i> у Костићевој филозофији . . . . .	97
<i>Шекспирово дело</i> као врсни пример укрштаја у књижевности . . . . .	111
Quos ego! . . . . .	119
Лепота као непрекидан стваралачки процес . . . . .	133
Бакља херојства предата је најизврснијем . . . . .	145
Земља и небо, појам и мисао – укрштај на плану песме <i>Santa Maria della Salute</i> . . . . .	155
Анима Лазе Костића . . . . .	171
Идеализам и реализам и Костићева <i>одбрана</i> фантастике . . . . .	175
Филозофско на раскршћу поетског, мисао сусреће спознају и дефинише је . . . . .	181
Номинализам Лазе Костића, језик, сазнање – спознаја . . . . .	187
Филозофи који нетремице <i>гледају у амбис</i> расту из спознаје о њему (Ниче и Костић) . . . . .	201
<i>Аријаднина нит</i> која откључава Костићеву метафизичку мисао . . . . .	207
Литература . . . . .	219
Извори . . . . .	222





## *Идеја живи засебним животом*

Сви значајни мислиоци, писци, филозофи имају једну заједничку нит која их повезује и која их чини особеним – та нит је идеја, нова идеја. Идеја која наставља да живи и дише засебним животом, основни задатак мислиоца био је да је изведе на светло дана – а остало, остало је дело њене судбине, коју она засигурно и неизоставно поседује. Но на жалост, кроз историју филозофске и естетске мисли Костићева идеја је била запостављена и недовољно проучавана, иако јединствена и на изванредан начин представља синтезу бројних филозофских учења пре њега, са особитим изразом. Могуће да је делимичан разлог за то што је његово успело песничко остварење у потпуности скренуло пажњу са онога што је он као мислилац, запитан над пореклом човека и свемира, али и над основним естетским параметрима, имао да каже. Но ипак, рекао је много, и то на начин који је њему својствен, кроз језгровите али смислене изразе какви су хармонија, симетрија или укрштај, и који горе светлошћу спознајног духа који је представљао Костић. Сваки од ових изрза говоре о њему и прожимају не само његове естетске списе, већ и његов целокупни поетски допринос. Заиста с правом можемо да кажемо да је градио своја дела на принципу *укрштаја* и да је тежио да на примеру сопствених дела покаже шта укрштај заправо представља, а то је једна апсолутизована представа о животу и уметности, која је утемељена идејама симетрије и хармоније које заједно руководе укрштајем. Од те представе почиње његова мисао, а њој се на крају и, као свом извору, враћа. Он је кроз парадокс желео да дође до неизоставних премиса у књижевности, и у томе је непосредно и успевао, не само да је богатио своја дела већ је и оставио изузетан естетски допринос, који је дуго био занемарен. Утицај античке мисли је свеprisутан и кроз обликовање те мисли он долази до озбиљних појмова о животу, али и о јунаштву, херојима, лепом. Све је подређено идеји о лепом делу, о његовом складу и симетрији, која, уз помоћ хармоније ствара укрштајем нови, изузетнији појам. Извесно је, његова метафизика је и његова естетика, те ће се излагања бавити целокупном зградом појмова које нам је овај мислилац оставио, а само кроз одређење промене и укрштаја, долазимо и до одређења симетрије и хармоније, те је присутна и циркуларност појмова. Такође ћу овом приликом поредити Костића са филозофима као што су Хераклит и Хегел јер сматрам да

постоји велика сличност међу њима и њиховим разумевању света. Оно што је извесно то је и да је класично образовање оставило трага на Костићеву мисао те тако он користи Хомерову терминологију у описивању својих симбола, али такође и са неуобичајеним освртом говори о Илијади, те ће о томе посебно бити реч. Снага у рушилачким тенденцијама није нешто што је страно за филозофску мисао, тачније, та снага произилази из супротстављених тенденција и антагонизма који својим прогресивним карактером трансформише, бар је то дефиниција која укратко описује Костићеву филозофску и естетску мисао. Такође ћемо се бавити и терминологијом, те тако и појмовима попут хармоније и шта они за њега заправо значе, те ћемо расправљати и о том значајном прелазу од супротности до укрштаја. Моје мишљење је да Костић у својој мисаоној творевини има велика упоришта у античкој мисли, превасходно Хомеру и његовој *Илијади*, Хераклиту и Платону. Он своје учење развија на основу концепта дуалитета из Илијаде, и то је јасно из много примера које сам у овој дисертацији навела. Неизоставно је и да идеје о универзалним формама скоро у потпуности кореспондирају са Костићевом идејом о светлости и значају којој јој придају, а везе са Платоновом ономастиком такође ће бити истражене. Костић је идеалиста попут Платона, али он је такође и умео да своја сазнања представи у једној апсолутизованој форми, баш као што је то чинио Хегел. Овакав систем је ревностно обухватио оним јединим појмом који је за њега садржао свеколико значење васељене а то је појам лепоте. Лепота је за њега више од основе света, она формулише свет и чини да симетрија и хармонија буду његов целовит део. Под окриљем лепоте, он развија своје појмове симетрије као тезе, и хармоније као антитезе, кроз укрштај види њихов значај и њихову потпунију реализацију нечег вишег и садржајнијег. Постављањем симетрије у центар универзума, он је написао оду лепоти, а постављањем хармоније, он се насмејао хаосу. Тај елемент анархичног, и деструктивног који је заправо ту само да допринесе развиту, јесте оно што је веома присутно и у Хераклитовој мисли и у Ничеовој филозофији. Сличност са Вајлдом можда је поникла из заједничког интересовања за истоветне античке појмове, али је једноставно њихов начин размишљања веома сличан, посебно када говоримо о његовој реченици „лепота је кобна“, јер ту специфичну мисао подробније и Вајлд описује, верујући у исто. Костић дефинитивно користи снаге својих претходника, али им даје и особени

израз, његова филозофска мисао можда није у потпуности нова, али дефинитивно слика нов начин гледања на проблем. Костић је дијалектичар, али је и естетa и идеалиста који читав свет посматра кроз призму лепоте и светлости, вечно тежећи да докучи тајне космоса – сањар, идеалиста, али пре свега врсни мислилац српске филозофске сцене. Мотив светлости га прати, не само у његовим естетским списима, већ и у његовим песмама, где све као да је под светлошћу идеала који жели да досегне, и који извесно у одређеном смислу и достиже. Начин на који је посматрао свет под великим је утицајем античке мисли, а идеали грчке симетрије и хармоније остају и једини појмови под којима пише и коз које покушава да осмисли и наслика читав свет. Хармонија поседује рушилачку снагу, али је ту само да покаже лице симетрије и да би, укрштајем, дошло до оне врсте превазилажења о којој говори и Ниче. Један аспект увек утиче на други, и један ка другом води, те на крају, попут Хегелове мисли, долазимо до једне кружне и намах потпуне представе света, долазимо до обриса стварности под далеким грчким небом у интерпретацији Лазе Костића, у оквиру његовог естетицима али увек и највише његовог хеленизма.



## ***Симетрија* води естетску промисао**

Костићева филозофска мисао је празна без једног појма, а то је појам симетрије. С тога сматрам да с пуним правом можемо започети проучавање његове филозофске мисли проучавањем појмовности симетрије. Важност симетрије за њега је несамерљива у односу на све остале појмове, јер је симетрија у основи свакога од њих. Симетрија је попут божанског закона, она напросто јесте присутна, те његово проучавање симетрије иде напоредо са проучавањем основе света и универзума, јер она за њега то и јесте. Естета у души, свом естетицизму допушта да управља, не само његовим разумевањем поезије и књижевности већ и његовим разумевањем света уопште. Огледало његове мисли је идеја у укрштају, које је одговор на симетрију и хармонију, и које такође представља основу његове онтологије. Појам укрштаја је фундаменталан, али ни он без симетрије не би имао смисла и значења.

Као што видимо, та најзначајнија одредница његове филозофије јесте појам симетрије. Да бисмо ближе разумели ову појмовност, почећемо прво од опште дефиниције симетрије, а потом ћемо поредити Костићево разумевање симетрије са другим филозофима, као и утицај и уплив других филозофа на његову мисао, посебно Платона. Симетрија, у свом најгрубљем одређењу представља склад две конгруентне стране, тј. представља јединство две супротности. То је, према Костићу, заправо и скривена тајна универзума. Све почива на борби супротности које, уједињене, чине једну складну целину и основу било каквог напретка. Ово поимање јесте хераклитовски и овом приликом ћемо проучити и утицај Хераклита на његову мисао, као и шта то за Хераклита означава борба супротности. Наиме, за Хераклита, у борби супротности не само да почива целокупна основа света, већ је и кроз борбу супротности једино могуће доћи до било каквог напретка и даљег развоја света, живота, цивилизације. Хераклит говори у загонетним изразима, а Костић је доста одређенији и своје схватање поткрепљује чврстим ставовима, од којих ћемо ускоро навести неке. Није ли и основа Костићеве естетике заснована на истом? Симетрији. То је Костић показао у његовом врхунском поетском делу, где су основе симболизма склад и симетрија. Такође, желећи да покаже да хармонија јесте основа целокупног света, он указује на чврсте доказе. Ти докази јесу у чињеницама које наводи, а посебно је импресиониран

наизглед једноставном, али савршеном симетријом људског ока. Та симетрија за њега је необорив доказ да основа свега јесте укрштај и да у укрштају можемо пронаћи кључ за спознају света. Наравно, основа света не може бити само у томе, те он наводи још неке релевантне примере осим укрштаја, али који и јесу уједно засновани на укрштају. Платон ни у једној прилици не говори директно о симетрији, разлог за то је и другачија употреба термина у антици, али је симетрија веома важно одређење зато што је основа апсолутне лепоте у којој он види осликавање апсолутне идеје. Лепота је симетрија, а идеја лепоте превазилази оквире симетрије, баш због тога што има искру онога што симетрији фали, искру животности и уобразиље, коју само песништво може дати. Костић је и тога свестан те тако говори о поезији као о лепоти која настаје песничком инспирацијом, али не престаје да говори и о свим аспектима који су за тако нешто потребни. Зато долази и до одређења једноставности, у коме види сав приказ лепоте, јер једноставност јесте и приказ врхунске песничке уметности и лепе песничке творевине. Зашто Костић у укрштају види симбол свеколиког почетка, једнако као што за тај почетак везује светлост, у којој проналази начело света, и везује је за постанак свих бића? Зато што, попут светлости, укрштај је не само најнаметљивији у природи већ и неизбежна ставка сваке творевине, баш као и светлост има своју супротност у тамни, живот према смрти, тако и укрштај надилази и обједињује све супротности у неминовном циклусу живота. То је Костић увидео и тиме се служио, зато што је укрштај не само теза живота већ и његова антитеза, посебно ако пођемо од претпоставке да је јединство супротности синоним за животни циклус, који се завршава антитезом живота, где је у исто време старост постављена наспрам младости, као супротност раста и пропадања. Зашто Костић не изводи ову тезу до краја? Вероватно зато што је у томе био спречен, али се види да је намера да заврши дело била присутна. Међутим, и ово мало појмовности које о његовој визији имамо биће довољно да реконструиремо одређене аспекте и покажемо зашто бира управо ове појмове, ко му је био инспирација и о каквој врсти дуалитета је заправо реч. Видећемо праве разлоге који се крију иза оде антагонистички осмишљеном космосу, и зашто њихова заједничка вредност превазилази њихове опречне делове. Видећемо који је истински разлог подељеног виђења света, где супротност увек води новом, бољем и свестранијем превазилажењу појма, а уочићемо

зашто Костић види основу света у његовој непрекидној борби и ко је разлог за такав став. Али и лепота је врста превазилажења појмова, лепота је нова стварност која обликује неки стари укрштај, лепота је одговор на укрштај али и његово основно питање. Али зашто је ово за њега баш тако? Зато што је за њега основа лепоте и основа света, та два појмова су међусобно условљена и надовезују се у вечитом кружењу. И његова филозофија је условљена класичним грчким периодом и мисли, она је прекретница између грчког и словенског света али и њихова присна веза, јер у њиховом заједничким елементима Костић уочава нарочиту снагу. Први појам ове снаге јесте само укрштај, и увек је укрштај, укрштај лепоте са вечитим борбама духа. При томе је лепота јако зависна од једног појма, од појма на који се наслања његова визија и који обликује његове исказе. Тај појам је симетрија, и да, за њега симетрија јесте много више од њеног чисто класичног значења, јер је симетрија лепота, она је први услов за лепоту, услов *sine qua non*. Само под окриљем оваквих и ових услова настаје и појам о лепом и лепота као таква.





## Лепота је симетрија којој је удахнут живот

Укрштај је на одређени начин и дефиниција уметности јер је услов за изванредно уметничко дело увек и одређена врста укрштаја, које се, рецимо у драмском делу испољава кроз сукоб протагонисте и антагонисте. Како је то Костић дефинисао? Управо тиме што најизразитија дела настају на принципу супротности, на њиховој подељености и каснијем јединству, те тако често, мржња бива супротстављена наспрам љубави, а и уметност је, ма колико миметичка функција била изражена, супротност живота као илузија живљења, те наравно, присутна је и супротност коначног живота наспрам бесконачног универзума. Укрштај је све ово, и више, он је почетак и крај сваке творевине, баш као што почетак и крај заједно чине један укрштај. Посебност укрштаја се ту не завршава, заправо прича о укрштају овде тек почиње. Укрштај је, како и то сам Костић наводи, основа лепоте. Али на који начин? Управо тако што формира јединство и склад, као да тог склада без супротности не би ни било, као да је супротност први услов за склад, што звучи као парадокс само по себи, али је и неоспорно, посебно ако пратимо и примере које нам за то наводи и Костић, пример жљеба који чини јединство две супротности синоним је за симетрију која је основа лепоте, а за Костића и основни онтолошки појам бића. Зашто? Зато што је укрштај једнак симетрији а симетрија је једнака лепоти. Укрштај је првобитно начело, тј. симетрија је почетак, онтолошка конструкција на којој заснива своју метафизику. Укрштај је изговор уз помоћ кога долазимо до симетрије и лепоте. Лепота надилази симетрију по духовности свога битка јер је она оживотворена, а то је оно што симетрији фали, основна духовна супстанца, начело без кога симетрија остаје празна, а то је сам живот. Лепота је симетрија којој је удахнут живот. Лепота надилази укрштај али он и даље остаје део лепоте, баш као што светлост надилази таму, или живот надилази смрт, али смрт и даље остаје део живота. То је савршен склад и равнотежа о којој говори, само коју можда није успео да изведе до краја, задржавајући се, неретко, на чисто практичним примерима. Изазов укрштаја бива савладан онда када на сцену ступи лепота која је успела да помири супротности, и то на такав начин, да то за Костића буде довољан разлога да лепота буде постављена у онтолошку равн са бићем, потврђујући и негирајући биће као такво. Укрштај престаје да буде почетак и крај, он прераста

оквире круга и постаје идентитет живота, за Костића, укрштај је основно идентификационо начело живљења, услов *sine qua non*. И на крају имамо његово чувено дело *Santa Maria della Salute* које представља управо укрштај живота и смрти, где живот који је овде изједначен са лепотом, надвладава смрт. Изузетан поетски ефекат постиже се тиме што то ниједном речју није речено, али свака строфа говори управо то, и то је оно што је наметнуто као једини могући исход овог укрштаја, то је надвладавање, превазилажење бројних супротности. Укрштај је иманенција живота, његова снага је у супротности и без њих живот као такав не би могао да постоји, чак борба супротности је покретачка снага овог универзума. То је мисао коју он проналази још код Хераклита и на коју се снажно надовезује. Чему служи укрштај? Укрштај је увек повезан са превазилажењем дуалитета, више у фокусу није евидентни дуалитет већ управо надилажење супротности кроз јединствену унију коју супротности стварају. Дуалитет није крајње одредиште већ почетна станица уз помоћ које се долази до вишег ступња, а то је заправо и сврховитост такве креације. Тиме Костић показује и присуство Хегеловог утицаја у његовој мисли, иако влада другачије мишљење, али мој аргумент је да међу њима постоје сличности, и то из разлога што Костић и сам описује трећи моменат стваралачке креације, само што за то користи донекле другачији термилошки апарат. За њега супротности стварају савршенство лепоте, симетрија је и склад и хаос, а то и јесте лепота, он апелује на њене деструктивне карактеристике, јер уз лепоту неминовно иде и доза деструкције. Та деструктивност је неопходна за успело књижевно дело, те тако он лепоту увек чежњиво осликава уз дозу немира, чежње и деструкције. Управо тај моменат чини лепоту вечном, укрштај лепоте и деструкције, и имамо речи урезане у камену, као што је случај са његовом чувеном песмом. Спајајући те две супротности, он ствара дело које касније постаје његов синоним. Укрштај он пажљиво проучава, те тако почиње описујући укрштај врста, као први закон креације. Једно и множина су питање које он изнова поставља, повезујући једно и множину на такав начин, да једно увек зависи од другог. Појам једног и мноштва чести је појам филозофске мисли, а са његовим проучавањем почела је и историја метафизичке мисли. Једно је увек одговор за мноштво, мноштво је дефиниција једног. Шта за Костића представља симетрија. Симетрија је за њега надпојам, у смислу у ком она стоји испред лепоте и описује њену

вредност, јер нема лепоте без симетрије, а на крају, нема ни живота без одређене симетрије. Симетрија је питање над смислом живота, а симетрија је уједно и одговор на питање постанка универзума и космоса. Нема другог разлога за постанак живота од симетрије, то је Костићев јасан одговор. За њега једино симетрија нуди одговор за постанак живота, као и директни одговор на егзистенцијалне дилеме. Али где је заправо извор овог његовог виђења, где је разлог за ово становиште? Костић га проналази, наравно, у старогрчким текстовима, с особитим обзиром на текстове Питагорине, Платонове и Хомерове. Разлози за то су бројни, али сву тројицу најцеловитије повезује поларност и симетрија.

Лепота нема смисла без симетрије, то је оно за шта се претасходно залаже Костић. Чак и у његовом поетском остварењу, његова муза није представа коју бисмо могли приписати представи једне Афродите, не, његова муза је Артемида, вечно млада, вечно божански самодовољна и слободна. Његова хероина представља архетип жене која је неосвојива и која не стари, жене која инспирише али која при том то не чини на ниједан други начин до исконски леп, моћан и узвишен. Њена снага не почива само у њеној лепоти, већ и у њеној јединствености и непоколебљивом духу, јер симетрија њеног лица била би празна без искре непокорног духа који обасјава његову музу. Шта он жели да нам покаже? Жели да нам покаже његову музу или вечну песничку инспирацију, жену која се не предаје смрти, жену која не стари, жену која инспирише? Његова љубав према симетрији јасна је у свакој строфи, а врхунац те лепоте је ова млада Артемида чије љубави он није достојан. Укрштај лепоте и мудрости овде ствара неисказиву фантазију, он нема одговор на ту фантазију осим да о њој сањари. Веза између симетрије и лепоте је овде јасна, веза између симетрије и вечности још јаснија. Симетрија је одговор на вечност, симетрија је обећање оностраног. Како? Због човекове исконске тежње да оно што је савршено мора бити и вечно, зато постаје природно веровати ономе што је најмање извесно. Чудо природе се овде не завршава, оно овде тек почиње, јер природа је у својој бити несавршена, симетрија је револт, вечна младост је револт, а Ленка је вечно млада јер Костић њен лик зауставља у времену оног момента када пише о њој. Уметност изнова постаје одговор на питање о узрочности и вечности, питање којим не почиње све, али се све завршава, а зашто? Зато што је једино уточиште, прибежиште за вечност, зато што је

синоним за неизрециво, неисказано, неоствариво. Укрштај поседује рушилачку снагу, зато што је за укрштај увек потребно оно што је супротно, јер из супротности настаје аутентично ново, управо оно што у себи спаја снагу два у потпуности супротна момента. Како ово можемо посматрати из оквира егзистенције? Овом приликом навешћемо само један пример, пример који се јасно осликава и у његовој песми, а то је укрштај живота и смрти, чији одговор није празнина егзистенције већ вечност, као да је вечност једини тренутак постојања који је истински могућ. Како укрштај живота и смрти заправо даје животу вредност? Тако што поставља човека у позицију онога који се пита, који тражи одговор за егзистенцију, смрт ма колико рушилачка, даје смисао тако што нагони човека да тај смисао тражи. Она заокружује егзистенцију тиме што не постоји мимо нас, она је лична и аутопоетичка баш колико и уметничко дело. Потрага за смислом је једино могућа ако постоји потреба за одговором, а ако немамо директан одговор тада настаје тежња да се одговор осмисли, тако да можемо рећи и да из укрштаја живота и питања над смислом живљења једини аутентичан одговор јесте уметност. Уметност настаје из укрштаја живота са негативном, рушилачком страном деструкције, јер људи никада неће престати да се питају, а онога тренутка када би имали дате одговоре, уметност би била бесмислена и сувисла, јер не би била уточиште и прибежиште, начин да се савлада супротна страна живота. То је можда тренутак који он није навео, али који је јасан, и на који је дело његово одговор. Он се бавио почецима, али је, пошто и сам говори о укрштају једнако важно да се овом приликом бавимо и тиме шта је конкретно његово дело, а то је укрштај потраге за смислом као последица бола због губитка, а то је његова песма. Његова филозофија уистину и јесте његова песма. Она настаје из дубоке потребе за одговором, не на почетак живота, већ на његов крај, јер само укрштај живота и смрти може створити вечност, те је сада његова теза добила свој оживотворен израз у уметничком остварењу његове песме. Рушилачки елемент је јако присутан у Хераклитовом и Ничеовом делу, где је супротност важнија од свега, јер она води ка промени, и тиме неизоставно напретку. Само, та супротност мора бити једнако снажна да би успела да преобрати, зато што супротност мање снаге не би извојевала једнаку промену, тј. не би довела ни до каквог ефекта, и ми не бисмо имали кретање и узрочност, тачније не бисмо имали никакав напредак. За своју теорију

као поткрепљење узима и Дарвинове тврдње о животу и смрти, и на тренутке он је на трагу неким заиста упечатљивим открићима. Његово схватање је и пантеистичко, према коме је главни узрок свих појава иманентно присутан у тим појавама, према томе, главни узрок постојања јесте и онај чије постојање и развитак тече напоредо са самом креацијом, што је схватање које екстрахује позицију Бога као засебног свемогућег бића. Хераклитово виђење света у континуираном процесу и кроз промену која је непрекидна, одражава се и на Костићево поимање стварности. За Хераклита промене света се одвијају у циклусима који почињу и завршавају се ватром, не постоји нешто што бисмо могли окарактерисати као сталност, према томе ни само биће није такво, оно је део и покретач промене. Такође, он изједначава душу са човековом судбином, јер његова душа јесте и носилац и његових разума и особина, што је за Костића тај естетски фактор, тј. за њега је тај елемент вечног, који се код Хераклита постиже кроз врлину, постигнут не врлином већ лепотом. Само је лепота та која може да отвори врата вечности, али прва узрочност и лепота имају једну заједничку особину, а то је симетрија. Симетрија карактерише и једну и другу, према томе је и фундаментална основа реалности за Костића. Укрштај он преноси и кроз схватање и разумевање поезије и филозофије, јер за њега оне функционишу неодвојиво једна од друге, међусобно су условљене и повезане. Поезија и филозофија стварају потом нови стил, који би био нешто попут надпоезије и надфилозофије и који би представљао савршен одраз и једне и друге, јер укрштај мора бити баш то, одраз, равноправан одраз две једнако јаке узрочности. Његови закључци асоцирају на математичку формулу која би се могла применити у свим аспектима стварности, и он ју је заиста тако и посматрао. Неизоставно је да би Костић савршенство пронашао само у поларности, баш као што је то чинио Хераклит или Ниче, који су читаву снагу универзума посматрали кроз надметање супротности, с тим што Костић додаје јединствени моменат, њихово повезивање и стварање нечега што превазилази обе супротности уједно им дарујући склад, лепоту и савршенство, као трећи моменат креације који је уједно и најцеловитији и најважнији. Хегелова филозофија такође говори о битна три момента креације, али његов филозофски приступ можемо посматрати и као херменеутику, где субјекат и објекат сазнања зависе један од другог и заједно стварају апсолутну идеју. Први узрок захтева други

моменат креације у стваралачком процесу, те тако трећи моменат креације настаје као неминовна синтеза прва два. То је оно што и Костић препознаје, ту тежњу и премису да не можемо говорити о било којој супротности, ако тиме оне не обогаћују и не превазилазе једна другу. Супротности се надграђују и стварају јединствени ток креације, оне су неопходне да би било шта настало и да би дошло до прогресивног тока. Насупрот овог виђења присутно је становиште где нам је прва узрочност нешто у потпуности независно од постојања било ког другог објективитета, становиште где нема повезаности између узрочности и њене последице, али шта ако ствари поставимо мало другачије? Шта ако је за постојање узрока неопходно постојање последице, шта ако је било која узрочност овисна од своје последице на такав један начин? То је оно о чему Костић говори, и то само на тренутке може деловати апстрактно, али заправо, он има чврсте темеље за своје виђење. Он је можда и први на српској филозофској сцени код кога метафизичко значење добија ширу форму, тј. он се не бави само метафизиком у смислу постанка света и првобитног начела, већ је и његова метафизика уједно и његова естетика. Како он то постиже? Тако што чврсте метафизичке оквире отапа и прикључује естетској сфери, оно што важи за метафизику, сада је једнако важно и за естетику, прво начело стварности постаје апсолут који прожима све сфере те исте стварности. Нема апсолутног ауторитета, не постоји надјачана страна, обе су једнако важне. Нема ничег сувишног ни мањкавог у процесу креације, сваки елемент има своју важност и своје зашто. Овај елемент свепрожимајућег није стран античкој филозофији и најсличнији је Хераклитовом поимању света и стварности.

Оно што је занимљиво јесте и Костићево виђење филозофије и поезије. Наиме, кроз филозофску историју бројни филозофи су сматрали да поезија не може нити користити нити нарочито штетити филозофији, тј. ретки су они који су јој поклањали важност у смислу нераскидиве везе са филозофијом, али један од њих свакако је Аристотел. Он је сматрао да филозофија и поезија имају заједничке везе, а посебно је наглашавао етичку важност поезије. Костић је овде другачији, јер он сматра да поезија и филозофија треба да буду повезане и тиме превазилази сва та разумевања, уједно их обједињујући и надрастајући тиме што је у њиховим супротностима видео, не извор неслагања, већ извор снаге. То је изнова повезано са његовим виђењем универзума и враћа нас на почетну позицију

његовог разумевања, а то је да су супротности извор напретка и снаге, а „поезија у потпуности добија свој облик тек у уму самог песника, као глина под његовим прстима” (Collingwood 1958: 29). Ово виђење кореспондира са Ничеовим светом, где је поезија такође постављена изузетно високо. Према Ничеу, поезија има снагу да води свет напред, а као пример наводи класичну грчку трагедију која афирмише живот, док га с друге стране, филозофија у извесном смислу заробљава. Костић највише у споју те две супротности види кључну назнаку за напредак, јер је напредак за њега управо у том рушилачком елементу. Његова најизразитија сличност са Платоном је у посматрању онтолошке основе стварности кроз речи. Наиме, за њега корен речи и сама реч има присну везу са значењем те речи. Право значење речи само је метафора за њену суштаственост, тј. метафора је у звуковном садржају речи. Платон наводи да свако име има своју основу у томе шта то име означава или кога носи и за то наводи неколико кључних разлога и доказа о којима ћемо тек говорити. Тако и Костић чак сматра да сама реч и епитет морају имати не произвољно већ дубоко разложно значење чија основа мора бити оправдана и истинита.

Чак и тада, он се залаже за правило *укрштаја*. Ипак начин на који повезује поезију са филозофијом дубоко је вишезначан. Помирење филозофског са поетским није нешто што је било занимљиво и приметно само за Костића. Овим се бавио филозоф који их је такође видео као неодвојиве једне од друге, а тај филозоф је Фридрих Ниче. Ниче филозофију и поезију види као две стране исте спознаје, и то је јасно и кроз сам начин његовог поетски усмереног филозофирања. Док код Костића та сличност није намах јасна, код Ничеа је то јасно од прве реченице. Филозофски елементи у поезији дају јој одређену дозу потребне зрелости, допуштајући да поетски израз добије још више на јачини израза.

Занос који Костић проналази и наглашава у поетском делу представља стање *између јаве и сна*, стање које је карактеристично за стваралаштво. Он овде описује меланхолика и меланхолични однос песника према стваралаштву. Зашто је спој две супротности потребан за корак напред? Зато што само две супротности указују на савршен склад, према Костићу. Али зашто је потребно имати управо једну страну опречну другој? Јер она провоцира скривене снаге у првој, овај однос између две супротности код Костића једнак је односу протагонисте и антагонисте у драмском делу. Један

је неопходан да би други доживео трансформацију личности, те тако и укрштај функционише, на принципу допуњавања два различита света.

Укрштај је прелазак из фундаментално неодређене стварности у одређење које постаје нека врста другог ја, над ја, прелажење из неуобличене појмовности у сасвим уобличен израз. Укрштај не подразумева прелажење без промене, укрштај антиципира промену, он је очекује и призива, она је његово право и она одређује бивствовање супротстављених појмова. Укрштај је борба која захтева право на поновни сусрет у вечности, чиме се његово мишљење поклапа са мишљењем Ничеовим о кружном кретању времена. Афирмишући одвајање ми се налазимо у ситуацији индивидуације субјекта који тежи да буде промењен, удвојеност му сада служи као почетна степенница за напредак. Зашто Костић сматра да не постоји други начин да говоримо о постанку било чега осим укрштаја? Зато што само кроз укрштај можемо говорити о самооткривању појмовности које, супротстављене нечим изван њих самих, коначно откривају неистражене делове, то извлачи егзистенцију из унутрашности и фокусира је ка ван. Два апсолута сада бивају супротстављена једно другом, уједно владајући у својој трансценденцији. Појава трансценденције ван бића обогаћује његову суштину, чини га тиме савршенијим и реалнијим. Докази које је он пронашао за своје тврдње, Костић је увидео у посматрању природе и уметности, те тако он наводи следеће:

Узмимо ма какав симетријски предмет, био то производ природе или уметности, продужимо и с једне и с друге стране црте, које одговарају једна другој и које највише одговарају симетрији тога предмета, па ћемо се уверити да ће се те црте скоро *укрстити*. Тачка тога укрштаја налази се обично на средини, на разделици што дели обе симетријске половине. У симетријских кривина тај укрштај иде у *бесконачност*.

(Костић 2015: 45)

Његови ставови обликовани су следећим тврдњама, а то је да сви закони универзума подлежу закону симетрије и хармоније, тамо где недостаје једна, наступа друга и обратно. Укрштај, симетрија и хармонија имају космички значај јер за њега представљају исто оно што и ватра за Хераклита, покретачку снагу читавог универзума. Хармонија је водећа сила којом се чак и божанска сила руководила при стварању универзума и света. Има ли истине у овим тврдњама?



Он своје тврдње поткрепљује математичким теоремама и у том погледу, првобитни подстицај проналази и у Лајбниковим размишљањима, иако се његова мисао у потпуности одваја од њега. Костић је веровао да за овакве ставове поткрепљење проналази и у самом начину на који је свет обликован, природа, човек итд. Описујући око он уступа место тврдњама о симетрији и хармонији, али их, за разлику од Лајбница не посматра као паралелизам већ као укрштај, жљеб. Његова премиса је да је за хармонију, супротно увреженом мишљењу, потребан управо антагонизам, да хармонија настаје из борбе супротности, и да је то начин на који природа одржава свој ток, вечитом борбом и вечитим настајањем. Симетрија више није арбитрарна и произвољна већ постаје метафизички инструмент првога реда, иако овај концепт можда може деловати као теоретски неодржив. Костић користи Лајбникове термине и Лајбникову филозофију као инспирацију за своје размишљање. Делез дефинише ту филозофију и модулацију као филозофију набора (Делез 2018: 43), тамо где Костић види симетрију и укрштај. Укрштај и набор релативно су сличног концепта, а теоријски покривају њихово схватање о метафизичком поимању реалности, а инфлексција је замишљена као почетна станица стварања.

Поезија и филозофско мишљење представљају два увелико различита концепта који престају да буду различити оног момента када се сусретну у поетском остварењу једног песника. Он је у томе видео помирење са реалношћу, помирење са филозофском рефлексијом света, где је једини одговор на филозофију поетска експресија. Поетско је оно што превазилази метафизички јаз на начин на који то мисао допушта. Да би песник стварао, он се налази у одређеном стању психе, *међу јавом и мед сном*, стању које га повезује са имагинацијом и интуицијом и омогућује пут ка стваралаштву. То о чему говори Костић није нов концепт и говори о интуитивном увиду који је потребан једном ствараоцу да би успео да пронађе оригиналне идеје. Имагинација и несвесно иду руку под руку, а све су то и елементи који чине успешног ствараоца, песника који ствара јер се у њему овом приликом укрштају силе несвесног и свесног, доводећи га у стање духа које је потребно за креативност највишег реда. За такву врсту имагинације, гениј је једини одговор, јер једино он успева да пронађе пут до таквог стања духа и да створи нову мисао. Знање које он поседује отвара врата несвесном, а несвесно постаје улазница за озбиљног ствараоца. Постоје бројне

теорије које истичу значај несвесног за стваралаштво, и ово примећује и Костић, специфично када је у питању књижевно стваралаштво и посебно песништво, које по осетљивости и емоцији заиста захтева посебан приступ. Он недвосмислено указује да га несвесно води ка стваралаштву, да усмерава његове мисаоне изразе. „Не сме се заборавити да увек има веома много људи за које су садржаји несвесног имали већу вредност неголи ствари спољашњег света. Сведочанство историје људског духа говори у прилог и једној и другој стварности. Дубље испитивање људске психе показује и без околишења, уопште говорећи, подједнако јак утицај на делатност свести и с једне и с друге стране, тако да психолошки из сасвим емпиријских разлога имамо право да садржаје несвесног обрађујемо као стварне, исто онако као и ствари спољашњег света, иако оба та реалитета један другом противрече, те се чини да су по својој суштини сасвим различни.“

(Јунг 2013: 123)

Овом приликом ћемо поредити и разумевање Костићево са схватањем херменеутике, а херменеутика се бави проучавањем процеса целокупног настанка битка и стварности, херменеутика није датост, она је процес, баш као што је то и укрштај. Укрштај је процес који се непрекидно надовезује на већ настале нивое и зграде спознаје, на већ створено, тако што тиме истиче да је процес настајања увек у току што кореспондира и са теоријом да се универзум непрекидно шири. И настанак универзума код Костића је објашњен кроз процес симетрије и укрштаја. Осим тога, херменеутика своје кружно посматрање пребацује на раван проучавања мисли, у смислу у ком је мисао само одраз сложеније слагалице мисли, дух онога што је речено увек указује на дух читаве мисаоне зграде и структуре. Систем укрштаја мисли сада прелази на раван укрштаја не само ствараоца са његовим делом, него и читаоца и критичара са тим истим делом, тј. укрштај је присутан на обе равни и једнако добро се остварује, говорећи нам увек више од оног што нам је дато:

„Херменеутика као „вештина правилног разумевања, пре свега писаног говора другог“, учествује у том дијалогском трагању за знањем. Да бисмо разумели неки текст, морамо ступити у разговор с њим и тако се вратити иза онога што његове речи непосредно исказују: Ко би могао општити са изузетно умним човеком не потрудивши се да слуша између речи, исто као што ми читамо између редова умних и сажетих списа; ко би одбио да неки значајан

разговор, који би са разних страна могао постати и значајан чин, исто тако сматра вредним подробнијег разматрања, да из њега издвоји делотворне тачке, да докучи његов унутрашњи склоп, следећи даље све његове тихе наговештаје?“ Херменеутика почива на дијалошком тлу: тумачити неки текст значи упустити се у разговор с њим, упућивати му питања и дозволити да их он поставља нама. Уколико не жели да постане сувишна, интерпретација мора увек изнова да превазилази оно записано и да тако „чита између редова“ као што је то Шлајермахер згодно срочио. Та вештина веома наликује на вештину вођења разговора. Свака записана реч је по себи понуда за отпочињање дијалога који текст жели да води са неким другим духом.“

(Гронден 2010: 118)

Костић потом појам лепоте повезује са појмом светлости, зато што само светлост има снагу да нам укаже на лепоту бића, светлост и лепота иду руку под руку, јер и лепота за њега не представља ништа друго до дојам о светлости бића. Лепо има и термилошку повезаност са светлошћу, те тако као и светлост и лепота исијава, зрачи. Ову повезаност терминологије и сам Костић је уочавао, водећи се Платоновим идејама. Симетрија и синтеза обликују читав свет, те је сада и одговарајуће име фундаментално важно. Није довољно само говорити о симетрији из перспективе постанка света, већ и из перспективе некога ко је естетa и ко из те перспективе посматра свет.

Костић каже о симетрији: Досадашња објашњења симетрије имају погрешку у основи, јер основа им је изврнута. Непрестано се хтелo да се симетрија схвати као *идеја*, уместо да је просто посматрају као *појаву*. И симетрија је појава, исто као и светлост, топлота, звук, исто као појаве хемије и механике, магнетизма и електрике и њоме влада *исто основно начело* као и овима. На тај празакон помишљао је можда и Платон говорећи о симетрији ноћи према дану. Он ту јамачно није толико мислио на еквинокције колико на вечну борбу у промени, на сукцесивну противност, на измицање и примицање, на растење и опадање дана и ноћи.

(Костић 2019: 33)

Као што видимо, симетрија је појава, али она је и процес, процес који је сукцесиван и који траје, што је прилично неуобичајено виђење и један од Костићевих доприноса филозофској мисли.

Симетрија више није статична, она је процес, кретање, она је непрекидна нит која је узрок постанка универзума, укрштаја и стварности какву познајемо. Симетрија је одговор на питање о постанку стварности, али и на питање о узрочности и симетрија је, на крају крајева, основа лепоте у свету. Она је лепота само другачијег назива, симетрија је аутентична и једноставна. А ко је аутентична друга страна симетрије, ко с пуним правом с њом дели трон на коме почива лепота? То је хармонија. За хармонију он каже да је „*близнакиња симетрији која се може сматрати и њеном праузрочницом*“ (ibid: 34).

„После Омира као да је Армонија сасвим изгубила то своје првобитно значење, тако просто и уједно тако пластично. Питагора, са својом армонијом бројева и звукова као да је допринео те је та реч постала стручан израз за музику. Почевши од Клинија Таренћанина, наиме од *Армоникана* Птоломејевог – обојица питагоровци – ушло је у обичај да се том речју означаје оно што ново доба зове *музиком*. Па кад се после реч армонија примењивала и на друге сличне прилике живота, то као да се навек чинило с уверењем да је реч позајмљена од музике и да је у музици права постојбина и први постанак армоније“

(Костић 2019: 37- 38).

Хармонија, та *сестра близнакиња симетрије*, како је оправдано назива Костић, господари естетским доменом. Она одговара на естетске изазове тако што их профињује својим присуством. Не, она није само задужена за музички аспект већ је много дубљег значења. Хармонија је крилатица успешног уметничког остварења, и неизоставни састав свега што је лепо, јер лепота и означава један хармонијски склад, макар то понекад било најочигледније када је музика у питању. Такође, Костић назива Лајбница филозофом хармоније, али га у исто време критикује, иронично говорећи, јер је веровао да он није препознао и њено право, истинско значење, те тако он казује:

Напротив, један од најславнијих философа прошлога века, коме се цео тадашњи отмени свет клањао и дивио, уложио је сав свој ум да докаже небеско порекло госпође армоније. То беше Лајбниц. Као прави дворанин – општа слабост онога доба – он се није задовољио да извојује за своју госпођу порекло незнабожачког Олимпа, он је придаде хришћанском Богу као неразделиви део божанства

му, прогласив своју *праставну, престабиловану армонију* (Костић 2019: 38). Он даље наводи како он лично разуме и схвата хармонију:

Душе се владају по својим законима, које се састоје у извесном развоју сазнавања добра и зла; тела се управљају опет по својима, који се оснивају на правилима кретања; но та два бића сасвим разне врсте састају се и слажу као два часовника удешена на истоветну меру, иако су можда сасвим разнога строја. То је оно што ја зovem армонијом праставном (Костић 2019: 41).

Хармонија душе и тела означава хармонију вишег степена, ону која повезује човеково суштство у целину и чини да он проналази смисао, јер само кроз хармонију ми долазимо до правог смисла и дубљег значења и значаја. Хармонија је праставна зато што без ње и не можемо говорити о постојању света и универзума, то је оно што тврди Костић. Тиме недвосмислено доприноси филозофској позорници, виђење је јединствено иако своје упориште има у мислима претходника. Али шта је заправо Лајбниц говорио о хармонији? Он је хармонију видео као *паралелизам*, односно наводи да је управо паралелизам најзначајнија црта сваке хармоније. Костић каже да је главна Лајбницова погрешка то што је желео да прилагоди појаве својој идеји уместо да удеси своју идеју према појавама, те критикује виђење према коме после Лајбница нема потребе за даљим проучавањем хармоније (Костић 2019: 45). Међутим, хармонија превазилази скученост саме појаве, хармонија постаје основно начело укрштаја и сада, *сестра близнакиња симетрије*, како он назива хармонију, постаје њено основно начело и синтеза. Морамо приметити да ова мисао остаје и недовршена, и то из разлога што Костић није претендовао да ту заврши са излагањем већ је све то замислио као пролегомену за неку будућу студију о укрштају, коју ипак није завршио. Иако су нам од саме замисли остали само фрагменти, довољно је да уочимо колико је то заправо јединствена идеја, пре свега јер о самом појму укрштаја нико још на тај начин није говорио. Али тек када он укрштај користи за описивање естетских елемента дела, тек тада ми заправо можемо говорити и о синтези целокупне његове мисли, њеној заокружености на свим нивоима, јер то је његова мисао – он је читаву стварност посматрао као монументалну творевину те је тако и проучавање стварности, кохерентно и никада независно једно од другог, већ у увек у процесу нескривене синтезе и слагања. Једно одражава друго, те једно и подражава основну структуру а то је

укрштај, место где се хармонија сусреће са симетријом и означава почело бића. Попут Хегелове апсолутне идеје, Костићев укрштај пролази кроз дистинктивне нивое стварности, али он себе не открива јер је од почетка нескривен зато што основни закон *sine qua non* и зато што је „основни значај, урођена, битна праставна особина“. Имајући у виду све ово, није ни чудо да Костић за своје аргументе бира симетрију људског тела, која можда најбоље указује на законе укрштаја, а том приликом пре свега мисли на лице и око, чијој се конструкцији диви.

„Ако би још било какве сумње у основаност, у дубоку мудрост тог старословенског »погледа на свет«, мора се и последњи двоумак изгубити кад загледамо у склоп оне справе што је у човека створена за осетак и сазнање светлости, кад загледамо у *око*.

Колика је дивота у те најсавршеније справе човечијега склопа, у тога вршка чулнога света, у тог највишег судије над уласком спољних појава у круг, у област мождане свести, у тог цара над укрштајем између човека и његове околине, између објекта и субјекта!“  
(Костић 2019: 51)

Да изоставимо накнадне детаљне анализе самог ока, овом приликом оно што је посебно занимљиво јесте његово повезивање са светлошћу и важност коју он придаје светлости, имајући у виду корелацију са разумевањем света старих Словена. Светлост је првобитно начело, светлост је постанак света, те стога ми видимо како сама реч старих Словена у себи крије изворно значење. Ова његова студија о језику увелико је обележена Платоновим разумевањем језика, и утицај је неприкосновен. Његова студија и концептом и идејом подсећа на Платонову, где је суштинска мисао идентична, само што је уместо имена богова, Костић користио имена појмова, што такође чини и Платон, осим што Костић то чини проучавајући бројне језике и њихове структурне везе. Основна идеја је да име бића, појаве, ствари означава оно што то биће у суштини јесте, а име осликава њену суштину. Идеја о коренитој вези између светлости и значења је идеја да бит ствари јесте и њено име, осликава се у имену, садржана је у имену појма и она је јесте само име. Ово је врло храбра идеја али њени корени сежу још у античкој грчкој, укратко, име представља метафору за појмовност. Само уз помоћ имена долазимо да крајњег одредишта пута, а то је суштина онога што то име носи у себи, његово више ја. Наравно, одакле ће Платон да започне своје истраживање него од првог ауторитета тадашње

Грчке, од самих богова. Али какво је мишљење о њима заправо имао Костић? Према Костићу, традиција, култура и навике епохе одређују и само име појма. Али у песништву значење тог појма одређује сам песник, а његово стваралаштво је условљено *заносом* као посебним стањем духа које му пружа тежњу и потребу да ствара.

Али шта је тај занос који наводи песника да пише? Неки би га назвали инспирацијом неки имагинацијом а неки посебним песничким сензибилитетом који га чини генијем и оним што јесте. Ово само иде у прилог томе да је и сам Костић сматрао да се геније не ствара, геније се рађа и за генијалност је потребна доза наивно-сти пред универзумом и смелости да се буде другачији, као и посебно стање надахнућа које проналазимо управо *међу јавом и медсном*, тамо где се брише граница свесног и несвесног, тамо где геније хода неистраженим тереном и оставља свој траг. Сувишно је говорити о стазама генија, али занос је први предуслов песничког надахнућа, као и особине меланхолика и сањара. Када песник, геније, ствара нови свет, он руши баријеру старог и то често уме да створи јак отпор јер су људи махом навикли на уобичајене стазе и страхују од неизвесног, али све је то део укрштаја аутентичне путање мисли једног генија са надолазећим стазама.

Хармонија је одговор на питање естетске адекватности, а само удружена са симетријом ствара супериорност. Нема правога естетског дела без хармоничне усклађености свих његових делова, без адекватног испољавања свих његових многозначних суштствено-сти. Оно дише и живи кроз хармонију, баш као што то чини и читав универзум. И сам Костић тиме наглашава да јој је доделио место поред Зевса, алудирајући вероватно на *Темиду*, богињу космичке правде, која у митолошком свету поседује ту снагу одлучивања поред самог Зевса и доношења закона који сами по себи представљају хармонију. Он је само тиме именовано другачији назив за законе универзума, којим сада управља ред и логос, а разложно расуђивање је хармонијско исказивање логоса. Костић не хода сасвим новим тереном, али га свакако богати својом интерпретацијом, она је другачија и новост на српској филозофској сцени.

Његова интерпретација протеже се и на промишљање о особинама народа, те тако за Словене каже да ја њихова љубав према лепоти присутна и у начину на који означавају ствари те за оно што је лепо кажемо и да је добро и обрнуто. Тај словенски приступ лепоти, он објашњава:

„Сасвим је друкче, сасвим противно у Словена, наине опет у Руса и у Срба. Као што је у Романа користовитост у самој основи позобала лепоту, те је потискује где год би ова имала прилику да се опет отме, тако је и у Руса и Срба лепота свугде надвладала све сродне, све утакмичке појмове у душевном свету, а наине користовитост, *доброту*. У Русе је та надвлада дотле дотерала да је речи *добро* у празначју скоро сасвим нестало, те уместо ње налазимо свугде реч *хорошо* са *лушче*. И Срби су на најбољем путу да дођу до тога. И они у обичном говору, па и у свечаном, угледном, казују лијепо, лепо место добро.“

(Костић 2019: 81)

Лепота се, према томе, у словенском свету изједначава са добрим, апсолутно добро је само оно што је и апсолутно лепо, истинито. Овде увиђамо битну разлику у односу на Платона, јер он кроз речи и изразе такође говори и о карактеристикама народа, о њиховим обичајима и њиховом начину разумевања света. Да је Костић ову идеју до краја развио, представљала би достојни наставак онога што је Платон започео његовим крајње онтолошким разумевањем речи, али ова идеја ипак остаје развијена до само одређене границе, тј. само када су у питању естетски појмови које је Костић сматрао нарочито важним. Он је толико сматрао лепоту и саму естетику важном, да је симетрију поставио у центар универзума, за њега нема света без лепоте и тај његов сањалачки став присутан је кроз сваку расправу и тезу коју говори. И појмови које користи у директној су вези са појмовима лепоте, те тако он каже:

„Па може ли друкче и бити него да светлост основе из које извиру српске и руске речи за лепоту, надвлађује, присваја, надамсјава сваки сродни појам у кога је основа можда тврђа, опипљивија, ал' блеђа и тавнија од основе светлости?! Да нема другога доказа исправности нашег етимолошког разлагања, скоро да би била довољна та зраковитост, та неодољива ирадијација, којом лепота у Словена обасјава сву околину, те као да још никако не престаје ширити свога царства, да нас увери о томе.“

(Ibid: 82)

Само светлост има ту покретачку снагу, само је оно светло и оно што надамсјава и указује на оно што је лепо, јер лепо сија, одамсјава лепотом, те су тако лепота и светлост сродни појмови који не иду један без другог.



Док говори о укрштају, он не заобилази ни Дарвина јер тиме доказује како кроз укрштај гледа не само на свету већ и на јединке и све што свет чини целином:

Ко кроз наше основно начело гледа на свет и на оваку поједину појаву у природи, том неће бити тешко ући у траг пегавој тајни вењаминкиног репа. Ако се игде закон укрштаја показао у свом праоблику, то је у пегам на репу мужака и женке у те птице. Сама је појава, сам начин како стоје пеге једне према другима исписана премост, противност, праоблик закона укрштаја. А зашто се ту појављује укрштај баш у том виду, то је доста разумљиво. Уопште је правило да је у птица реп кићенији од осталог перја; погледајмо само пауна, морску кокошку, рајску птицу итд. Осим репа је у многих накићена и глава. И томе је у неку руку узрок закон премости. Но о томе се и не брину збуњени прваци природне науке инглеске; они само распитују зашто су у мужјака пеге насред репа а у женке с краја? – Да је први узрок наш основни закон, о томе нема сумње. А којим се путем укрштај развио, и то је близу памети. Развио се путем растења, као и сваки други укрштај у животињском царству. (Костић 2019: 87)

Дакле, укрштај је основа али растење је наставак и његов услов за опстанак, кроз растење многи укрштаји настављају даље да се развијају, јер је сам укрштај само почетна станица пута, а услов за наставак је његов раст као што је то и у живом свету. Раст и развој укрштаја доприноси разноликости живог света, ово је Костићев одговор и на Дарвинову теорију и доказ његове свестраности. Он није само истраживао зашто укрштај јесте основа света и универзума, већ како закон укрштаја постаје и закон природе, и основни услов за свеколики живи свет, његов раст и развој. Наравно, Костићев естетицизам и овде долази до изражаја те тако он не говори ни о живим бићима ни о настанку света, а да при томе не спомиње и лепоту и сада долазимо од једног од основних постулата његове теорије, али и његовог стваралаштва а то је следећи израз – „Лепота је кобна“ (Ibid: 90).



## *Лепота је кобна*

„Дарвин, па и многи остали посматрачи птичјег живота приметили су да оне врсте птица које стеку већу снагу *губе* отприлике исто толико у шаровитости и *лепоти перја* колико су *стекле* снаге. . . Ту се, дакле, први пут помаља једна појава која се тек потпуно развија у човека, те провлачећи се кроза цео живот човечији, доспева до свога вршка у врхунцу песничког и уметничког света, у трагедији која се зове: трагична језгра, трагичан моменат, *Лепота је кобна*. Ту, на најсвојскијем укрштају основану истину почињу нам приповедати већ и птице немим језиком лепоте свога перја. Велика лепота, ни мушка ни женска, скоро никада не пролази добро.“

Како је тај природни закон онако простом дивотом, онако дивном простом разумео песнички дух нашег народа у оној тужној песми о женидби Милића барјактара. ! Народ је у својој слутњи измислио томе непосредан узрок, урок; а урок није ништа друго до опште недовољно признање ванредне лепоте. Но невеста Милићева умире и без особитог узрока, само са своје превелике лепоте. У томе је српски дух сродан са старом јелинском класичношћу, са узором и матером све умне лепоте.“

(ibid 2019: 90)

Није случајно што овом приликом Костић спомиње хеленски дух јер управо су Хелени повезивали лепоту са кобном судбином и захваљујући томе стварали вечне приче. Од бројних примера овом приликом ћемо споменути два најупечатљивија случаја кобне лепоте, а то је случај Нарциса и Хелене Тројанске, који плаћају цену своје невероватне лепоте.

Лепота је кобна јер је она попут провиђења, неухватљива и несхватљива. Лепота је извор приче и полемике, она је дар, проклетство и благослов, али у сваком од тих случајева она остаје тежња и жеља. Ма колико да је *кобна*, што више око ње лебди облак мистерије, то је више људи желе. Она одговара на човекову тежњу за непознатим и изврским, проглашена је даром богова, али даром који се скупо плаћа и непресушни је извор песников, чија је снага унутрашње природе, и чија крајња функција и остаје да описује и служи тој човековој непрекидној тежњи. Друго име за њу је симетрија, и једина је о којој овај песник непрекидно пише, тако да је ова идеја кључна идеја његовог естетицизма и његове филозофије.

Лепота је кобна, и ми не можемо да не помислимо да овај песник и естетa више не жели само део те лепоте већ и део те коби, јер је та коб оно што је чини другачијом и узбудљивијом, неизвесност коју лепота са собом носи.

„Како свака невоља, свако зло на свету нађе своју корективу, свој *устук*, тако се и свака необична врлина устујкује сама својом »бјесноћом«, сама собом. Тако се свет у свима својим разгранцима и огранцима држи да »не врда ни тамо ни амо«, две снаге што се сретну састану се увек у резултанти, у посредници, те или се потру или се погоде.“

(ibid: 91)

Видимо сада како он примењује закон укрштаја на лепоту, те је сада антитеза лепоти сила јача од ње, њен „усуд“, те или лепота успе да превлада усуд, или он својом синагом савлађује лепоту. Нагласак је изнова на борби супротности, на њиховој неопходности која по њему и јесте само обличје покретачке снаге универзума. Једна снага је потребна за другу, али у овом случају увек једна односи коначну превагу и победу. Лепота и усуд увек стоје раме уз раме, али једна сила занавек превладава другу, и ми опет увиђамо значај укрштаја. Шта је директан одговор на укрштај у овом случају? Или развитак или деструкција, те као да лепота подлеже тежем искушењу и јачој ватри него остале особине, јер Костић у укрштају види основно и првобитно само напредак. Све о чему он говори тезе су за укрштај и понекад делују попут добро припремљене одбране једног адвоката, толико срчано је он веровао у своју теорију и храбро је бранио. Морамо признати да је и само бављење метафизиком представљало невероватну храброст, и свакако да је ту присутан и утицај савремене филозофије иако то Костић експлицитно не казује, и иако се он највише позива на хеленске изворе где видимо приметан утицај класичног образовања које је поседовао.

„Није нама песников идеал она женска глава, него она слика њена што се огледа у песниковој души. А та се често разликује од оне жене са које је та слика скинута, па бива да јој је готов противна.“

(ibid: 101)

С овим он започиње своју расправу о песничком надахнућу, и тиме се позива на апсолутно владајућу позицију имагинације у песничком свету, имагинације која је предуслов за стваралаштво, јер песници не пишу о оној коју виде већ о оној о којој сневају, док

је њихова муза само повод, само тежња за исказаном мисли која је у њима већ присутна и којој је само била потребна додатна инспирација. Такође, оно што поезију чини додатно специфичном јесте то што је она заправо један симболички језик, језик чије значење често одудара од оног коришћеног у прозном контексту, те тако представља богатство песничких слика и песникове инспирације. Инспирисани песник даје ново значење написаном, имајући у виду и саме појмове као и везу међу тим појмовима. Он их богати за једно несвакидашње, себи својствено искуство света, искуство које, што је песник у томе успешнији, тиме више одступа од генералног схватања појмова и даје им ново, непредвиђено значење. Песник све то чини у посебном стању надахнућа, за које је, само наизглед, инспирација спољашњег типа. Заправо права инспирација произилази из унутрашњег стања песниковог духа, и то је оно што поетско стваралаштво чини аутентичним. Задатак песника је да нам покаже ново рухо емоције, тј. да нам помогне да једну емоцију проживимо на сасвим другачији начин, јер је његов задатак да неисказиво искаже речима које у читаоцима побуђују осећања. Он мора показати да је достојан тог задатка као и самог песништва, он мора научити да живе слике преточи у речи, и то је тај занос и функција заноса о коме нам је овај песник говорио. Занос описује посебно стање меланхолика и посебну способност песника да описује оно што човек практичног духа не искуси, и то су искуства која се дешавају у стању мира и спокоја, тј. управо тог заноса које га води до нових остварења. Ако не говори о том друкчијем свету, песник престаје да буде песник, јер је основна особина песништва дубока симболика, па чак и мистерија и начин на који се обично представља као необично, и обрнуто. Вешт песник, или песник који је довољно инспирисан би требало да зна то да учини и тиме читаоцу његове сопствене емоције представи на потпуно другачији начин, омогућујући му тиме и другачији доживљај.

„Појам брзине и изненадности говори о трансценденцијама које погађају душу ствараоца, осветљавају је великим идејама, брзим и уму једва ухватљивим појавама које се појављују на граници свести. Песнички језик се и дешава на самој граници ових непознатих сила које владају тренутком или само делићем времена. Све остало је велики глуви простор, конзистентан, мртав и пун опасне дубине која гута ствари, идеје, људе, окамењујући акцију, исто толико колико и имагинацију у самој поезији. Није ли у плану

простора, као и у плану смрти, опредмећивање пре него разарање? Овде негде су гранична песникова искуства: опредмећење је једнако претварање у ништа.“

(Вукадиновић 1985: 51)

Он мора знати и да говори о својим емоцијама, али и да одступи од њих када је то потребно, јер поезија заиста није предавање емоцијама већ бекство од емоција. У том бекству он проналази пут натраг, ка себи, управо кроз писање и кроз потиснуте емоције које тада испливају на површину, његова инспирација је његова карта за повратак ка себи. Песник послушкује и оно што обичном слуху промакне, песник ствара када обичан разговор престане и осликава оно што обичном оку измиче. Он ствара у пољу и домену апстракција, а поезија настаје као последица укрштаја идеализма и реалистичког приступа, где идеалистички, наравно, односи превагу. По Костићу, песništvo никада не може бити намерни избор јер захтева специфично стање духа и врсту меланхоличног приступа животу. Стваралац мора поседовати истанчан дух за нестварно и дозу емоционалне осетљивости коју, кроз своју песму, преноси другима. Попут славуја, што је птица коју Костић бира за поређење, он је сав у својој песми и он је та песма, песничко у њему постаје једнакост за искру живота чији је неприкосновени део. Он постоји због песме, и та песма га описује више него било шта друго. Баш као и Оскар Вајлд, који је такође заузимао изразито естетизован приступ животу, и он сматра да за „дарове богова“ попут лепоте, талента, мора постојати неки усуд, цена која се плаћа.

„Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан. Али *може доћи и у сну*, само што тада не прекида сан, не чини да се сањач пробуди, али оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве.“

(ibid: 106)

Занос је инспирација која често песнику долази и у сну, идеје које га ни тада не напуштају, односно које га управо тада „походе“, што је сликовито у својој песми описао Дис, о чему ћу тек говорити. Даље нам казује:

„То је најлепши, најсветлији поглед у онај други свет, којим бесмртна душа из овог смртног тела може погледати“ (ibid: 107). Овде уочавамо директну паралелу са Платоновим светом идеја и

његовим митом о пећини, где је други свет онај стварни, свет истинске јаве, а овај само привиђење. Управо тај додир са „другим светом“ ствара занос код песника, јер га он никада не заборавља и он се потом осликава у његовом делу.

„Од тога погледа, од отог сазнанка у заносу само би један сазнанак могао бити узвишенији и лепши, ал’ и страшнији, страшно лепши и поузданији, а то би био онај кад би се она мила душа, ил’ у заносу ил’ осим њега, заиста јавила остављеном песнику, да зна да није сасвим остављен, да га *Она* чека у лепшем свету. То би било највише небо душевног блаженства за овога живота.“

(ibid.)

Видимо сада оно што песник сматра највећим блаженством, а то је састанак са својом музом, то је оно што песник види као своје највеће достигнуће и блаженство, и што лично и Костић сматра таквим, што посебно уочавамо и кроз његову најпознатију песму. Сусрет је одговор на његове тежње, сусрет са вољеним бићем који надвладава сва остала блаженства. Није случајно „Она“ написано великим словом, јер нам сада указује и на дубоко поштовање које песник осећа према својој вољеној, обожавање и изједначавање са небом и одушевљењем које оно пружа. Песник није сам више, уз њега је сада оној којој су посвећена сва његова дела.

„Ал у песника може бити и такво необично стање душе у коме се то може десити што нам овде песник пева. То није ни јаван сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон уочи заноса кад свесна јавна прелази у песнички занос. У такову сутону може да се мала, ситна мисао учини велика, »сјајна као муња«, може да мала жељица нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна да сасвим засени умне очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу жао му је за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку нестале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник напише записник о оном што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма.“

(ibid: 110)

Кључна мисао овде је „необично стање душе“. То је „сутон уочи заноса“ чиме Костић детаљније описује стање у ком настаје песма. То је стање које чини да песник заборави на све што га тишти и посвети се само једној мисли, необичној али значајној. Та

мисао је кључна, и он овде показује да све настаје од идеје, мале али довољне, и он прецизније опсује услове и ситуацију под којом се пред песниковим унутарњим погледом отвара свет идеја. Јако је важан нагласак на унутрашњем свету песниковом, јер спољашњи свет сада спушта завесу и дефинитивно губи на значају, остаје песник лице у лице са самим собом и идејом која прво мења њега а потом и песничку стварност, баш као што је то било у Костићевом случају. Једна тежња али неопходна, као и једна мисао али довољна да промени све. Сингуларитет идеје наступа наспрам поларитета обичних, свакодневних ствари које немају значај у стваралаштву, обичан свет постаје закључан и позорница остаје само за песника и његово стваралачко дело, његову песму, јер увек и јесте у питању само једна песма и увек само од једне песме песнику зависи читаво животно дело, све остало су празни звукови, овај песник је читав свој живот стварао само једну песму. Тако је било од Хомера па све до Костића, јер увек све зависи само од једне мисли и само једна нова мисао и буде довољна.

„Зато је ова песма тако лепа, и зато читаоцу и непеснику не пада на ум да се запита како да се једна мисао сјајна као муња, или једна таква жеља или успомена може тако »откинути испред срца« да »постане души тајна«. Он прима ту аномалију психологије као да се то и њему може десити, он је под песниковом ипнозом.“  
(ibid)

Ако не постоји та хипноза, да ли онда заиста можемо и да говоримо о правом песнику? Чак је и Аристотел рекао да права трагедија треба да побуди осећаје *сажаљења и страха* и да изазове катарзу.

Трагедија не подражава само радњу која је заобљена, него и догађаје који изазивају страх и сажаљење, а то се највише дешава онда кад се догађаји развијају против очекивања, а још више кад се развијају против очекивања једни због других. На тај начин изазивају догађаји још јачи утисак неголи онако кад би се догодили сами од себе и случајно. Штавише, и од случајних догађаја као да најјачи утисак изазивају они за које се чини да су се намерно догодили“  
(Аристотел 2008: 73)

Права поезија треба да нас, такође, наведе да доживимо песников свет из његовог угла гледања. Естетска вредност поезије почива на њеној способности да нас уведе у други свет, свет



емоционалности као и на њеном симболичком значају. Такође, његово поимање лепоте и виђење космоса се увелико поклапа са визијом Оскара Вајлда, који је, попут Костића, естетицизам поставио у центар својих размишљања. За Вајлда је на вредностима естетике заснован читав свет, стога једнако као и Костић, он на појму лепоте заснива своју метафизику и поставља је у сами центар универзума. Вајлд једнако као и Костић првенство дарује Грцима и њиховом погледу на свет, али такође и сматра да су они заслужни за сва достигнућа модерне цивилизације у облику каквом их имамо данас:

„У ствари, све што је у нашем животу модерно, дугујемо Грцима. Све што је анахроно, долази нам из средњег века. Грци су нам дали и целовит систем уметничке критике, а колико је њихов критички инстинкт био истанчан може да се види из чињенице да је материја коју су критиковали с највећом пажњом била, као што сам већ рекао, језик.“

(Вајлд 2000: 93)

Попут Костића, и он своју инспирацију проналази у делима антике, постављајући је у сам епицентар уметничког генија. Зато и не није чудно што је управо Илијада централна инспирација, а Илијада је и основно песничко дело коме Костић дугује своје стваралаштво јер га је инспирисала на бројне начине, толико да можемо рећи да утемељење своје мисли дугује Илијади, о чему ћемо тек говорити.

„Живот и књижевност; живот и најпотпунији израз живота. Начела прве, онако како су их Грци поставили, не можемо да поштујемо у доба какво је наше, искварено лажним идеалима. Начела друге, како су их они поставили, у многим случајевима су тако суптилна да једва можемо да их разумемо. Сматрајући најсавршенијом ону уметност у којој се најпотпуније огледа човек у свој својој несамерљивој многостраности, разградили су критику језика, узимајући га као пуку грађу те уметности, до степена који ми, са својим наглашеним системом разумског или емоционалног претеривања, једва можемо, ако уопште и можемо, да досегнемо; проучавали су, на пример, метричке кретње у прозном тексту научним методима, као што савремени музичар проучава хармонију и контрапункт, али, сувишно је и рећи, са много изоштренијим естетским инстинктом. Ту су били у праву, ако што су били у праву у свему.“

(ibid: 89)

Утицај Платона је можда најзаслужнији за то што ови уметници постављају лепоту у центар универзума. Код Костића је тај утицај вишеструко присутан управо и када расправља о формама језика и сазнања, а код Вајлда, не само у својеврсној оди лепоти, што јесте *Слика Доријана Греја*, већ то и неколико пута наглашава у својим есејима, на пример:

Етичко дејство уметности, њену важност за културу и улогу у формирању карактера, одредио је Платон, једном за свагда; али овде се уметност разматра, не са моралног, него са чисто естетског становишта. Платон се, наравно, бавио многим искључиво уметничким питањима као што су: важност јединства у уметничком делу, неопходност стила и склада, естетска вредност појавности, однос између визуелних уметности и спољњег света и однос фиктивног према чињеници. Он је можда био први који је у људској души потакао ону жељу која нам још није задовољена, жељу да спознамо истину између Лепоте и Истине, и место које Лепота заузима у моралном и интелектуалном поретку Космоса. Проблеми идеализма и реализма, како их је он поставио, многим могу да се учине прилично неплодним у метафизичкој равни апстрактног постојања у коју их он смешта, али ако их пребацимо у раван уметности, видећеш да су и даље животворни и пуни значења. Могуће да је Платон предодређен да живи као критичар Лепог, и да ћемо променивши назив области његовог умовања пронаћи нову филозофију. (ibid: 91)

*Пребацивање Платонових идеја у раван уметности* је оно што бисмо могли назвати фантастиком као жанром, а познато је да су оба ова естетска критичара изузетно бранили фантастику као жанр, док је код Вајлда то ишло и до те мере да је сматрао и да је фантастика заправо једини жанр који треба писати. Отпор према реалистичком приказивању у уметности, па чак и револт у појединим ситуацијама, присутан је и код једног и код другог. Чак, они су те апстрактне Платонове идеје и пребацили у раван уметности, и то тако што су своје ликове учинили надљудским – Вајлд са Доријаном и његовим „лицем које не стари и које је вечно младо“, а Костић у песми *Santa Maria della Salute* попут Дантеа, такође, кроз апсолутну трансценденцију и надилажење физичке реалности, те можемо рећи да се он још и више приближио Платоновом *свету идеја* јер његово дело говори о прелажењу у једну потпуно спиритуалну сферу и у том смислу је јединствено.

Ипак, иако би се чинило да ова два естетичара на исти начин посматрају уметност и лепоту и даље међу њима има и појединих разлика. Једна од њих је свакако и начин на који разумеју стваралаштво. Вајлд је по том питању врло одсечан, јер он сматра да не постоји надахнуће нити посебно стање духа код великог песника, већ управо супротно, чврста одлука да се посвети стваралаштву, што је у многоме различито од Костићевог виђења, те тако он каже:

„Свако изврсно дело уобразиље промишљено је и свесно себе. Ниједан песник не пева зато што мора да пева. Бар велики песник то не чини. Велики песник пева зато што је одлучио да пева. Тако је сада, и тако је увек било. Понекад смо склонили да мислимо да су гласови који забрујаше у освет поезије били једноставнији, свежији и природнији од наших, а да је свет који су посматрали давни песници, и којим су ходили, имао сам по себи неку врсту поетичности, и да је могао готов непромењен да уђе у песму. Сваки досадашњи век који је дао поезију био је артифицијалан век а дело које нам изгледа најприроднији и једноставан производ свога времена увек је резултат веома самосвесног напора.“

(ibid: 94)

Костић у том погледу предност даје инспирацији и заносу у односу на мисао, што вероватно произилази и из љубави коју је гајио према српском народном песништву, те је сматрао да врсна уметност и песма не мора бити само резултат свесног напора једног сазнавалачког духа тј. генијалног појединца већ заправо може бити и дух народа.

„Ал’ у песника може бити и такво необично стање душе у коме се то може десити што нам песник овде пева. То није ни јава ни сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон уочи заноса, кад свесна јава прелази у песнички занос. У такову сутону може да се мала, ситна мисао учини велика, »сјајна као муња«, може да мала жељница нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна да сасвим засени очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу жао му је за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку нестале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник напише записник о оном што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим вернија песма.“

Зато је ова песма тако лепа, и зато читаоцу и непеснику и не пада на ум да се запита како да се једна мисао, сјајна као муња, или

једна таква жеља или успомена може тако »откинути испред срца« да »постане души тајна«. Он прима ту аномалију психологије као да се то и њему може десити, он је под песниковом ипнозом. “  
(Костић 2019: 110)

Овде код Костића увелико уочавамо и Платонов утицај, јер песма је сећање на минули занос, баш као што је за Платона то спознаја и свака врста знања, тј. он знање повезује са сећањем непроменљивих појмова. Костић у заносу види главни разлог за стваралаштво, једнако као што Вајлд отворено тврди да је то свесна намера и одлука појединца и његовог самосвесног духа и напора. Костић заносу дефинитивно додељује један засебан живот у односу на постанак песме, јер се може догодити да занос прође, а да песма буде заборављена, а тиме и занавек изгубљена. Управо у том тренутку он уводи појам свести, али не да би свест имала одлучујући карактер у изградњи и стварању песме већ да би свест рашчланила и описала оно што је занос дошапнуо.

„Напротив, у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи кад је занос престао, тек после нам прича како је било.“  
(ibid: 102)

Оскар Вајлд је, једнако као и Костић, писао о уобразиљи и лепоти. Начин на који је Вајлд говорио о лепоти има велике сличности са начином на који ју је и Костић разумео. Обојица су били опчињени појмом лепоте, у њој су проналазили инспирацију и смисао, али су такође сматрали да свака лепота има велику цену, и да наплата за ту цену неизоставно долази у животу. Ово је потом постало норма, не само за лепоту већ и за све друго што се издваја и истиче на посебан начин, око свега тога лебди коб која дефинише природу издвојеног.

„Око свега што се телесно и духовно истиче лебди као нека коб, као што је она што изгледа да прати несигурне кораке краљева кроз целу историју. Боље је не разликовати се ни од кога. Ружни и глупи људи најбоље живе. Они су у стању да седе мирно и да блену у игру. Они, додуше, не знају за победе, али исто тако не знају ни за поразе. Живе као што би требало сви ми да живимо: безбрижно, равнодушно и спокојно. Они не чине никоме зла; али, и не примају га из туђих руку. Хари, твој положај и твоје богатство; мој ум какав год да је; моја уметност, вредела или не; лепи лик Доријана

Греја – за све ове дарове богова морамо сви да патимо, и то ужасно да патимо.“

(Вајлд 2011: 7)

Потпуно исто и у сличном контексту рећи ће и Костић:

Ту се, дакле, први пут промаља једна појава која се тек потпуно развија у човека, те провлачећи се кроза цео живот човечији, доспева до свога вршка у врхунцу песничког и уметничког света, у трагедији, где се зове : трагична језгра, трагичан моменат. Лепота је кобна. Ту на најсвојскијем укрштају основану истину почињу нам приповедати већ и птице немим језиком лепоте свога перја. Велика лепота, ни мушка ни женска, скоро никада не пролази добро.

(Костић 2019: 90)

За њега је трагичан моменат у уметности, тј. у трагедији, укрштај лепоте и њене коби, та два момента доприносе даљем току уметничког дела. Овај моменат је успешно остварио и Вајлд са његовим Доријаном јер је његово проклетство ишло раме у раме с његовим благословом и лепотом, и да ово је моменат који превасходно препознајемо и у Илијади. Костић, потом, тај став непосредно и потврђује, користећи примере епске народне поезије:

Како је тај природни закон онако простом дивотом, онако дивном простотом разумео песнички дух нашега народа у оној тужној песми о »женидби Милића Барјактара« ! Народ је у својој слутњи измислио томе непосредан узрок, урок ; а урок није ништа друго до опште, неодољиво признање ванредне лепоте. Но невеста Милићева умире и бес особитог урока, само од своје превелике лепоте. У томе је српски дух сродан са старом јелинском класичношћу, са узором и матером све умне лепоте.

(ibid)

Аристотел у својој *Поетици* излаже појмове трагичне грешке и трагичне кривице који постављају пред јунака камен о који се спотакне његова личност и који односе превагу над његовим животом. Костић даље наводи да та коб доводи равнотежи, да она „показује правду у распореду светскога блага, у подели среће живота“, али не, та коб само надахњује даљу потрагу за нечим што би се могло видети као идеал, што би одговорило на човекову жеђ за савршенством. Та потрага се најочигледније одражава управо у уметничком свету. Коб лепоте је и тема уметничког дела, као да је од почетка

обавијена велом мистерије, јер мистерија коју лепота носи са собом није ништа друго до шапат људског духа у потрази за одговором шта је то што је њена тајна, што је потом чини погодном за уметност која говори о њеној мистерији из другог угла, и која открива шта се налази иза вела, а то је управо књижевност. Костић ни сада не одступа од свог *укрштаја*, те је лепота супротстављена њеној коби, јер сваки појам има свог једнако снажног супротног појма, укрштај постаје категорија уметничког одређења. Укрштај постаје и основа успелог уметничког дела, а то је посебно изражено ако је у делу присутан укрштај лепоте и мисли, или укрштај филозофије и поезије о коме он такође говори. Само уз помоћ овог укрштаја поезија превазилази своје оквире и постаје *надпоезија*.

Питање за сваког писца, није само шта је лепота, него и на који начин он ту лепоту може да досегне у своме делу, јер истина је потребна разуму, али потпуни естетски доживљај уметничког дела могућ је само уз успостављање лепоте у њему, а за Костића и Вајлда, као и Платона, лепота је носила и одређење лепоте у себи, само уз помоћ лепоте долазило се до истине и обрнуто. Оне су биле заједничке форме сазнања, лепота и истина, попут симетрије и хармоније, нераздвојне и једна другој одређујуће. Та нераскидива веза између лепоте и истине, у смислу у ком лепота дефинише истине у уметности одавно је присутна и не само код ових уметника и мислиоца, већ код бројних, јер лепота заправо и јесте први критеријум у уметности. Али ако лепоту повежемо са светлошћу, баш као што је Костић у једном од својих естетских студија повезује, онда ћемо увидети да лепоту такође можемо повезати и са спознајом и знањем, јер је то његово примарно одређење појма светлости, тако да знање води ка лепоти и лепота води ка знању тиме да уметност почиње да добија и моћ трансформисања, не само онога ко чита дело већ и самога писца. Перцепција лепоте надилази искуствену стварност, а перцепција истине постаје у исти мах перцепција лепоте, док заједнички опчињавају. Његово дело је одличан пример за ово. Оно није ту да покаже стварност већ да је превазиђе, да трансцендира њене оквире чиме оно добија независан живот, без обзира на то какве основе та песма може имати у стварности, једном када од ње одступи, она је независна, она постаје стварност за себе. Уметност открива скривене истине природе, али она сама нема своје значење без људског аспекта и људске интенционалности, заправо људски дух је тај који уметности даје значење и који је

чини објектом лепоте. Уметник је у потрази за истином у уметности, али она је релативна, у уметности истина нема своје утемељено значење и зато је она неодвојива од лепоте уметничког дела. За Канта је искуство узвишеног прожето вишим моралним осећајем, али и када ум следи свој спекулативни интерес, он „ све препушта разуму“ (Делез 2015: 49). Пошто она утиче на човекова осећања, а разум и лепота заједнички делују у овом тренутку, истина је нешто што нити је дато нити одређено до краја, истина је иза вела спознаје и условљена је различитим нивоима перцепције и различитим начинима на које се уметничко дело разуме и схвата. Права лепота за њих је једноставнијег типа, далеко од технике и технологије, то је лепота која је повезана са мудрошћу и која је интегрисана заједно са мудрошћу, истином и самим појмом љубави. И за Платона, лепота је само пут трансформације који води до мудрости, кроз бројне трансформације лепота долази до свог финалног одређења у идеји и мудрости. Значај лепоте и мудрости је и у томе да оне заједничким снагама треба да допринесу рађању љубави према добром у свакој индивидуалној људској души, она треба да води на путу до живота испуњеног мудрошћу. Платон у *Гозби* показује развојни пут истине и лепоте тако да тај пут мудрости управо води путем од лепоте ка истинитим појмовима, и наводи да су „из љубави према лепоти настала сва добра и боговима и људима“ (Платон 1970: 63), те да је „нужно да љубав тежи ка бесмртности“ (Платон 1970: 78). За Костића лепота је улазак у свет оностраног, у спиритуалну сферу, лепота стоји на капији света, она их отвара и затвара. Лепота дефинише и одређује природу бића, зато је она за њега основа читавог универзума, зато је једина која има ту снагу да обједини појмове симетрије и хармоније. Живот добро проживљен, и за Платона и за Костића, као предуслов поставља љубави према лепоти истине, јер су обојица видели право лице лепоте које није у спољашњем одређењу већ у лепоти душе. Костић говори о укрштају као врсти превазилажења почетног стадијума опречних принципа симетрије и хармоније, а шта би то друго могло бити до потрага лепоте за истином, тај пут од лепоте до истине, до „потраге за божанском лепотом у њеној прилици“ (Платон 1970: 84), о којој у *Гозби* говори и Платон. Овај пут је природна сукцесија за Костића и дефинише га укрштајем, два супротна појма проналазе свој пут од лепоте до истине, и на крају и саме мудрости. Он све ове принципе користи у свом најзначајнијем песничком остварењу које представља и симболичку дефиницију

његове филозофије и оду лепоти. Лепота овде више није само пут до истине већ и пут до вечности, она отвара врата бесмртности и држи њене кључеве, а песник је само посматрач те идеје лепог. Уметност и култура су тај пут до лепоте, тај пут који је и шифра за обнављање свега онога што је добро у људском животу и свега онога што му даје смисао. Кант у својој *Критици моћи суђења* говори о лепоти као нечему што је универзално одредиво, што значи да за Канта, не постоји тако нешто као што је субјективност укуса, не, лепота је прилично универзална и ја се ту у потпуности слажем са Кантом. За Канта, оног момента када доносимо суд о нечему и кажемо да је лепо, ми у исти мах очекујемо и да други деле то исто мишљење са нама, лепота, да, јесте зависна од укуса али то не значи да укуси не би требало да се поклопе.

„Пре свега, морамо се потпуно уверити у ово: да се судом укуса (о лепоме) захтева од *свакога* да му се један предмет допада, а да се при томе ипак то допадање не заснива на неком појму ( јер тада би оно представљало оно што је добро); и, сем тога, да то полагање права на општост важења тако суштински припада свакоме суду којим нешто оглашавамо за *лепо* да никоме ко при томе на њу не мисли не би било ни на крај памети да тај израз употреби, већ би се све што без појма изазива допадање убрајало у пријатно, у погледу којег се свакоме препушта да суди слободно по своме нахођењу, те нико не очекује од другог да се сагласи са његовим судом укуса, што се ипак у суду укуса у лепоти увек дешава.“

(Кант 2004: 81)

Моћ лепоте је у томе што нас одводи од свакодневног, она усмерава наш поглед ка нечему што није уобичајено и тражи нашу укљученост у процесу доживљаја тога што је лепо. За разумевање лепог потребно је препознавање и признавање и друге особе у том процесу, лепота је у том смислу ближе одређена и појмом идеје, јер би лепо било оно што се више приближило самој идеји. И Сократ у *Федру* то описује на следећи начин – душе које су савршеније јесу и оне које су се више приближиле самој идеји, тј. душе које су изузетније самим тим поседују и више врлина, па он као душе које су се највише приближиле идеји наводи душе богова, а испод њих је и човекова идеја, која, чим боља, тим више гледа у лице лепоте и истине у њеном највишем *укрштају*, тј. у лице идеје (Платон 1970: 138-139). За Сократа, сваки пут када неко види нешто лепо у овом свету, он је подстакнут да се подсети лица лепоте у интелигибилној



форми, тј. што више гледа лепоту то се више приближава идеји. Таква је судбина и лепоте и истинске уметности, оне у свом укрштају приближавају уметника, песника, бесмртности. Што дуже он задржава свој поглед на лепоти и описује је, то више његов доживљај стварности одређује вредност његовог уметничког остварења, иако је веза између лепоте и уметности један врста парадокса. Уметност и лепота су постављене једна наспрам друге, али са јасним питањем када би која требало да рефлектује коју? То је питање које нам остаје од ове корелације, али је несумњиво да би је Костић решио укрштајем. Лепота би требало да одражава суштину неког уметничког дела, да покаже његову бит и његову основу на темељу истине. За *Гадамера* је светлост речи она која води ка одређењу лепоте (Gadamer 2004: 41), једнако као што је лепота за Костића у основи појма и етимологије речи *светлост*. Али зашто он у етимологији речи види лепоту? Зато што само кроз разумевање, истинско разумевање етимологије и значења, ми можемо говорити и о разумевању истине, хармоније симетрије лепоте. Без познавања значења, уметничко дело за нас не би имало ту врсту лепоте, без познавања симбола, они би били празни и неразумљиви. Уметник, песник прво види свет а потом формализује тај свет језичким изразом, отуда он види ту везу између језика и лепоте и истине, зато што без ових појмова немамо потпуни доживљај уметничког дела и лепог. Веће познавање појмова доприноси и већем препознавању повезаности између елемената, па према томе, и бољем доживљају уметничког дела, ово је процес који је увек вишеструко повезан. Разумевање лепоте иде напореда са разумевањем језика и његових израза, метафора и значења. Али језик је само оно што је примарно и потребно за разумевање уметничког дела, а све даље припада погледу ума које треба да уочи значење. Према Гадамеру метафизичка основа лепоте је веома стабилна и при томе независна од спољашњих феномена, а то је *идеја* (Gadamer 2004: 40). Основа лепоте између уметности и лепог ипак је и променљива категорија јер естетика не зависи сада само од онога што уметност јесте већ од свести о томе шта она јесте, а познавање естетских параметара је фундаментално за препознавање вредности уметничког дела. У том смислу постоји и укрштај између уметничког дела, онога што оно заиста представља и онога што то уметничко дело представља за нас. Наиме, у зависности од тога колико се наше знање о појму мења тако се и мења наша представа о уметничком делу, утолико га другачије доживљавамо, то не значи да променио наш укус, већ

само наша је спознаја садржајнија услед тога што сада поседујемо више сазнања, па можемо да видимо лепоту и тамо где је пре нисмо уочавали. У том смислу, да, лепота јесте објективна и независна од укуса, али једноставно није свачијем оку ни доступна јер ће у зависности од својих сазнања и доживљаја света рецепијенти уметничког дела то дело и другачије доживљавати.

За Костића лепота је метафизика, његова естетика је и његова метафизика. Лепота није само кобна, она је и ослобађајућа, у смислу у ком човека води до уметности и натраг до самог себе. За Вајлда „лепота је облик генија и уистину више од генија јер је није потребно објашњавати“, а за Костића лепота је можда највише уобличена у потрази за савршенством, тој потрази којој до краја свог живота није одолевао:

„Није тако. Што ми ретко, па готово и никада не налазимо савршенства, зато не мора бити да га ине тражимо! Напротив : што га ређе, што га теже налазимо, тим га чешће тражимо“ (Костић 2019: 139).

Савршенство и лепота су одувек биле Костићева инспирација и покушао је да их досегне кроз поетски израз. Лепота поетског израза је у томе што омогућује ту врсту процеса потраге која се никада не окончава, потраге која увек изнова почиње, са којом је песник увек на почетку јер се и његово одређење и схватање савршеног непрекидно мења. Али песник има ту снагу да стварима да друго значење, да „у лету“ ухвати њихову суштину. Такође, и Костић је веровао, попут Канта, у објективност суда у уметности, те он каже:

Разуме се да ћете се ви, та пре та после, заситити гледајући на најдивнији створ вештине ; али, ма га гледали сто година, навек ћете морати признати да је леп (Костић 2019: 138).

У спису *Основа лепоте* јасно је да је Костић лепоту изједначавао са светлошћу, што је ништа друго до асоцијација на Аполона који је не само бог светлости, него и бог знања, симетрије и хармоније, и ово дефинитивно није случајност, и има везе са изразитим хеленским утицајем у његовој мисли. Није случајно што је то управо Аполон који предводи музе и инспирише песнике и традиционално и сам представља симбол песништва. Ово је прилично другачије у односу на Ничеа који читав свет посматра из визуре аполонског и диониског начела које заправо представљају оно што Костић назива симетријом и хармонијом, само што све то Костић обједињује под аполонским начелом у уметности. Али оно што уједно промиче Ничеу, а што Костић не заборавља, то је да ми можемо да говоримо

о јединству ових принципа у самој представи о Аполону, тј. он је уједно и аполонски и диониски принцип, јер он није само целина већ и фрагментарност, он није само ред већ је и хаос. Такође, говорећи о њима, „он заборавља да поводом Аполонове борбе против Диониса и њихова коначна помирења никада за Грке није било речи о естетичком проблему, него о *религиозном* питању“ (Јунг 2013: 103). То је оно што је код Костића Аполон, његова метафора као бога симетрије и хармоније пренета је на други план, метафора о укрштају постаје код за аполонски принцип у уметности чије је јединствени циљ и средство лепота израза. Она постаје филозофија песника. Ово је све обједињено процесом постајања који је кључни моменат код Аполона, моментом корените трансформације која се одвија у етапама и процесу. Ово додатно наглашава живот који се одвија пред капијама спознаје истине и те тако неопходне трансформације од лепоте ка истине. У том смислу је Костићев доживљај уметности другачији од Ничеовог, али опет елементарно исти јер их обједињује иста представа о уметности и стваралаштву. Супротности дефинишу обојицу у њиховим делима, те тако видимо и да је Костић у својој песми супротставио раван земаљског и раван спиритуалне сфере, али и песникове имагинације наспрам његовог бола, стога је циљ да кроз своју песму открије универзалне истине о лепоти, смрти и уметности кроз индивидуално искуство, и ми кроз уметност, његову Вајлдову или Ничеову, сада уочавамо да све разлике времена или околности, живота или смрти, нестају пред универзалним законима који владају уметничким делом. Живот одступа када на сцену ступа стваралаштво, и задатак је уметности овог трена, како би и Вајлд то рекао, „да превазиђе природу“. Моћ уметности је у моћи њене трансцендентне природе, што је управо она врста превазилажења укрштајем о којој говори Костић. Лепота и смрт постају надпојмови који се остварују на потпуно другачијем плану од самог плана живота, они су независни и супериорнији у уметности и отуда и та потрага за савршенством које живот ипак не може да оствари, док уметност нема ту врсту баријере, зато и јесте најпотпунији израз лепоте. Пример *укрштаја* у уметности је Фаустов пут, само што он прелази границу и због тога бива кажњен, он је крши у и смислу поседовања врлина. Аристотел је говорио о умерености врлина, златној средини изврсности и подели врлина на две врсте (Аристотел 1970: 30), но Фауст ипак сматра да таква умереност није нешто што је за њега довољно и он прелази границу, те ту је главна окосница радње овог дела.

Уметност је у исто време и изузимајућа и свепрожимајућа. Не постоји ништа што не би могло да буде предмет уметности стога она поседује огромну трансформативну моћ. Зато је и она пут од лепоте до истине и натраг. Она трансформише зато што све ствари посматра из визуре значења и значаја које оне имају за нас као и за уметника и његово дело. Све може да буде ознака, назнака за неко друго значење и ту је њена моћ, она увек упућује ка нечему изван. Уметност пружа могућност одступања од самог себе и потребе да се закорачи у неки други свет који нуди различите изазове. Укрштај у уметности је и однос између дела и читаоца, као и између писца и дела. Читалац постаје посматрач на сцени стварности и илузије, живота и смрти, и ова дистинкција је категорија која се мења, јер он више није само посматрач, права уметност, баш као што то каже Аристотел треба да изазове прочишћење изазивајући *осећање сажаљења и страха*, тако да се граница помера, саосећајући са јунацима и читалац постаје учесник. Он учествује и својом имагинацијом, и ово је врста трансценденције која показује да и читалац може придодати значењу дела, тако је ово апсолутни пример Костићевог укрштаја јер богати искуствени аспект дела. Читалац постаје креатор креативне стварности и истина постаје уметност, зато што уметност постаје стварност живота. Креативна и стваралачка уметност је безгранична у начинима на који може исказати своје вишезначно лице, баш као што га и читалац може видети на различите начине у зависности од своје имагинације. Чак и ако је уметникова намера само његова лична експресија, свако уметничко дело носи одређену поруку. Уметност се мења заједно са самим светом, а неке од ових промена управо су проузроковане самом уметношћу зато јој и он даје толико значајну позицију, као и самој лепоти. Естетика не зависи само од уметности већ и од свести о томе шта је то заправо уметност, а ова свест нас потом упућује у естетске вредности и естетске квалитете. Можда би многи помислили да је Костић укрштај поставио као основу универзума независно од уметности, али ја не мислим да је то случај. Сам појам укрштаја нема значења код њега без појма лепоте, а саму лепоту најпотпуније проналазимо у уметности. То доказује чињеница да принцип укрштаја тежи да пронађе и у споју песништва и филозофије, као и бројним другим уметничким делима. За њега је уметност увек ишла испред живота, иако се својски труди да принцип *укрштаја* повеже са свим живим бићима, и иако би можда било боље да се концентрисао на само естетске елементе, но пошто је желео да

настави са писањем о својој филозофији, ми заправо и не знамо да ли би то учинио. Уметност презентује укрштај и на начин на који је она увек представљала песников однос према стварности, стварност је онај други хармонијски елемент који потом песник трансформише стварајући своје уметничко дело, а само дело је заправо укрштај између песника и света око њега, његова реакција на тај свет и као последица свега тога, настаје стваралаштво. Стваралаштво је увек тежња за превазилажењем света који се налази изван и који самим тим јесте и другост у односу на песника. Уметност нам показује право лице ствари, јер су у уметности оне виђене онаквим какве заиста јесу, али је уметност увек и укрштај и времена у ком је стварано, друштвених околности и самог дела, јер нам показује особине одређене епохе, кроз слику или роман, ми видимо и живот друштва тог времена. За њега је анализа уметности увек била врста метаанализе јер више није потребно тумачити само дело из једног аспекта, већ и пратећи његов симболички значај и ту кристално уочавамо ту везу између језика и мисли о којој је говорио. И сама анализа дела је увек вишестрана, јер увек наилазимо на нова питања. У уметности песник одступа од своје субјективности да би је потом преточио у своје дело, он и његова осећања су и субјекат и објекат његове уметности која увек говори о релацији између њега и света, чак и када је тај свет потпуна саморефлексија.

„Освешћен живот свести у свако доба приступачан је у форми рефлексије. Суштини сваке рефлексије очевидно припада да она поново допушта вишу рефлексију, да се дакле Ја-расцеп увек изнова може провести. Свака рефлексија има у виду рефлектовано, а рефлектујуће Ја и његово рефлектујуће чињење је при том „анонимно“ и излази на видело у повратном усмеравању погледа на себе, при чему је ново рефлектујуће чињење и његово Ја скривено, али се да поново разоткрити.“

(Хусерл 2012: 363)

Костићева мисао је грађена постепено, али са увек примарним аспектом посвећеним уметности и лепоти, тако да његова онтологија заиста јесте онтологија лепоте, а дијалектика је дијалектика преображаја те лепоте. Она је увек проналажење надестетике за објашњење почетних појмова, а веза између његовог језика и мисли о естетици посебна је и нераскидива. Књижевност је на више начина укрштена не само са аутором, него и са читаоцем. Читалац понекад развија и личну везу са књижевним делом, а аутор је неодвојив

од свог дела, оно је увек субјективно ма колико некада изгледало другачије. Стога, емоције такође играју битну улогу јер су не само део стваралаштва већ и део читалачког одговора на стваралачку креацију. А чега је и Костић показао да је посебно свестан, то је да стваралаштво треба више да утиче на човекове емоције него да се бави самим описивањем ликова, јер ма колико генијално то учинио, сваки опис ће бити најлакше запамћен ако изазове неку врсту емоције, што чвршћу емоционалну везу оствари, то се више запамти. Али не смемо заборавити да врста укрштаја која подразумева разумевање дела увек зависи и од самог читаоца јер, према свему овоме до сада реченом, јасно је и да читалац својим разумевањем богати дело, али ће и то разумевање увек зависити и од његове моћи разумевања и луцидности да уочи везу између елемената. Због тога неће свако дело бити свакоме једнако лепо или значајно. Костић попут Канта сматра да је уметност значајна зато што је повезана са лепотом, зато што представља одредницу лепоте, не обрнуто. Уметност и лепота су заједно створиле нови свет, свет који је огледало уметника и уметности, и у оваквом свету сваки симбол има своје појединачно и многоструко значење. Појединачно у смислу онога што представља за песника, а многозначно зато што свако у њему можемо увидети више значења и на тај начин је укрштај двосмеран. Кант говори о могућности једног естетског суда који може важити за свакога, а лепо се разуме као предмет нужног допадања, што сам већ споменула. Костић је желео да покаже колико је лепота условљена другим принципима, с којима, *укрштајем* ствара примере величанственије лепоте. Лепота је увек синоним за уметничко дело и стваралачку активност највишег реда, лепота је потреба стваралаштва и његов одговор. Многи теоретичари, а са њима, јасно нам је, и Костић, сматрају да лепота може бити најочигледније пронађена у антици, а за Костића и зато што је антика прва указала на важност укрштаја у свету уметности, као укрштаја рационалног и емоционалног, исказивог и неисказивог, присутан је укрштај позорнице живота са позорницом уметности. Она (уметност) је све то понудила обичном човеку, постављајући га тако у центар уметничког света, обраћајући се њему и стварајући код њега укус за естетски лепо и укус за уметнички израз. Антика је пружила много тога, али је и много захтевала од читаоца, знање и сазнања које су потреба данашњег света, али често неостварена.

## Кроз парадокс укршта се (над)стварност уметничке мисли

Попут Вајлда, и Костић је веровао у магију парадокса и само кроз парадоксе извесну шетњу до истине. Парадокси су аргументи у смислу у ком они окрећу истину у корист супротне појмовности, али док супротност наизглед пада у први план, снага аргумента јача тако што истинитост тиме бива наглашенија и упечатљивија. Само супротност указује на скривене снаге једнаке супротности, а парадокс води до истине која може постати метаистина тако што једноставно води до саморефлексије. Парадокси имају ту снагу да нам пруже могућност да посматрамо у потпуности другачије ствари са дистанце, али тако да ова дистанца обogaћује утисак. Они убеђују тако што не покушавају да убеди, парадокси поседују снагу израза која својом упечатљивошћу напросто привлачи пажњу. Оваква врста заинтересованости за аргумент остварена је привидним скретањем теме на супротну страну, док јачина прве још више долази до изражаја. О томе је Костић говорио, снага хармоније јесте важна и једнака симетрији, али је она ултимативно ту да осветли симетрију, да је нагласи, а то је, као што сам већ нагласила, сама лепота. За Костића је свет у служби лепоте, и то је кључна особеност коју дели са Вајлдом. Естетски параметри су заоштрени јер се кроз њих посматра читава стварност. Уметник се претвара у ствараоца новог света, јер су они кроз уметност видели читав свет, за њих би свет без уметности био и свет без значења. У уметности није питање тога какве ствари заиста јесу, већ каквим их ми видимо, увек је нагласак на перспективи, а то је и визија ствараоца. Није поента у виђењу света које је тачно већ које је доследна саморефлексија, то омогућује парадокс. Такође, парадокс привидно сужава избор на две крајности од бројних могућности које могу бити одговор. Парадокс је у центар поставио само неке од њих, али увек су то најизразитије и најефектније. Оне потом воде ка саморефлекскији зато што истина за ствараоца остаје индивидуална. „Теоријска спознаја предмета који постоји сам по себи независно од стварног положаја у једином свету са јединог места судеоника, сасвим је оправдана, али то није коначна спознаја, већ само њен помоћни технички моменат. Моје удаљавање од јединог места, моја претпостављена растеловљеност и сама јесте одговорни чин који се остварује са мог јединог места

и све садржинско сазнање које је тим путем постигнуто – могућа аутоидентична датост бића – ја морам да оваплотим. Преведено на језик учествујућег мишљења, оно мора потпасти под питање: на шта мене, јединог, са мог јединог места, дато знање обавезује? То јест, оно мора бити у узајамном односу са мојом јединошћу на основу мог не-алибија у бићу; у емоционално-вољном тону, сазнање садржаја предмета по себи, постаје знање за мене, спознаја која је за мене одговорно обавезујућа“ (Бахтин 2010: 59).

*Укритај* код Костића или парадокс код Вајлда не нуде конкретне одговоре, то су само смернице које упућују ка сопственој потрази коју је Вајлд више пута наглашавао. За њих је мање важно да ли је то индивидуална истина уметничког дела или филозофије јер и уметност и стварност посматрају на исти начин, они „пребацују“ уметничке истине у раван живота јер за њих, на крају крајева, између те две врсте истине и нема неке разлике осим оне која је индивидуално интерпретирана, јер је њихов човек одиста *homo ludens*. Чак је и начин на који пишу сличан, вечито прожет иронијом према сувише озбиљним темама. То је иронија кроз коју Костић пише о симетрији као паралелизму или Лајбницовим запажањима или иронија кроз коју Вајлд једноставно пише о животу. Такође, наглашени индивидуализам је њихова најзначајнија заједничка особина, обојица су снажне индивидуалисте у начину на који пишу и на који желе да утичу на друге. Њихова креативност је заиста свакодневно присутна и у њиховим делима и у њиховим поређењима, а једно од тих поређења је свакако и поређење песника са славујем:

У певачица је сасвим изврнута нарав, изврнут сав значај лепотица и силеница. Красота и дивота је унутри, а храпави глас лепотица изврнуо се у певачица напоље па постао перјем, простим, немилим, једноструким, нешараним, истим као што је глас у оних ; па и снага силеница ушла је сва у глас, упила се сва у песму лепотица, сва снага, сва врлина, сва лепота, сав »бијес« осталих слегао се славују и осталим певојкама у срце, ту се кристалисао у неокрњиве, неизбројиве бројанице кристала, у вечиту песму што им се ниже из грла те дарује и благосиља цео свет својим пребогатим благом, дивним плодом сретног укрштаја, кому је вичан.

Па зар није и људски славуј, зар није и песник истог значаја, исте судбине ? Зар не би и он, као пернати му другар, у јединој бризи за својим рођеним, неумрлим, душевним благом, занемарио тековину која споља живот одржава ? А у човека је, по досадањој



уредби друштвеној, имање, тековина оно што је у птица перје ; јер довољна тековина ујемчава ону угодност што је нужна да се слободно развије, да се негује и одржи снага и здравље тела. Песник, бар лирски песник, нема ни времена ни воље да се брине о тој страни свога живота ; његова је брига сва у песми.

(Костић 2019: 92)

Оскар Вајлд метафорички говори о песништву и цени коју песник плаћа за своје дело у својој причи *Славуј и ружа*, и то на следећи начин, поредећи изнова, баш као и Костића, песника са славујем:

А кад је Месец засијао на небу одлети славуј к ружи и набодје прса на трн. Целе целцате ноћи певао је груди набодених на трн, а хладни кристални Месец нагнуо се и слушао. Целе је ноћи певао славуј, а трн му се забадао све дубље и дубље у груди и жива му је крв истицала.

Певао је најпре како се љубав роди у срцу младића и девојке. А на врх руже процветала је дивна ружа, латица за латицом ређале су се, као што се песма ређала за песмом. Била је испрва бледа као магла над реком, бледа као прво јутро и сребрна попут крила зорних. Као сена ружина у сребрном огледалу, као сена ружина у рибаку, таква је била ружа што је процветала на највишој гранчици.

Притиснуо славуј јаче на трн, и трн му допро да срца и љута га бол пробола. Горка је, горка била бол, а све узвишенија и узвишенија је била његова песма јер је певао о љубави што се усавршује у срцу, што не умире у гробу.

(Вајлд 2010: 127)

Ово је песник и за Костића, као и за Вајлда, и он своје стваралаштво плаћа великом ценом и великим болом који је и услов за његову песму, његов благослов и његова клетва. Назнака овога је и у коби о којој су говорили када су говорили о цени која се плаћа за узвишене дарове, лепоту и таленат. Песникова цена често је бол. Песник пред својим делом стоји као славуј пред том ружом и њеним трњем, кроз бол и трансформацију духа, коначно долази до своје песме и њеног јединственог одређења, њене суштине у коју је уткана и сама душа песникова, његове наде, његова размишљања, у којој је лично сав он јер је песништво и најсубјективнија врста израза. Управо је Костић пример песника кроз чију се песму осликава и читав његов бол, чија је песма огледало бола, и где је за лепоту песме цена баш тај бол.



## **(Бе)смртна судбина (полу)бога (Ахил и Хомер као *causa prima* Костићу и Платону – где се крије укрштај?)**

Епска поезија је у својој бити прича о фантастичном подухвату једног јунака или више њих који поседују снаге изван нормалних људских способности и њен значај је у томе што портретише одређене етапе културног и политичког развоја људи. (Adukro 2001: 51). Занимљиво је Костићево посматрање Илијаде, где с једне стране видимо одушевљење хеленском културом, а с друге стране повремено негативно поређење у односу на балканску, али и са благом иронијом у односу на исту. Он своје излагање о Илијади врло живописно и сликовито представља:

Илијада вам није испевана, ал' баш зато што није испевана, зато је допевана. Илијада није испевана, Илијада је упевана, упевана до најскривенијих кутака у срцима јунака јој. Све је у њој упевано : сва васионска борба ропства и слободе, сва неиспричана гроза песнице и шаке титанске, сви болови матере Гаје, све је то упевано у сусрету јелинске и тројанске војске. Па још дубље : у сукобу бесних четовођа и јунака јелинских међу собом и тројанских међу собом. И још дубље : у судару страсти са разумом у грудима сваког од тих јунака. А нај- и најдубље је упевана та борба у маљаве груди највећег јунака, боговског јогунице Ахила.

(Костић 2019: 146)

У сукобу разума са страшћу који се одиграва у Ахиловој свести касније препознајемо исти моменат у Костићевој песми, али је ово и мотивација његовог укрштаја. И не само да се на Хомера угледао Костић, већ је то чинио и Платон, пре свега када је говорио о непроменљивим елементима људске душе и свести, а то је разум, што кореспондира са сусретом богиње и Ахила, тј. симболичком представом борбе непроменљивог (разума) и променљивог (свести) у јунаковој мисли. Стога ми из овога можемо извести закључак да је унутрашња борба овог највећег од свих јунака послужила као инспирација и једном и другом.

„Ал' ако су богови што у зраку станују и приковали побеђе-не титане на груди мајке њихове, ипак је још доспео један титан да нађе себи коме ће завештати и благословен и проклет завештај

да настави борбу што титана беше уморила. Титан је тај Прометеј, презиралац и подругљивац поношљивог победника свог олимпијског, слободни, гоњени, на Кавказ приковани, никад не разумљени бесмртни Промисао (од Прометејевог Кавказа па до крста тек један корак) ; а завештајник титанов, то је човек!“

(ibid: 143)

Прометеј је одувек симболизовао човекову одлучност да се супротстави силама које су јаче од њега, али у исто време и немогућност да то и учини. Човек је на крају прикован за стене сопствене сујете јер касно увиђа да ипак није несавладив. Прометеј представља радозналост човека, оног који страда по свом сопственом избору, што га чини и титаном и херојем, јер само за тако нешто је потребно имати довољно храбрости, за циљано саможртвовање. Прометеј уступа против правила и жртвује се за људе и зато постаје симбол и побуне и пораза. Његова храброст није једино што га описује, већ и његов *хибрис*, тј, претерани понос и помисао да се могу савладати чак и богови. Претерани понос је разлог из ког страда, али то га и даље не чини мање победником. Он је, наиме, и једно и друго, и побеђени и победник, и представља симболички ни мање ни више до самог човека. Костић проициљиво истиче да он представља промисао, алудирајући на човекову свест и разум, део њега који га води и који је његов представник као умног бића. Ова метафора указује и на то да Костић и себе помало сматра Прометејом, и то зато што и он користи своју „промисао“ да створи нешто изван себе. Та промисао га води и он је спреман да се супротстави увреженом мишљењу макар га то коштало. И коштало га је, баш као и Прометеја.

„И човек, пола завештајник титанов, пола дело руку Прометејевих, унуче земљичино, образован прегршак блата, а пола трпљено посвојче олимпијско, задахнуто орханче Паладино, дух боговски, човек извршује завештај своје земне поврзе титанске замахујући с једне стране својом земљаном половином, стиснутом пести азијског народа, а с друге стране отвореном шаком јелинске опозиције, знамењем клетве и благослова, што као да само треба да скупи своја три прста морејска па да прекрсти балканске своје груди ; а док се не би Балкан прекрстио, дотле та опружена рука значи – клетва !“

(ibid: 144)

Само на таквом земљишту, само на отоцима између азијске песнице и јелинске шаке, само на том сукобишту свију сила прве просвете човечије, само из таквог расада могла је понићи она неувила ружа што се у њој огледају све те особине њене поникли, као што се у оку човечијем огледа цео свет, она неувелка што је мирисима својим опчињавала одабранике сваког свесног племена човечијег све до наших дана и опчињаваће их довека: само тако могла је постати – *Илијада*.“

Уочавамо сада с којим поштовањем Костић говори о Илијади, јер је свестан њеног непојмљивог утицаја и значаја за књижевну мисао. Илијада је синоним за титанску снагу, он је назива „неувелом ружом“ и види у њој огромну важност. Зашто је за њега оволико важна Илијада? Зато што осећа дубоко поштовање према херојству, што показује и описивањем српских песама. За њега бити јунак значи бити спреман да поднесеш жртву у име вишег циља, баш као што је говорио када је описивао Прометеја. Заправо, како изгледа ментални склоп једног јунака:

1. Храброст
2. Спремност на жртвовање зарад вишег циља
3. Оданост

Шта је углавном узрок пропасти јунака? То је управо *хибрис*, тј. његов претерани понос услед којег не уочава своју грешку и срља у пропаст. Шта су контра аргументи за ово? Често се сматра да јунак пропада услед трагичке грешке, али грешку чини због претераног поноса, тј. хибриса. Претерани понос узрокује пад јунаков, према томе је и гордост једна од најопаснијих трагичких грешака, а оданост једна од најизразитијих јунакових особина.

„Ахил је у праву што штити свој повређени понос; али иде толико далеко да постаје нехумано непопустљив, те најпосле није у праву када га Грци ноћу моле да се врати у борбу. Он пак не може назад, његов понос га води на погрешан пут. То што се осећа кривим за смрт свога пријатеља Патрокла не оставља му ниједан други избор него да се без оклевања суочи са сопственом смрћу. Ахил зна шта га чека кад убије Хектора. Међутим, он тако мора да поступа како Патрокла бар у смрти не би издао.“

(Слезак 2012: 27)

Богови су изузетно значајни за Илијаду, и чак можемо рећи да је њихова улога фундаментална за радњу и тематску структуру

дела, али оно што је такође важно јесте и то да је њихов утицај скоро у потпуности изван људског сазнања, па чак, људи могу имати сазнање о њиховом делању само јако кратко, као у случају када Атина повлачи Ахила за косу, али богови углавном функционишу из потпуно другог, издвојеног плана и за визију која би открила њихове планове мора постојати посебна моћ код човека. Када људи и богови говоре и састају се лице у лице, богови су углавном прерушени у смртнике, али онда када их воде у борбу, када усаде идеје у њихове главе, када одбране потенцијалну жртву и када планирају развој одређене ситуације њихова интервенција у људским животима остаје практично непримећена, осим у самом исходу. Људи знају ко контролише њихову судбину, али немају могућност да јасно виде свет богова. Једино богови и наратор виде целокупну слику, и нама наратор омогућава да сазнамо догађаје, заправо у Илијади наратор је представник свеprisутства и свезнања. Он види свет истим очима као богови, и чак има много садржајније разумевање о њиховим одлукама, али је његова привилегија тако прерушена да не изгледа као привилегија уопште. У односу на класичан роман данашњице, ми овде немамо елемент неочекиваног, тај елемент је потпуно занемарљив, они своје догађаје унапред кажу а то је такође присутно и у народном песништву.

„Наши песници, од краја XVIII века па скоро кроз цео XIX век, доживљавали су хеленски херојски мит и историју путем наше прошлости и, *vice versa*, они су често доживљавали и нашу историјску прошлост путем хеленског мита и историје. Ова појава се свакако може наћи и другде у поезији блиској класицизму, али мислим да нигде није тако непосредно и јединствено проживљена као код нас. Јер више него из књижевног класицизма и традиција образованости, она је код нас потекла из старобалканских традиција, које су наше родољубље неосетно унеле у антички херојски идеал; зато наши класицисти, поставши свесни те блискости, тако природно у једном даху говоре о Александру, Милошу, Сецволи (Ј. Мушички), и сећају се Троје, Косова и Спарте (Јб. Ненадовић). Осећајем блискости с античким прожето је скроз и родољубље Милутиновићево; ипак је све то, у његовој барокној дикцији, остало хибридан сплет митолошких и српских националних мотива, док је код његовог ученика постало хармонично доживљавање античких и наших мотива у једној истој визији., и надахнуло његов *Горски вијенац*, дело које ће антички конципирана апотеоза јуначког

умирања, над којим косовски јунак Обилић, који је себе свесно жртвовао лебди као неки ратни геније.“

(Савић Ребац 2004: 77)

Ово је и Костићева тежња, и то је усаглашавање хеленске традиције са старобалканском традицијом. На ово је утицало више фактора, Костићева љубав према српској народној поезији и српској култури превасходно, али и, како је то Винавер у једном тренутку приметио, има мало и елемента тога да „српски народ неће Ахила, народ хоће Милоша. И ту престаје свако критичко расуђивање, наравно, науштрб високог драмског дејства“ (Винавер 2012: 295).

И док Хеленима помажу богови, у српском епском песништву у помоћ прискаче анђео. Разлика између поимања богова и анђеела, тј. између божанске помоћи у антици и божанске помоћи код Словена је у следећем, и то је Костић објаснио следећим речима:

Српска појава анђела није толико удешавана по мери размишљања, није уткана у бивање намисли Вукашинове, она је само вршак, она је *non plus ultra* разигране следе страсти. Српски се гуслар није пре латио божанствене појаве док није у *самој радњи* настала прека нужда, док се није исцрпела сва човечанска снага да се уклони дело у коме се природа измеће. Српска песма не тражи ванприродне помоћи осим да спасе радњу од неприроде, од противприроде, да отац не бије рођеног сина. Тај правац има двојаку згуду према јелинском песничком погледу на одношај људи и богова : с једне стране не потезе непосредног утицаја божијег у човечју радњу пре него што већ и сам слушалац мора помислити : е сад само још какво чудо може помоћи ; те тако долази појава много природнија јер се жели да дође. С друге стране се отвара шире поље за развитак јуначке радње, јуначке страсти.

(Костић 2019: 158)

Као што видимо, главна разлика је у томе што анђео долази у помоћ кад већ више нема никаквог другог избора, још једна околност и јунак може доћи и до најтежег могућег исхода или смрти, потребно му је право чудо за спасење и то чудо доноси анђео, док је код јунака у античкој митологији све у потпуности другачије, богови су директно умешани од самог почетка јунакове одисеје али, наравно, као што сам већ нагласила, то промиче људском оку, осим у изузетним ситуацијама када божанство само жели да буде разоткривено. Антиципација исхода је у српском народном песништву

присутна када очекујемо да се појави чудо, али код Хомера нема неочекиваног аспекта у том смислу јер је божански утицај очекиван и од самог почетка присутан. Но ипак и ту имамо жустру појаву, појаву богиње која спречава непромишљену одлуку јунака. Костић то описује на следећи начин:

Исто као што се Атина појави изненада, кад Ахил већ повукао беше велики мач, те ухвати овога за плаве власи, исто се тако појављује у српскога гуслара божји анђео, кад већ између кивне намере Вукашинове и крвавог дела не стаје више до оштрица ножа. Па опет колика разлика ! И колико се у тој разлици појаве огледа разлика српског и јелинског певања и мишљења : Омирова богиња улази јунаку усред мисли, не да му ни да извуче мача да потера њим Атревића и растера скупштину ; то би већ сувише било, томе више нема накнаде, нема лека. У томе се огледа јелинско чувство мере, јелински разбор, зазор (Костић 2019: 157).

Њено појављивање, као богиње разума, *усред мисли* означава коначно надвладавање афекта, она је ту да означи победу рационалности и Ахилу личну моралну победу у тренутку, јер је изабрао да је послуша. Наравно, и овај аспект указује на нешто више, то што му она не допушта да напраситим делом укаља своје име говори о хеленском осећају за разложност и меру, као и поштовање према *вишој правди*. Поступак је сада у рукама правде, али је Ахил искупљен, његова савест остаје чиста и он је спасен од неповратног поступка. Импресивно је како је Хомер успео да покаже та два света, ту дистинктивну разлику у човеку којој се противи сваки монизам мисли, ту разлику између рационалног и емоционалног у човеку, између осећања и разума, афеката и воље. Јунак је искупљен само онда када у њему праведнија сила однесе превагу.

„Јунак патећи на правди раван је боговима. То је петља што веже овај свет са светом замишљених узора, земаљски свет са светом небески.“

(ibid: 156)

Јунак који пати и сам показује да поседује добар део тих небеских особина. На крају шта је то што чини једног јунака? Једном речју, њега чини његов карактер. Карактер јунака одређује његове одлуке и његову будућност, па ултимативно одређује и његову судбину. Карактер јунака је оно што привлачи и богове, те тако такав јунак добија подршку божанства, он директно комуницира са божанством и одатле произлази његова снага али и његов изазов, али



тако да „општост која треба да се представи и индивидуе у чијем се карактеру и у чијим се доживљајима и радњама она испољава као поетска појава не смеју да падају једна изван друге или да једна према другој стоје у таквом односу у коме би индивидуе биле у служби само апстрактним општостима, већ те обе стране морају да буду уткане једна у другу, да чине једну живу целину. Тако у *Илијади* борба између Грка и Тројанаца и победа Хелена стоје у таквој вези са Ахилевим гневом да он на тај начин представља оно средиште које одржава целину у јединству“ (Хегел 1970: 383).

„Појава Атине, заштитнице јелинског народа, решила је народу судбу. То је најзначајнија, најодсуднија божанска појава у *Илијади*, што је Грцима у опсади Илије много сметала помисао да је у опсађеном граду њено светилиште, њен Паладијон.“

(Костић 2019: 156)

Најодсуднија, најзначајнија појава јер она руководи промишљу, оним што човека чини умним и помаже јунака у одлучивању, а храброст и мудрост иду руку под руку. Али појава Атине означава и нешто више, у моменту када се Атина појавила пред Ахилом и повукла га за косу, Хомер нам заправо кроз *алегорију* говори о борби рационалног и емоционалног дела личности. Њено појављивање је ту да спречи убиство услед беса, *ratio* односи превагу над емоционалном страном личности, над бесом који је обузео Ахила, што говори о томе да је Хомер први делио душу на два дела – рационални који одговара разуму (Атини) и афективни, емоционални који је вођен емоцијама и који у овом случају одговара Ахилу. И Костић о њој говори као о најзначајнијој божанској појави у *Илијади*, јер она симболизује оно што је и дан данас синоним, можда и најважнији синоним за старе Грке, а то је њихова мудрост. Чак ни Хомер није желео да допусти да било шта однесе превагу над мудрошћу, зато је њено појављивање пред Ахилом уједно и победа мудрости, и она сама је алегоријска потврда за то, зато Ахила и саветује у његовом бесу према Агамемнону „победи га речима.“

Костић је описао оно што се одвијало у свести јунака, борба разума и емоција, а *поклизак* (иступање ситуације изван њених очекиваних оквира) је непредвиђена ситуација која наступа управо услед сукоба који се дешава у свести јунаковој. Овај сукоб он ће симболички, инспирисан Хомеровом алегоријом, навести у следећим стиховима његове поетске творевине:

Две се у мени побише силе,  
мозак и срце, памет и сласт.  
Дуго су бојак страховит биле  
кô бесни олуј и стари храст;  
напокон силе сусташе миле,  
вијугав мозак одржа власт,  
разлог и запон памети худе,  
Santa Maria della Salute!

(Костић 1975: 55)

Као што се може приметити, осим што му је Ахил инспирација за мисаону творевину о *укриштају* и његово *основно начело*, ове његове речи сликовито осликавају практично идентичну борбу која се одвијала и у Ахиловој свести, и као што је њему сусрет са Атином (алегоријска представа о разуму) помогао да донесе исправну одлуку, те тако и Костићу *мозак одржа власт* над борбом са емоцијама која се одвијала у његовом духу.

„Но то није само досетка, то је прави живот, исцрпак, срч нашег живота. Колико је пута могао сваки од нас опазити, и на другом и на себи, да се најбољи, најудешенији смер осујети каквим изненадним покликском онога што треба да га изврши. Тај поклик дође после сасвим јасан, свако се чуди како да се то није раније видело.

И у најбољег јунака има таквих поклизака. Само што ће се у јунака одмах подићи здрава свест му да поништи незгодне последице свога покликса. То је заматак душевне борбе на којој се оснива сва остала радња у песми, у јуначке и озбиљне позоришне виле.“

(ibid: 153)

И овде Костић изнова показује дубоко познавање људске психе и сплета околности који често наступају услед нерешеног личног проблема. Трагичку грешку он описује на такав начин, а то што није била приметна је зато што је јунак показивао извршност и остале особине попут мудрости и храбрости, да се просто занемарило то што га на крају и одводи у пропаст. Разлози за то су блиставост душевне борбе и самог духа, која засени све остало што би на обичном човеку лако било приметно те се људима великих особина лако занемарују ситне мане.

„И то је она препреденост, она суптилност уметничка што учини те судбина читаве велике, свенародне радње јуначке виси о једној мајушној слабости, сујети ил' ћуди иначе најбољег јунака.

Само што та мала слабост мора бити таква да морамо веровати у њу, да по природном развоју ствари није могла изостати. То је вештина још претежнија у драми нег' у јуначкој песми. Шекспир се више пута користио њоме и свакад с најбољим успехом. Најлепши и најразговорнији пример има у *Лиру*, и то баш у првој појави прве радње, исто као у *Илијади*. У веселој игри послужио се том досетком понајвештије Скриб у *Чаши воде*.“

(Костић 2019: 153)

Видимо колико овде Костић показује да је заиста врхунски познавалац карактера и особина, и примећујемо вешто запажање о јунаковој ситној али непремостивој мани и препреци која заиста мора деловати убедљиво. Да не постоји та мана, не бисмо имали ни дело, и када уједно не постојале последице те мане, онда Илијада не би била писана о Ахилу већ о неком грчком богу. Када је реч о јунацима, њихова смртност је оно што их чини рањивим, али такође и оно што их на крају чини великим. Срећа и судбина човека зависе од одлуке богова; али, оваква одлука се одвија у оквирима њиховог разумевања и поступака.

„Исто тако у Илијади, исто тако у Ахила. Не може јунак одолети сврабу да том згодном приликом не пришије коју бесном Агамемнону, а с друге стране му се чињаше да мора нешто учинити и као заштитник пророков, коме је Агамемнон онако попреко осрамотио друга. Моменат покликса, моменат сујете јунакове, особито кад се одбије чувство заштитничке дужности, тако је мален, тако је мајушан да се једва може назирати, а последице су тако големе, тако огромне да се не могаху обухватити ни у све двадесет и четири песме *Илијадине*, ни божанским полетом Омирове виле. Несиципна плодовитост уметничког закона противности, контраста, огледа се ту у свом најсветлијем огледалу.“

(Ibid: 153-154)

Као што уочавамо, сујета је особина због које Ахил пропада, ахилова пета је само метафора за његову сујету и плаховито понашање. Она јесте кључно место, али њена важност није ни приближна колико га његов бес и сопствена сујета коштају, јер он ниједног тренутка не жели да устукне ни пред једним изазовом. Аристотел је дефинисао претерану храброст као луду смелост, а то је особина која представља крајност и која због тога није добра. Он је сматрао да је умереност кључна, те је тако храброст као средина између

кукавичлука и луде смелости најподеснија особина за уравнотежен живот и особина коју је сматрао врлином (Аристотел 1970: 117).

Међутим, оно што је код Ахила такође присутно а што Костић повремено заборавља, а то је жртвовање, јер је он знао да се неће вратити из Троје, био је у потпуности свестан коју цену плаћа за славу, али му ни до ње није било важно оног тренутка када је сазнао за губитак пријатеља и ту је срж онога што га чини јунаком и такође срж онога што га чини људским и блиским. Ахил је охол и поносит али и веома рањив, и та рањивост је оно што га приближава и што га не чини мање јунаком већ управо супротно, чини да његове добре особине још више дођу до изражаја. На крају се све своди на жртву и да сваки јунак добија онолико колико је спреман да жртвује, те тако овај јунак жртвује сопствени живот у замену за вечност. Вечност је у потпуности у служби овога јунака од првог тренутка када је отишао у борбу, вечност је обавила своје руке око њега јер је он њој заветовао сопствени живот. Њега јунаком не чини толико његова одважност колико његове одлуке, и тежња да се превлада, надиђе, победи. Божанска помоћ је одувек била тема, те тако и у српским народним песмама где у помоћ прилази анђео, управо у тренутку када је потребан, божанска интервенција је устаљено место и појмовност јер и анђео овде постоји као симбол радикалне потребе за променом која може наступити само као последице нагле среће, која потом једино може бити оправдана божанским присуством и божанском помоћи. Ова божанска помоћ увек је метафора за мудрост и спознају.

Такође, он често пореди Ахила и Марка Краљевића питајући се чиме то Ахил аутоматски заслужује одлике, повластице и статус јунака, али заборавља да статус јунака у митологији старе Грчке постаје онтолошка категорија *избора* самог *божанства*. Самим тим што га помаже богиња разложности, праведног избора и мудрости *ipso facto* означава да он јесте јунак и да он поседује потребне особине јер га у супротном не би фаворизовала и помагала тако моћна богиња које све те особине и сама представља, те овде и ментор јунаков говори о самом јунаку, па чак и када не бисмо имали увид ни у једну од других његових особина, њен избор је његова дефиниција сам по себи.

„Утом му сину пред очима: богиња Атина сишла је с неба, молак је сишао у срце да му сложи обе расцепљене половине. Застаде јунак, погледа богињи у лице, а очи јој се светле чудно, страховито.

Ал' у јунака нема страха ни од богова кад их у полету праведне освете сусретне.“

(Костић 2019: 156)

Овде Костић праведно уочава да Ахил нема страх од сјајнооке богиње, али у овом тренутку је такође нешто друго веома важно. Кроз то што Ахил не страхује пред божанством, Хомер нам говори и о једној битној особини хеленског народа. Та особина је понекад пренебрегнута, али је веома важна. У њиховом свету, правда је била испред божанства, и то не само у случају овог јунака или Одисеја који пркоси бројним боговима, већ управо и у њиховој расподели божанских улога и њихових позиција, Зевс поседује врховну власт али заједно са њим одлуке доноси богиња Темида, богиња правде, што значи да је код њих сила увек морала ићи раме уз раме са самом правдом. И одлуке које су доносили морале су бити праведне. Због тога се ни јунак не боји ако поступа по правди, па ни највишег ауторитета, и то је слобода хеленског духа, Хомер је показао да је праведно поступање први основ поштовања па и од самих богова, јер херој који зна да тако поступа има право на побуну и своје мишљење. За филозофију и за Костићеву филозофију јако је битан управо овај тренутак из Илијаде, и сада ћемо видети на који начин се одиграва сусрет између Атине и Ахилеја, у моменту када је он имао и прилику да је угледа у њеном божанском обличју:

Док је тако размишљао у својему срцу и души  
и мач голем вук'о из корица, сиђе Атина  
С неба, а њу посла белорука богиња Хера  
једнако милујућ' оба и за њих водећи бригу.  
Она се приближи озад, Пелејића за косу плаву  
ухвати, само да је он види, а други нико.  
Зачуди се Ахилеј и одмах осврнув се потом  
Паладу позна Атину; а страшно јој севнуше очи.

(Хомер 1998: 12)

Атина долази да усмери Ахилово размишљање, и схватамо сада да је свака Хомерова мисао обликована дубоком филозофијом. Разум спашава Ахила у тренутку када му је пресудно потребан, а то што он успева њу и да види говори о васпитању младића у старој Грчкој; они су морали бити упућени у исправно поступање, они су морали знати правила понашања и законе и они су их се морали

*присетити* у правом тренутку. Овакав дијалог изостаје у српској народној поезији, јер је циљ овог дијалога јесте да покаже да јунак старе Грчке као први услов свог јунаштва мора поседовати чврсту свест о исправном поступању и присетити се свих вредности и исправних учења, чак и када је у налету беса и изазван. Свест о моралном и исправном поступању била је испред свега осталог код Хелена, сусрет Атине и Ахила треба да га асоцира на оно што он већ зна и на оно што он већ јесте, само је то у тренутку беса заборавио. Наравно, знање као сећање ће касније посебно развити Платон. И ми видимо како тај процес наступа у његовој свести:

Он се обрати њојзи и крилате прозбори речи:  
„Ђерко егидоноснога Дива, шта освану опет?  
Да ли да видиш бес Агамемнона, Атреју сина?  
Ал’ ћу ти казати нешто, а тако ће, мислим, и бити :  
брзо ће он са обести своје изгубити главу.“

(ibid: 13)

Он је свестан своје позиције и свестан да има право, зато показује смелост у обраћању Атине. Ова смелост је била охрабривана ако је мисао усмерена ка исправном закључку, баш као и у дебати, али његов одговор је више екстерни, те ми увиђамо да је она (разум) њему, баш као што то Костић дефинише „ушла међу мисли“, и да он већ показује назнаку трезвенијег мишљења, „тако ће, мислим, и бити“... Ова врста екстерне реализације негативног исхода за Агамемнона је охрабрена и подржана од Атине:

Плавоока богиња њему Атена одговори на то:  
Ја сам сишла с неба да твоју зауставим срџбу,  
ако си вољан да слушаш, белорука посла ме Хера,  
једнако милујућ’ оба и за вас водећи бригу.  
Него прођи се свађе и мача из кора не вуци:  
Онога речима кори онако као и треба,  
јер ћу ти казати ово, и заиста тако и биће.  
Трипут добићеш једном толико сјајних дарова  
Ради увреде ове; но послушај па се зауздај!

(ibid: 13)

И Ахил заиста то и чини, он беспоговорно слуша ауторитет богиње, ауторитет разума. Мисао је однела превагу над налетом беса,

и то је основна функција овог описа. „Силазак с неба“ подражава идеју о универзалним идејама или формама о којима говори Платон, а *укрштај* земног и небеског, да, баш као у песми *Santa Maria della Salute*, доводи до најбољег могућег исхода за јунака, и његов бес се у тренутку стишава и замењује га рационално размишљање:

„Човеку, богињо, личи да ваше послуша речи,  
ако се много и гњеви у души, јер тако је боље,  
а ко богове слуша, и услишит’ они ће њега.“  
Рече, и тешку руку на сребрним крсницама’ држећ’  
Велики мач у корице врати, те послуша лепо  
Што му рече Атена. А сама се врати на Олимп  
егидоносном Диву у дворе мед богове друге.

(*ibid*)

Ми видимо у овом тренутку како се одвија тај процес усаглашавања емоција са разумом и смиривање афекта. Процес је увек унутрашње природе и говори највише о карактеру Ахиловом, његовој изабраној, јуначкој природи. Ово је јунаштво које неће поступити противно моралу и другим вредносним нормама, и то је дух који су Хелени неговали, што се касније одразило и у понашању бројних војсковођа на бојном пољу ( Леонида, Солон и Александар Македонски). Такође, он слободно тражи од богова правду и разрешење ситуације, те тако каже : „, а ко богове слуша, услишит ће и они њега“, ово је потрага за правдом коју су богови позвани да доделе. Подела на разум и емоције не може бити лепше представљена до у сусрету Атине и Ахила, нигде још ниједан уметник није успео да приближи разложност и опише је на такав начин као што то чини Хомер, и управо у реченици „богиња Атина сишла је с неба, мозак је сишао у срце“ Костић показује основу свога *укрштаја*. Овај тренутак одлуке и стишавање страсти и афеката под царством разума један је од кључних момената Илијаде. Не само због тога што се први пут богиња у свом обличју појављује пред својим штићеником, већ и зато што је ова врсна метафора постала инспирација многим, те тако и Костићу за његов *укрштај*, а пре свих Платону, за његову чувену теорију идеја.

„Те ако је Мојсије могао казати да је Бог створио човека по свом образу и подобију, исто би то могао рећи Омир о себи и својој *Илијади*; само што је овде човек, оличавајући свој род, створио

богињу по свом образу и подобију : Омир је својом *Илијадом* вратио зајам Богу Мојсијеу за створење човека.“

(Костић 2019: 147)

Сама Палада сјајила је целом околном простору. Није требало размишљања ни знања, него само песничке или уметничке очи и срце , да се открије сродност између богиње и ствари наоколо, да се осети њена присутност у сјају обасјаног ваздуха, у блеску хитрога светла и у чистоћи онога лаганог ваздуха, којему су Атињани приписивали живахност своје маште и генијалности. Она сама беше гениј тога краја и дух народа.

(Тен 1921: 373)

Да бисмо разумели основе Хомеровог учења о боговима, прво разумемо и то да људски ликови привлаче више пажње од божанских зато што, за разлику од богова, они могу и страшно патити, а осим тога, њихови избори су и прекретница у њиховом животу, тј. ма колико да је учење о деловању судбине и даље у Хомеровој мисли присутно, та судбина такође дарује и могућност избора који *дели судбину* на два различита пута, а пример за то је управо Ахилев случај.

Оно што је такође занимљиво јесте поређење српске народне поезије са хеленским духом, где он упоређује Атину са божијим анђелом и вилом. Овде је поређење тог типа само прва равна поређења, док оно сеже много дубље. То је поређење два народа и њиховог односа према животу око себе, стварима. Нагласак је на претераној жртви због које, како он суптилно наглашава, страда српски народ и због које је поклекнуо српски дух. Ова жртва тиче се у правој равни односа јунака и његовог божанског помагача, што је у случају Ахила богиња Атина, а у случају Марка краљевића божји анђео. Он казује:

„Само што је српском песнику омиљени јунак му дражи него што је јелинскоме његов. Ахил мора да сломи срце на правди, само да послуша богињу, само да старији одржи право. А како гуслар? – Њему није прескуп живот једног божијег анђела само да спасе Марка. Марко је њему дражи, бољи од Анђела. И сам анђео мора то да призна, и сам анђео жртвује се за Марка.“

Костић овде заобилази једну битну ставку, а то је начин на који грчки богови помажу херојима – они не чине дело уместо њега, већ му помажу да открије снагу коју у себи већ поседује, охрабрујући



га, помажу му да он пронађе сопствену одважност и на тај начин је присутна афирмација храбрости и неретко откривање јунакових скривених особина, а идејни свет је рефлексија онога што се дешава у јунаковој свести, баш као и у Платоновој аналогiji са пећином. Такође, они и обезбеђују услове да јунак заврши своју започету мисију, а уз то, богови су екстремно лојални када су у питању они које они штите. Они остају уз јунаке и пружају им подршку чак и када ти јунаци нису у праву, када праве видне и непромишљене грешке или када подлежу својим слабостима, а некада манипулишу и природом да би им обезбедили оптималне услове за њихов поход, па и сама Илијада почиње описом природне катастрофе и епидемије коју изазива Аполон, „Дивов и Летин син гњевом плану на краља, страшну болест баци у војску (Хомер 1998: 7)“, а тој пристрасности према одабраном јунаку не одолевају ни Посејдон и Атина, те се они чак показују као изразито хладни и немилосрдни према јунацима који су противници јунака ког штите, без обзира на то о каквим јунацима је заправо реч. Та оданост је сјајна за хероја у ког верују јер му помажу и када он јесте и није тога свестан, али истовремено је понекад чак и кобна за његове противнике.

„Од њих најпре Посејдон земљотресац прозбори ово:  
Немој превише дрхтат’, о сине Пелејев, не клони,  
Јер од богова ми смо к’о помоћници ти овде  
С Дивовим одобрењем Атина Палада и ја!  
Није твоја судбина да мораш реци подлећи,  
Него ће она брзо се утишати, видећеш и сам.  
Ми ћемо упутство мудро ти дати, воља л’ те слушаат’.  
Немој одморити руке од рата што пустош удиљ,  
пре но тројанску војску мед илијске славне одагнаш  
бедеме ко ти утече: а пошто Хектора смакнеш,  
врати се бродовима. А ми ћемо славу ти дати!  
Када му изјаве то, мед бесмртне богове оду,  
А он у поље крене – јер врло га храбраше божја  
заповест; а поље воде већ разлите бејаше пуно“

(Хомер 1998: 453)

Пристрасност и посвећеност уочавамо и у речима које Атина казује Диомеду приликом њиховог сусрета јер су за своје јунаке спремни да се супротставе и другим боговима:

Тидејев сине, Диомеде, љубимче мојега срца,  
не бој се Ареја ти ни бесмртних богова других,  
јер сам теби ја таква помоћница у борби.

(ibid: 114)

А када је у питању жртвовање једног анђела, што проналазимо у српској народној песми, ми морамо признати да не говоримо сада о Марковој величини као јунака, већ ипак о урушавању ауторитета и прескупој жртви. У односу на хеленски свет, јунак јесте можда у апсолутизованом првом плану, али по коју цену? Урушавање божанства јесте и урушавање реда, а то је за хеленски свет била недопустива грешка. Антагонистички став који Костић повремено заузима према хеленском свету благо је ироничан, док је дубљи слој да покаже разлоге усред којих долази до раздора.

На крају, он чак повезује два значајна елемента, а то је српска народна поезија и, наравно, грчка митологија, алудирајући на оно што говори у свом естетском спису *Основа лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме*, а то је укрштај два света и две културе који би донео неке нове плодноне упливе у уметничком свету и стварности. Можда је мало незахвално поређење Илијаде са српском народном поезијом, јер Хомер има ту значајну црту приповедања да као противнике постави људе сличних карактера и херојства, као што су то Ахил и Хектор, и то је прави пример *укрштаја* у књижевности о коме и сам Костић говори. На који начин се то остварује? Управо тако што су у раван један против другог, стицајем *фортуне* и околности, постављена два јунака сличног размишљања, сличне оданости и сличног хероизма, без обзира на то што је Ахил, наравно, победио. И приметно је поставио разлике, али те разлике су углавном питање темперамента, те док је Ахил плаховитији и жустрији, толико је Хектор сталоженији и мирнији. Ту је постављена граница и долази до аспекта у којем су две једнаке снаге, морално и вредносно, постављене једна наспрам друге, док је у српској народној песми *Урош и Мрњавчевићи* о којој Костић пише ситуација посве другачија, ту се вредносно и карактерно издваја само Марко Краљевић, док су његови противници нижег моралног и карактерног ступња, те нема те врсте потребног *укрштаја* и неизвесности. Друга равна поређења о којој Костић говори јесте поређење мајке Јевросиме и Тетиде, коју сматра претерано плачљивом и брижном мајком, што је само по себи парадокс јер бесмртност богова, како то и сам Хомер наводи,

смањује њихов интензитет осећања, али не и њихову приврженост. Код Тетиде изнова долази до изражаја оданост богова о којој сам већ говорила, наравно да се она бори за Ахила, и наравно да је и то један од кључних момената Илијаде. Али, Илијада без Ахила не би била иста, Ахил је персонификација храбрости и јунаштва, и то је напросто неоспорно. Чак, интензитет тога о каквом јунаку је реч, Хомер појачава чињеницом да Ахил на крају страда од руке (стреле) једног бога, доказујући првобитну тезу епа да му ниједан смртник по снази није дорастао, те чинећи дело заокруженом целином.

И српска народна песма и Хомеров еп одговор су на човекову исконску тежњу и жељу за јунаштвом које савлађује све препреке и човеком који пркоси смрти, стога је поређење са Илијадом оправдано ако се посматра из те визуре. „Без обзира да ли се сви слажу у тумачењу појединих места у нашој народној поезији, несумњиво је да постоји јединство у томе да она садржи философију света и живота у њему. Стога њеним проучавањем нама се открива један нови свет вечних тајни о космосу и човеку, о његовим тежњама и смислу његова постојања. Али, да би се продрло у ове тајне, мора се подићи завеса њихове спољашњости и сагледати у смисао изражен у реалним сликама, које су симболи натчулног и вечног. У нашој се народној поезији изражава тежња да се споји пролазно и вечно, видљиво и невидљиво, људско и божанско у надземаљску, метафизичку везу, која би живела у оба света спајајући их, а која се оваплоћује и сингуларише у појединим њеним личностима и делима“ (Марић 2003: 228).

Фантастика је увек била одговор и представа човекове тежње за бесмртношћу, а њени почеци се једначе са почецима саме мисли, јер је почетак човековог промишљања уједно и почетак његове одисеје и потраге за недосегнутим идеалима и одговорима на бројна питања.

„Историја књижевне фантастике почиње онда када и историја саме књижевности. Јер, ако прихватимо такво поимање фантастичке књижевне праксе које је сагледава као производњу фантазми (симулакрума), дакле као праксу суштинску опречну миметичкој (онако како је то још Платон чинио у дијалогу *Софист*, третирајући *phantastike* и *mimesis* као два битно различита типа уметничког стваралаштва), онда је очито да је могућност њене реализације иманентна самој природи књижевно-уметничког изражавања, независно од доминирајућих духовних струјања и општеприхваћене визије света.“

(Дамјанов 2002: 30)

Само фантастика уме, алегоријским приказом, да нам покаже истину и запитаност над истином и пореклом света и свемира, као што то чини и Илијада, или да нам покаже сукоб између разума и емоција, опет на начин на који је то у Илијади присутно, јер је „фантастички дискурс одређен потребом да се литерарно предочи једна апсолутна реалност, у којој не постоје рационално- логичке поделе и чврсте границе између реалног и надреалног, могућег и немогућег, материјалног и нематеријалног, него је све то део савршеног тоналитета, суштински повезано и обједињено оностраним, небеским (у крајњој инстанци – самим Творцем) као врховном, вечном детерминантом, али детерминантом непрестано присутном и делатном“ (Дамјанов 2002: 32).

И само у једном таквог окружењу Ахилов избор је био могућ, а то је окружење које нам може понудити само уметност. И ми видимо тај чудесни избор који је Ахил направио и знамо да га је свестан све време, но и поред тога показује пркос и непоколебљивост духа, и у томе има неодољиве снаге, у том погледу он привлачи пажњу грчких богова, јер они су бесмртни, а он је свестан своје смртности али одбија да га она дефинише или заустави. То је процес који даје читавој причи потпуно нову димензију, јер Ахилова *непобедивост* и снага су само мали, незнатни део његовог херојства, прави акценат је на унутрашњој борби, те да није тога, Хомеров еп не би имао ту аутентичност нити би на тај начин привлачио пажњу кроз векове. Постоји нешто што је универзално и непроменљиво у људској природи, а он је то у свом гигантском песничком остварењу једнако добро описао као и Платон своје идеалне форме у *Држави*. Платон покушава да помири карактеристике које је Хераклит доделио земаљском свету променљивог и конфликту супротних елемената са јединством и непроменљивошћу о којој говори Парменид (Petraќи 2011: 3), али пре свега, Платон указује на идеалне форме онако као што Хомер говори о боговима, а човека који из пећине гледа ка сунцу као и Ахила који при својој одлуци гледа у лице богиње, чиме је јасно да и Хомер и Платон својим метафорима фигуративно и дословно постављају чисти ум на трон спознаје, једнако као што ће то и Хегел учинити касније.

„Или грми ил' се земља тресе,  
Ил' удара море о брегове,

У том попеву српске народне песме и у омирском састанку Тетиде са Дивом Крновићем казује се једна иста мисао: то је један акорд, један удешај свију стихија или појединих оличника им – да је *човек* оличник, представник армоније свију стихија.“

(Костић 2019: 162)

*Човек као мера свих ствари* и кроз ту призму посматра и Костић хеленски свет, он одређује своја правила, законе, али и правила једне културе, нације. Између хеленске и српске културе има благих сличности али су разлике ипак оно што их више дефинише. Кроз те разлике, он је желео да дефинише *укрштај*, тј. у споју ове две културе и њихових погледа на свет и идеала, Видимо сада шта је недвосмислени разлог за успон једне културе, а то је њихов однос према идеалима, свету и стварима око себе. Хеленска разложност је надалеко позната, то је оно на шта су они посебно обрађали пажњу, а ту разложност и разум представља Атина, док је словенски дух представљала вила, те је управо она чест појам у српским народним песмама. Идеја виле протеже се кроз векове, јер је додир са природом и мистеријом, а мистериозно је одувек привлачило словенски дух. Костић није споменуо овом приликом словенску митологију, али да јесте, можда би и ту могле да се направе паралеле са културом једног и другог народа, а поређење српских народних песама свакако представља подухват и врсту укрштаја, што уједно и јесте његово обележје. Епови попут Илијаде и даље живе кроз књижевност, али и филозофске текстове, иако можда не на начин на који бисмо и очекивали.

У свом есеју он такође пореди два духа, грчки и римски, и два епа према томе – Илијаду и Енеиду, али и наводи још једну од победа грчког духа и симболичко спајање мотива у једну целину зарад тежње да се освети главни *јунак* те да правда победи :

„Див је господар грмљавине, бог светлога и мргоднога зрака ; Тетида је богиња мора : и море и зрак, обе живе стихије се сложиле да освете најбољег јунака ; у тој слози покренуше и трећу стихију, земљу, прамајку Гају, и титане, њене синове, стеновите горе. Невидљиви замахаачи јелинске шаке и азијске песнице дају знак од себе да освештавају јуначку борбу над собом као своју, стекли су вредне завештанике, сад могу мировати.“

(Костић 2019: 163)

Магија Илијаде је у томе што је она ревносан дух једног времена, и овај дух времена је присутан од самог почетка епа и развика Хомерове мисли. Он је поседовао ту несвакидашњу снагу израза и прилику да оно што је борба рационалног и емоционалног представи у равни борбе божанског и људског. Писци обично интернализују сопствене мисли и борбе али их је он усмерио на такав начин да је метафора добила сасвим нову димензију.

Савршенство Илијаде почива на опису Ахилове храбрости, без Ахила Илијада не би могла бити то што јесте, јер је Ахил овде изванредан *укрштај* смртног и бесмртног аспекта, тако што бира да његов избор надиђе његов страх и саму његову ограничену егзистенцију. За разлику од богова којима је бесмртност обећана, он је своју бесмртност освојио. Тај симболички моменат када га Атина повлачи за косу, означава да га она повлачи *ка горе*, ка самој бесмртности и да је она заправо директна веза између онога што му је обећано и онога што је и сам изабрао, уместо свакодневнице и дугог и безбрижног живота. Тај нагли потез осликава и његово нагло и болно прелажење из света свакодневног ка свету заувек запамћених имена. Тај прелаз је плаћен болном жртвом, али је и дело свесног избора, те баш зато што је дело самосвести и свесног избора, ту се појављује Атина као богиња разума. Њено појављивање још више појачава везу између свакодневног и идеалних форми о којима пише и Платон, Хомер је то само више метафорички изразио. И можда би Костић још више постигао укрштај да је споменуо и песме о Бановић Страхињи из циклуса српске епске поезије, Бановић Страхиња као титан народне свести, и титан појединачне имагинативне свести (Хомерове), као што је Ахил.

„Ми не осећамо ускост, зато јер је ширина, јер је бескрајност изражена интензитетом; живот трагичног јунака је и сувише испуњен да би остављао маха жељи за неким испуњењем ван њега. Нема изражене чежње за обожењем, јер се божански свет улива у човечански, јер је обожење у основи трагедија, у замисли о патњи самог бога, и у свести да учествовањем у патњи бога, а затим и у патњи уопште, човек добија размере божанске. Чудо трагедије је у томе што она никада не улази у круг представа о бесмртности и обожењу, што их донекле искључује, а што ипак у својој језгри чува свест о божанској природи човека, и што је изражава на сасвим јединствен начин.“

(Савић Ребац 2004: 23)

Костић потом пореди Илијаду са Енеидом и Хомера са Вергилијем, што се савршено надовезује на поређење грчке и римске културе, јер у томе је садржано и све оно кључно што је он рекао за обе културе и начин на који је јесте виђена и једна и друга:

Ал' и *Енејида* оличава своје пониклиште, исто као и Илијада : као што се у *Илијади* огледа јелинска рука, извршитељка сваке човечије уметности и обране, тако и Енејида оличава *италску ногу*, оличава позив и задатак *римског племена*, оличава римску мисао у повесници света, мисао освајања, мисао под ногу бацања.

(Костић 2019: 148)

Нагласак је на поређењу две културе, у којој је римска представник културе борбе и освајања, док је грчка више концентрирана на човека и његову суштину, онога што он јесте и што може постати, али је пре свега тајна у самооткривању човека, о чему је говорио и чувени натпис испред пророчишта у Делфима. У Риму он се не бави толико откривањем своје суштине, човек овде дела, у његовим делима је његова суштина, док је код Грка у човековој мисли и његова битна одређеност коју он не може пронаћи ни кроз једну појединачну призму свог деловања. У тој разлици се види и најочигледнија суштина једне и друге културе и њихове историје. Није тешко закључити зашто је Костић био на страни грчке. То што он за своје поређење бира српску епску поезију уместо саме Енеиде коју тек повремено спомиње само говори о томе колику важност он придаје српском народном песништву и духу словенског народа, који сматра изданком грчке мисли и о томе често говори, наглашавајући везу ова два народа. Илијада је дело које се својим савршенством форме напросто издваја и можда би као антитеза таквом делу, уместо Енеиде, евентуално могла да се постави Дантеова *Божанствена комедија*, чија су тематика чисте форме, али опет би Илијада својим изразом однела превагу.

„Кроз четрнаест столећа идеални узор бијаше пустињак или калуђер. Да узмогнете измерити моћ такве мисли и величину преобразе, што је она намеће људским способностима и навикама, читajte редом велику песму хришћанску и велику песму паганства: с једне стране Божанску комедију, а с друге Илијаду и Одисеју. – Данте је у визији; он је прешао из нашега малога пролазног света у вечне крајеве, у којима гледа муке, испаштања и срећу; њега захваћају надљудске тегобе и страхоте. Он види и подноси све што може пронаћи бесна и рафинирана машта вршиоца правде и крвника, па

се пење у светлост. У тим жарким висинама, где се ум топи попут воска, симбол и привиђење, који се између себе преплићу и поништавају, завршавају мистичном обманом. Цела је песма, паклена или божанска, сан који почиње мором, да заврши усхитом. – Колико ли је природнији и здравији приказ што нам га представља Хомер! Ту је Троја, острво Итака и грчко приморје. Још и данас му се може следити траг; још се распознавају облици брда, боја мора, врела што кључају, кипариси и легла морских птица. Хомер је копирао сталну и увек једнаку природу. Посвуда код њега нога сигурно стаје на чврсто тло истине. Његова књига је повесни документ. Обичаји које описује, били су обичаји његових сувременика, а његов Олимп није друго до грчка породица. Није нам нужно силити се и усхићивати се, да осетимо осећаје које он описује, и да замислимо свет који он слика: То су бојеви, путовања, свечаности, јавне беседе, приватни састанци и сви прикази истинскога живота: пријатељство, очинска и брачна љубав, потреба славе и делатности, љутње, стишавања, уживање у свечаностима, уживање и живљење, и сва узбуђења и страсти природнога човека. Он се задржава у видљивом кругу што га људско искуство надилази при сваком нараштају и не излази из њега. Тај свет му је довољан; он је једини важан; други свет је само неодређено боравиште испразних сена.

(Тен 1921: 319)

Ово би била врста ефектнијег *укрштаја*, али и даље је вага на страни Илијаде. Илијада је дух живота једног народа, а тај дух није могао бити копиран или олако пренесен, без обзира на то што су се многи, почевши од Римљана, свесрдно трудили да то и остваре јер једноставно гениј не може да се копира, он остаје да сведочи о важности и вредности једног времена, а асоцијације на колевку мисли потом се само надовезују и настављају те није чудо да је Костићу баш Илијада послужила и као мисао и као инспирација и што је сусрет Атине и Ахила (рационалног и емоционалног) првобитна инспирација за његов *укрштај*.



## У коштац са *Гордијевим чвором* Костићеве филозофске парадигме (филозофија антагонизма)!

Извесно је да Костићево основно начело почива на филозофији укрштаја, а филозофија укрштаја на филозофији антагонизма, борбе и превласти. Укрштај код њега није статичан, напротив, он је врло динамичан процес промене, у коме нема сингуларитета, већ се та промена читава кроз поларност. Укрштај из визуре антагонизма дефинише његовим ставом, опет ироничним, о филозофији коју он назива етеризам. Наиме, цитирајући роман Онора де Балзака, он почиње своју причу о филозофији етеризма, јер за њега етеризам не представља друго до слабост, а на мане етеризма брзо се надовезују мане еволуционизма које су у томе што оваква филозофија нема животности у себи, јер еволуциони теоретичар заборавља на најважније елементе човековог духа, а то су његова култура, поезија и уметност. Без тог одређења нема ни промисли ни мисли, због тога је чисто свођење на само једну појмовност за Костића била недопустива грешка.

Видимо сада да је основна мисао да метафизичар треба да посвети посматрању света не само из визуре постанка света, већ из оквира његове целокупне реалности. Ниједан део не сме бити запостављен, а посебно не тако значајан, као што је све оно што дефинише природу човековог духа и достигнућа, као и његов *ratio*. Филозоф који се бави онтологијом треба да се бави и тим видовима реалности, и он то управо и чини, спајајући естетику и онтологију на несвакидашњи начин. Овде можемо приметити и изванредан утицај Хегела, јер он такође посматра стварност из оквира свих њених појмовности, тј. он такође посматра стварност као апсолут, или као део слагалице где сваки део функционише за други део и где је све у потпуности неопходно и сваки део на одређена начин завистан један од другог. Апсолутна идеја открива себе кроз историју, док, код Костића, укрштај открива себе кроз борбу, поларност, супротност.

„Што се тиче разноснажних сукоба, ако јача страна надвлада слабију, па и ако је сасвим поништи, то је само привидан изнимак од општег закона, да се две противне снаге у сукобу морају укрстити и састати у једној посредици. Јача страна претрпи и сама неку промену после борбе; и на њој ће борба оставити свој траг као и на

савладаној, и у тој промени јаче стране живи надвладана даље, и то је њихова заједничка посредица, последица укрштаја.“

(Костић 2015: 36)

Као што видимо, антагонизам у себи носи прикривену снагу, јер чак и савладана страна проналази вредност у своме поразу. Ово је врло афирмативно схватање живота, стварности и света, где је одговор на борбу вечита промена, али промена која не доноси разор већ снагу. Ово позитивно одређење борбе код Костића није новост и у филозофском свету и присутно је код Хераклита, као и код Ничеа. Дакле, ако побеђена страна доживи само деструктивност, то је потпуни изузетак јер је закон природе да се ове две снаге морају укрстити да бисмо добили нешто ново и тиме вредније од обе. Није случајно што је управо ово једно од његових првих одређења укрштаја у *Основном начелу*, зато што је желео да нагласи оно што ће касније бранити, а то је да је у основи симетрије, ни мање ни више до сама супротност симетрији, а то је противност, разор.

„Размера између две половине једне симетријске целине уопште је она иста што постоји између предмета и слике у огледалу; према томе симетрија није ни *Gleichmass* ни *Ebenmaass*, јер половине су само по количини једнаке. Напротив, по каквоћи су више *противне*, *сукобне*, *окомне*. Што је тај сукоб с обе стране једнак, то ујемчава сталност противности, контраста, тим баш постаје та противност значајна црта, нужна особина те појаве (Костић 2015: 45).“ Као што видимо, он говори о симетрији као о укрштају два опречна принципа, два потпуно различита појма, што симболички представља њихову борбу, која само кроз разор доспева до свог потпуног значаја и значења. Даље он наставља: „Што је тај сукоб с обе стране једнак, то баш ујемчава сталност противности, контраста, тим баш постаје та противност значајна црта, нужна особина те појаве. Две симетријске половине не само да нису истоветне, оне су противнице, али пријатељске противнице, сложене завађенице, а и то још увеличава потребу те појаве у природи и драж њене лепоте у уметности.“

(ibid: 45)

Шта је драж лепоте у уметности? Антагонизам, борба, непрекидно смењивање опречних појава. Одговор на ово управо су Шекспирове драме, које у себи носе црте различитих супротности, што између ликова и њихових особина, то и у поступцима и

самом току радње. Пример за овакво нешто у уметности имамо и у самом *Фаусту*. Мефистофелес наступа као његов супарник само да би провоцирао јачину и непоколебивост Фаустовог духа. Он је морао особено овакве појмове имати у виду када је говорио о супротности у уметности. А шта је Костићева сличност, а шта разлика у односу на Хераклита?

Код Хераклита, *логос* је имао слично значење, тј. логос је виђен кроз континуитет промене, која је потпуно позитивна и очекивана. Костић ту промену, у стилу егзистенцијализма, проширује и на домен стваралаштва, тј. и на домен самога човека, чиме нас упућује и на херменеутичко проучавање човека и стварности, на онтолошки карактер његове мисли. Аница Савић Ребац такође уочава повезаност између Хераклита и Костића, и примећује да ова повезаност показује и условљеност мисли ка „тријумфу ослобођења“ и снажној тежњи да се супротности обједине победоносним аспектом, наводећи том приликом и песму *Химна Дамаскину* која показује сву снагу Костићевих супротстављених тенденција и његовог укрштаја у књижевности:

„Ниједан песник није непосредно ближи Хераклиту но Лаза Костић у овој песми, ни Гете, код кога се са хераклитовским елементима по важности могу мерити само елементи спинозизма. Код Гетеа, тежиште хераклитовске концепције је у узајамној условљености смрти и живота, у оном „умри и постаните!“ са имплицитним крајним тријумфом живота: код Лазе Костића оно је у узајамној условљености ропства и ослобођења, са имплицитним крајним тријумфом ослобођења. Оно је свеобухватно обећање, иако се у дну, у позадини и даље води борба супротности. У личности Лазе Костића, међутим, та борба је до краја решена тек у његовој последњој песми, у великој љубави у којој још има само сећања на савладане супротности.

Филозофски списи Лазе Костића стављају га већ сами по себи међу значајне представнике замисли о укрштању супротних сила: али његову пуну величину ствара тек укрштај и склад његове филозофске концепције са његовим песничким остварењем.“

(Савић Ребац 2015: 724)

Исто тако и Хајдегер види онтолошку везу између херменеутике и њеног предмета, али такође за бављење стварношћу и њеним почецима, он наглашава да је потребна брига, немир, стрепња и онтичка упитаност. (Хајдегер 2007: 23). Између Костића и

Хајдегера такође можемо уочити бројне сличности, а једна од њих је и дуалитет као појам.

Дуалитет о којој Костић говори једнако је присутна и у Хајдегеровој метафизици, али пре свега у односу бића према спољашњем свету јер човек може разумети себе ако истовремено разумева и могућности које му спољашњи предмети нуде. У мери у којој Хајдегер одређује ову сврху на ниво „онтолошког одређења бића“, тачније конститутивног одређења сврхе бића, само у тој мери следи разумевање које подразумева један круг. Знање не може бити одвојено од субјекта да би задобило статус објективности који је типичан за егзактне науке (Зуровац 2018: 435).

Није ли и та брига о којој говори Хајдегер супротност у односу на утврђивање? Да ли је појављивање немира довољна антитеза за мир који потом у свом заједничком садејству проузрокују стваралаштво. Али то није немир услед спољашњих ствари, усмерен ка споља, већ управо супротно, немир усмерен ка самом себи. „Основна упитаност херменеутике и њенога видокруга јесте предмет – опстанак јесте само у себи *самоме*. Он јесте али као запућеност себе самога ка *себи*! Ова онтолошка одлика херменеутике се не може отклонити вјештачки се третирајући као нешто замјенљиво ( одлучујуће је да се то има на уму) (Хајдегер 2007: 23). Дакле, први услов за метафизику је запитаност, и ту је присутна супротност али се за разлику од Костића, ова трансформација одиграва у самом субјекту. Дакле, имамо два опречна принципа, али ови принципи су део једног истог ја, нису условљени ни са чим споља. Сличност између Хајдегера и Костића се овде не завршава, већ је присутна и у начину на који су разумевали песништво. Песништво је, за Хајдегера уско повезано са мишљењем, али је ту важна и следећа одредница, наиме он језик и мишљење види као суседне једно другом, језик и мишљење произилазе једно из другог, а „мисаоно искуство о језику проналази суседство поезије“ ( Хајдегер 2007: 181). То суседство је оно што Костић назива симетријом мишљења и поезије, укрштајем мишљења и језика где као резултат настаје песма. Он је развио појмове тако што је пронашао оно што их обједињује, јер је јасно да не можемо говорити о поетском изражавању без *укрштаја*, макар то било само и на плану симбола. Идеја укрштаја је за Костића далеко више од простог „сусрета“ две супротности он залази у ниво трансценденције.

Но и метафизика је врста укрштаја, где се „исто и друго узајамно одржавају у односу и у исто време се разрешавају тог односа, остајући апсолутно одвојени“ (Левинас 2006: 85). Он успешно решава појам другог тако што га именује као нешто потпуно супротно, али неопходно за развој бића, друго је иманентно бићу, оно је услов за његов развој. Кроз синтезу он објашњава идеју укрштаја која нама долази а priori, коју већ подсвесно разумевамо, а то већ није био лак корак. Али зашто контрадикције? Разлог је врло једноставан, контрадикције обухватају сваки аспект стварности, не постоји аспект стварности који би се налазио ван саме контрадикције, контрадикције заправо заједно сачињавају сваки елемент јединства, али управо због овога и овакве врсте супротности имају такву специфичну природу да их је немогуће разумети у оквиру мисли и стварности, и Хегел и Костић препознају то, али у сваком случају бирају тај приступ мисли. Костић бира симетрију и њој супротставља хармонију, а Хегел бићу супротставља небиће, чинећи да и једно и друго означавају исто, у смислу у ком је *извесно* само јединство оба принципа и модалитета стварности. Дистинкција између симетрије и хармоније, између бесконачног и коначног, бића и небића је разлика међу супротностима али њихов *укрштај* показује да су заправо једно те исто, јер свако реално постојање настаје тек након јединства супротности, тек након укрштаја. Разлика њихове дијалектике у односу на Хераклита јесте у томе што Хераклит има први основни принцип, а то је ватра, док код Костића и Хегела тај принцип не постоји пре самог укрштаја. Такође, иронија је што разлике међу супротстављеним појмовима заправо и нема, оне су незнатне. Укрштај симболизује трећи елемент креације али то ни најмање не значи да је он и најважнији међу њима, и то је посебно очигледно код Костића, њему су хармонија и укрштај само неопходне инстанце за трансформацију првог елемента, а то је симетрија, и хармонија и укрштај су у служби симетрије, тј. судећи по целокупном његовом мисаоном опусу, у служби лепоте. Такође, оба елемента зависе једно од другог и једно су другим условљена, те тако симетрија не може да постоји без хармоније а и бесконачно не може да постоји без коначног, јер оно постоји само у оквирима услова коначног или симетричног. Све оно што би нам можда изгледало као нелогично, ова два мислиоца су пригрлила, парадоксе и контрадикторности. Заправо, они препознају парадокс и контрадикцију као верни елемент живота, без појмова супротности

идентитет одређених појмова би сам био доведен у питање, те тако и живот и смрт функционишу као супротности у циклусу настајања и нестајања. Супротности, као и у Хераклитовом поимању, неминовно униште једна другу и то уништавање је деструктивно али постоји и продуктивност у деструкцији, а у оваквом процесу превазилажења и укрштаја супротности сваки могући исход заиста постаје могућ, јер оно што је могуће и немогуће својим јединством мора довести до тоталитета свих могућности што антиципира и јединствен модел актуализације.

## Хармонија се насмејала хаосу

Костићево разумевање хармоније одступа од свега што би на први поглед могло асоцирати на хармонију, чак можемо рећи да он хармонију види као анархију, и у томе проналази склад. Његово виђење може асоцирати на алогично, али то је оно у чему је он вешт, да уочава скривену корелацију и да види ствари иза вела, описујући оно што на први поглед остаје скривено. Он се вешто служи метафорама постављајући хармонију на сам „Олимп“, чиме жели да покаже њен значај у уређењу света и стварности. Постоји уобичајено становиште да је хармонија склад, за шта Костић износи доказе да то не мора нужно бити истина. „Хармонија је сасвим особита појава основног начела укрштаја, или, укрштај у одређеном, центрипеталном виду, склопљен крст“ (Костић 2015: 61). Он математички пластично посматра хармонију, у исти мах је ослобађајући увреженог становишта. Хармонија је антитеза симетрије, као што видимо, неопходна инстанца да бисмо добили укрштај. „*Хармонија* није ништа друго до изврнута, или боље *склопљена симетрија*; и обрнуто: симетрија је изврнута или боље *расклопљена хармонија*“ (Костић 2015: 62). Хармонија и симетрија су неопходне једна другој, али су и за Костића, фундаменталан образац света, те их он види „почевши од постанка неких кристала до најузвишенијих производа човечијег духа, до узоритих дела уметности и песништва (ibid: 63)“. Такође, он критикује Лајбницов паралелизам јер међу њима јасно уочава разлику, иако симетрија и хармонија могу изгледати слично, разлика је очигледна. Костић није до краја извео ову своју мисао, јер да јесте, вероватно бисмо имали више детаља о оваквој врсти метафизичке основе, што сада можемо само наслућивати и интуитивно изводити закључке. Јасно је да је на симетрији засновао читав свет, а то је, као што је већ споменуто, и услед његовог истанчаног и естетицизованог погледа на стварност. Увидевши симетрију у свим појавама у свету, оно што је он учинио јесте да је у тој повезаности уочи дубље и важније значење. То о чему он говори нису празне чињенице, већ има веома озбиљног основа у реалности, а он је укрштају видео почетак и праснову универзума, наводећи за то, као аргументе и идејну основу, да заправо и ниједна појава без укрштаја не може да постоји, помињући примере из анатомије људског тела као аргумент:

„Како се може сва правилност човечијег тела придавати *самој* симетрији? Почињући од костура, којим у положеном правцу влада симетрија, а у стрмом исто тако хармонија, која нас особито задивљује у зглавцима кичме, сав организам човеков приказује најстрожију правилност. Где престаје симетрија, ту се одмах нађе хармонија, а где се одмара и једна и друга, ту ћемо свугде наћи јасан, чист укрштај. Под кожом нема ни једног местанца од кубног милиметра у коме се не би огледао ма који од та три приказа основног начела укрштаја“ (Костић 2015: 64). Потом је, увидевши склад, тај склад проширио на целокупну човекову стварност, те укрштај више није само основа човековог бића, већ и сваког успелог уметничког дела, универзума и ма чега о чему бисмо могли у реалности расправљати, укрштај покрива све замисливе и незамисливе елементе стварности, а сваки посебан одељак представља само мрежу укрштаја.

„Према свему томе могло би се, строго узевши, оно што ми зовемо начелом или законом укрштаја, назвати каткад и другим именом, према ближем виду у коме се појављује. Но било да га назовемо законом отпора, или законом измирене противности, законом паралелограма снага, или, напоследку, законом симетрије или хармоније, навек му остаје урођени значај, урођена, битна праставна особина: укрштај.“

(Костић 2015: 66)

Битно је да је укрштај основица сукоба, супротности, неслагања, а ближе одредивши његов став, можемо рећи да је хармонија несклад симетрије, а укрштај њихово помирење, што означава и његов основни став, да само из несклада и привидног разора може и било шта настати. Сада видимо да је његова хармонија врста одређене антихармоније, антитеза у односу на њено уобичајено виђење, или како би он то сам дефинисао „симетрија у огледалу“. Ово је основни концепт његовог разумевања укрштаја, и први принцип његове метафизичке мисли. Костић такође показује и извесну дозу антропоцентризма, постављајући човека у сами епицентар космоса. Можемо чак рећи да Костић, својом дефиницијом хармоније, не само да се успешно надовезује на Хегелову мисао, већ нам његово одређење хармоније допушта да правилније сагледамо Хегела, јер ако у нечему можемо апсолутно лако увидети спој сличности и супротности, тако да једно друго допуњују и тако да нам буде јасно зашто ова супротност може и мора бити и сличност, то је Костићево



разумевање хармоније. Она јесте супротна симетрији, али једнако колико јој је супротна, толико јој је блиска и слична. „Узмимо две кости, које су биле састављене зглавком, раставимо их и окренимо једну кост на противну страну док она друга остаје у своме положају. Кад посмотримо крајеве тако премапостављених костију, опазимо да су ивице једне и друге стране потпуно *симетријске*. Шта то значи? Какве нам се последице показују из тога?

То нам објашњава опипљивим начином не само праву природу и најзначајнију особину армоније па и симетрије него и њихову присну узајмицу.

То нам доказује да *армонија* није ништа друго до изврнута, или, боље, *склопљена симетрија*; и обрнуто : симетрија је изврнута или боље, *расклопљена армонија* “ Костић 2015 : 47).

Он је у хармонији пронашао оно што је потребно за једну овако апсолутизовану представу света, хармонија је објаснила ту нит која је недостајала, тј. потребну сличност у супротностима, а опет њихову недељиву разлику. Као што видимо сада, хармонија јесте супротност, али је неизоставни део симетрије, колико је њена супротност толико је и њена сличност, а њихово заједништво чини склад и укрштај. „Према томе, симетрија и армонија нису ништа друго до допуна, премица, контрола једна другој. Веза између њих је најприснија узајмица.

*Армонија је синтеза симетрије. Симетрија је анализа армоније.*

По томе да се природа није задовољила да зачне те две најважније појаве органског и свега другог живота из једне клице, из начела укршаја, требало је и још да се и оне међу собом укрсте. Близнакиње начела крста, оплођене чистим укрштајем, симетрија и армонија су успеле да зачну васелену и да је роде, развију и населе вечним животом.

Зато су радо у заједници на сваком послу, у сваке појаве. Почевши од постанка неких кристала до најузвишенијих производа човечијег духа, до узоритих дела уметности и песништва, налазимо навек и свугде симетрију и армонију у плодној, благословеној задузи. Што приснија та веза, што се васеленске другарице јасније, чешће, обилатије појављују у ком живом створу или у ком умном производу, тиме је тај створ, тиме је тај производ савршенији“ (Костић 2015: 48).



## **Бесмртна смртност иза угла Костићеве и Хераклитове мисли**

„Тој основи има човек захвалити што је најсавршенији организам овога света. Он је, по свом облику, главни, најотменији представник симетрије, а у склопу његовом огледа се најсавршенији, најобилатији скуп хармонија и чистог, простог укрштаја у непосредном, најприснијем низу“ (Костић 2015: 67).

Човек, попут хеленског идеала, мера је свих ствари, те осим Хераклитовог, овде видимо и Аристотелов утицај. Хераклит је живот видео кроз циклусе који се смењују што је за њега и сама природа логоса и што је заправо његово сопствено виђење мудрости које је постављено као контраст мњењу и знању многих ствари. Кроз смену елемената као што су циклус живота и смрти, Хераклит нам дарује знак свог сопственог дубљег значења. Ови знакови представљају загонетну природу његовог дискурса, што је понекад изазивало критике да се он нејасно изражава. Када говори о потрази за самим собом, он говори о проналаску себе, јер оног тренутка када је пронашао микрокосмос у себи, одмах затим га је пронашао и у спољашњем свету, што исто чини и Костић. Кад је помирио разлике у сопственом духу и виђењу света, тада смо могли да говоримо и о укрштају као појму. Позната Хераклитова изрека да је „карактер човеку његова судбина“ нераздвојна је са његовим разумевањем универзума и апсолутне уније између супротстављених принципа, као што су смртност и бесмртност, и њиховом коначном помирењу. Борба супротности, космичка ватра, оно узвишено што представља мудрост, све то сачињава оквир људског живота кога треба видети само као јединство, јединство или *укрштај* живота и смрти. Проблем у неразумевању извире из неразумевања логоса, који, сам по себи, представља универзални принцип апсолутне пролазности свих ствари, а природа универзума и природа људског живота постаје једна те иста. У односу на Хераклита, сличност је евидентна у супротностима којима долазимо до одређења, само што за Хераклита постоји и први принцип који он види у ватри.

„Све се ствари састоје од ватре, и све се поново враћају у ватру.“ „Све ствари настају судбином, а ствари које постоје доведене су у склад сукобом супротних струјања.“ Што се тиче његовог учења о појединостима оно гласи, на пример: » Ватра је елеменат,

и све ствари су само промена ватре и настају разређивањем и згушњавањем.« »Све ствари настају сукобом супротности и све тече као река. Васиона ( све што постоји) ограничена је и постоји само један свет. И он се наизменично рађа из ватре и поново се враћа у ватру у одређеним циклусима кроз сву вечност, а све то је одређено судбином. Од супротности, она која тежи рађању и стварању зове се рат и борба, а она која тежи разарању кроз ватру зове се слога и мир. « Промену је назвао путем нагоре и надоле, а свет настаје из те промене.“ (Лаертије 1979: 296). Важност ватре овде је и оно што симболизује обоје – и снагу живота, као и снагу смрти и такође је принцип натчовека, али и за коју је карактеристичан једнак циклус и процес. Њега заправо не занима сам физички свет већ проблем смртности, која је за њега само учешће у вечном циклусу природе, које се обнавља у парадоксима, те је тако и човек смртни бесмртник, јер су супротности схваћене као једно, што после упућује на бесконачан циклус смене живота и смрти, једну бесмртну структуру живота па и самог божанства. Хераклитов „мрачни, парадоксални стил“ створен је да буде огледало за природу стварности, као да је и сама структура независна од људског разумевања. Није поента у томе да је сама стварност таква, мрачна парадокс је у семантичкој тешкоћи да интерпретирамо реални епистемолошки проблем у разумевању такве структуре као што је космос или логос као и невероватно јединство нашег сопственог искуства за оно што називамо супротностима или контрастима. Његови фрагменти, такође, не показују контраст између душе и тела, бар не у платоновском смислу. Космос се сам генерише и сам себе надграђује јер представља процес, вечни извор, вечну ватру. Али зашто баш ватра а не неки други принцип, зашто је то привукло Хераклитову пажњу? Једнако као што Костић види читав космос у симетричној форми и у јединству са њеном дијаметралном супротношћу, хармонијом, тако је и Хераклит вероватно видео читав универзум у форми и облицију ватре, симболички представљајући њен облик. За Костића је симетрија, за Хераклита ватра, али основна мисао остаје иста. Баш као што би без хармоније Костићев свет био празан, исто би се десило када би нестало деструкције Хераклитовом свету, тј. ми бисмо изгубили преко потребну симетрију у њиховом доживљају света и стварности, али би и даље остао природни закон света и космоса, а то је трансформација. Тај велики космички циклус представља једноставно циклус природне промене у људском животу. Оно што

је посебно важно и што их издваја као мислиоце јесте природа дискурса који користе када описују те промене, а инстинкт да опишу свет од самог његовог почетка јесте присутан и од саме митолошке мисли, превасходно Хомера, принцип космогоније одавно влада филозофским и научним спекулацијама. Хераклит је вероватно изабрао ватру зато што она представља невероватни циклус живота, мистериозни принцип, али и принцип деструкције и смрти, она је симбол и живота и смрти па према томе, парадокс и симбол вечите космичке трансформације. Ватра која се вечито рађа, такође и вечито умире, што се и увек мења али и увек остаје исто. Али зашто Костић бира укрштај? Наравно, и укрштај, можда још очигледније него ватра, представља форму парадокса, али и више од тога, разлог код обојице може бити и митске природе. Хераклит је повезивао ватру са обредом жртвовања боговима, а Костић симетрију и хармонију, за које не само да узима термилошки апарат од Хомера, већ и види у природи богова, а кроз његово разматрање о Илијади ми можемо и видети колико је он културној и митолошкој вредности придавао важност.

Он своје виђење упоређује са оним што Дарвин назива селекцијом и сматра да је селекција ништа друго до укрштај. Методологија филозофије је, као у научном натурализму веома слична методу у природним наукама, што је метод кога, рецимо, такође проналазимо и код Витгенштајна. Математика се бави формом, а то управо чини и Костић, он се бави самом формом ствари и њу поставља у епицентар универзума. Ова теорија је углавном заснована на *a priori* појмовима, и на известан начин представља примену математике у филозофији. Јер заиста, он је покрио базичне основе за једно метафизичко истраживање, иако га није до краја извео. Те основе су методологија, принципи за евалуацију његове теорије и посвећеност онтологији. Овде морамо бити пажљиви да не помешамо лингвистичку структуру са метафизичком, јер он се заиста бави и пореклом речи али и самим пореклом стварности, превасходно када говори о укрштају. Његова метафизика садржи конструкцију света, али не нужно као емпиричка наука, мада је јако блиска математици. Његова дефиниција метафизике је нешто што бисмо могли дефинисати као модел – теорију, тј. нама је овде дат модел стварности, који, једном када он казује своју интерпретацију тог модела, ми након тога користимо да бисмо одредили семантичку вредност његових исказа, а оно што повезује ту теорију са реалним светом

је доза истине, његова *метафизичка одисеја* почиње од истине. Семантика је кључна за разумевање, али и она остаје секундарна наспрам теорије, а он користи класичну алгебарску структуру, и то по угледу на Лајбница, те можемо рећи и да је читаву стварност свео на један дедуктивни принцип и математичку формулу.

„Јединство у множини, множина у јединству; привлачна љубав, одбојна мржња. Зар не изјављује та песничка философија, та философска песма, скоро целу ону мисао, којој беше суђено да је после тисуће година један хиперборејски варварин, Њутн, изнесе на видело и да је кристалише у једној математичкој формули? Није ли у том научном предвиђању заиста лако распознати зачетак замисли о закону гравитације, о привлачној и одбојној снази, о паралелограму снага, о поларности.“

(Костић 2015: 85)

Он овом приликом користи оксиморон као савршен пример онога о чему говори и свега онога што укрштај јесте, јединство пронађено само у супротности, негативно у позитивном и позитивно у негативном, и тиме одлази и корак даље. Оно шта је почело као схема стварности, сада је филозофска песма, схема једнако заступљена у уметности, чиме онтолошки принцип израста из својих оквира и постаје више од онтолошког, постаје естетски принцип и у исто време естетско мерило, јер за њега ми не можемо говорити о успелом уметничком делу без укрштаја. Инспирацију за ово такође проналази и у учењима Емпедокловим, те тако каже:

„*Емпедокле* је први отворио пут покушају, да се *природни закони примене* на унутрашњи живот човеков, на *појаве душе и духа*“ (Костић 2015: 86). И уопште је свуда присутно високо поштовање према Грцима, њихов утицај је очигледан у скоро свакој Костићевој промисли и реченици.

„Необична живост и обилатост умног живота у старих Грка сметала је доцнијим писцима да пођу даље нађеном стазом; они су се клонили утврених путева; сваки је тежио да он сам собом одгонетне загонетку живота“ (Костић 2015: 87).

Али ниједан од старих Грка није толико привлачио његову пажњу као што је то чинио Хераклит. Извесно ниједан други у тој мери то није ни могао да учини јер је Хераклит поседовао истанчан дух за мрачно, тачније за снагу у мрачном, као и за супротности у којима Костић види смисао целокупне стварности.

„После Хераклита све је свршено, свему је крај у старо доба. Он је у старини и вршак и закључак наше основне мисли. Као какав споменик одваљен од брега једним силним ударцем, као какав обелисак исписан хијероглифима тајанственим и нечитким, пуним противности, он се издиже као какав скамењени знак дивљења на подножју гранитном, које се зове Емпедокле.“

(Костић 2015: 89)

Хераклитова идеја је за њега почетак и крај античке мисли јер означава савршенство у супротностима, снагу борбеног и мрачног. Њега је привлачило оно што је другачије, нагласак је на потпуној измени доживљаја света, на превредновању свих устаљених идеја, на снази оног што је рушилачко. То је Хераклит, то је Ниче, и то је Костић. Није нагласак овде на антители и антагонисти, већ да је антагониста потребан протагонисти да би га трансформисао и да би та трансформација указала на неке потпуно нове, до тада искључене аспекте, тако да њих с правом можемо назвати и филозофима антагонизма.

И Ниче, баш као Хераклит и Костић, сматра да антагониста има право на своју улогу на позорници и за њих та улога и јесте кључна јер дефинише протагонисту више но иједна друга, „могућност за Друго да се одреди Истим а да не одреди Исто, да у њега не уведе другост која је слободно вршење Исто. Ишчезавање ја у Истом – оног ја које је супротстављено оном не ја“ (Левинас 2006: 105).





## Хегелово јединство у Костићевој филозофији

„Тако се са најразличитијих страна, са најудаљенијих полазних тачака као и код свакога човека, образује једна често веома хетерогена маса представа која је ипак у свим правцима заједно стопљена, један психички систем који као и свугде стреми сједињавању. Међутим, уместо да се, као што је то случај код већине људи, задовољи површним изједанчавањем управо најупадљивијих представа које се узајамно супротстављају, и уместо да допусти да му једно од владајућих мишљења да најопштије смернице схватања света, оквире појединачних назора, онај чију делатност означавамо као филозофску је личним односима, духовном надареношћу и енергијом карактера у стању да јединствени склоп повезаности својих представа потражи властитим напором промишљања. Једино, никада не сме да се заборави да је управо та делатност тражења у читавој својој усмерености и читавом простору распрострањања садржаја представа који је у питању, дакле, коначно и у својим резултатима, савршено условљена читавом масом већ од раније присутног мисаоног материјала. Ниједан филозофски принцип не пада с неба нити пада филозофу у крила, него је сваки од њих резултат његове многоструке мисаоне делатности“

(Винделбанд 2002: 43).

Исто тако, Костићево размишљање је у много чему слично Хегеловом, посебно када је у питању сам укрштај јер Хегел такође говори о укрштају, и иако се њихова терминологија разликује, сличности су ту и оне су евидентне. Такође, њихова филозофија дели сличности у смислу у ком претендује на то да представља филозофски систем који је ту да опише читаву зграду стварности свдећи је на формулу јединства или *укрштаја*. „Појам система је омогућио да се објасни здруживање онога што изгледа несједињиво. У осамнаестом веку тај израз је почео да се уводи у употребу и за нови задатак филозофије, а он је био да се уједини велико културно наслеђе људског знања са претензијом на универзално важење нових искуствених наука. По последњи пут, немачки идеализам је био тај који се подухватио једног оваквог великог покушаја помирења – и нешто слично није поновљено све до академских епигонских појава деветнаестог и двадесетог века“

(Гадамер 2000:137).

И иако постоји мишљење по коме се Костић није угледао на Хегела и међу њима нема сличности, али моји аргументи да управо јесу слични. Као пример, погледајмо прво шта то Хегел каже о коначном и бесконачном:

Ако се схвате према њиховој најближој, само непосредној одредби, онда бесконачно постоји само као *надмашивање коначнога*; онда је коначно само као оно што се мора надмашити, негација себе у самом себи која представља бесконачност. Тиме се у свакоме налази *одређеност другог*, док према мњењу о бесконачном прогресу оне треба да су једна другом искључене и да само наизменично долазе једна за другом; ниједно се не може поставити нити схватити без оног другог, бесконачно не може без коначнога, нити коначно без бесконачнога. Када се *каже* шта је бесконачно, наиме да је негација *коначнога*, онда се уједно такође *изражава* само коначно; њега се ради одредбе бесконачнога не можемо *лишити*. Треба само да *зна шта се каже* да би се у бесконачноме наша одредба коначнога.

(Хегел 1987: 142).

Бесконачно које је тако постављено јесте једно од њих двоје; али као само једно од њих обоје оно само јесте коначно, оно није целина већ само једна страна; у ономе што му стоји насупрот оно има своју границу; на тај начин оно јесте *коначно бесконачно*...

Из овога најзад произилази оно – озлоглашено – јединство коначнога и бесконачнога – јединство које и само јесте оно бесконачно које у себи обухвата само себе и коначност, – дакле бесконачно у другачијем смислу него што је онај по коме је коначно од њега одвојено и постављено на другу страну“

(Хегел 1987: 143).

Дакле, јасно је да овде имамо три елемента исказивања апсолутне идеје о којима Хегел говори:

I. Коначно

II. Бесконачно

III. Коначно бесконачно

Костић, такође, говори о три елемента стварности који у потпуности кореспондирају са оним о чему Хегел, такође, говори. Костићеви елементи укрштаја су следећи:

I. Симетрија

II. Хармонија или антитеза симетрије

III. Укрштај

Дакле, оба мислиоца показују ова три елемента свога размишљања:

I. Теза

II. Антитеза

III. Синтеза – укрштај тезе и њене негације – антитезе.

Када је реч о традицији где је исто субјективирало у ја и да се преобратило у другог, тај мисаони ток са Хегелом долази до краја. У том смислу је потребно пратити онај део пута „историје искуства свести“ где она долази од самоизвесности до самосвести. То је само део пута који пролазе ум и дух до њихове интеграције, али је нагласак на израњању другог из мора истог и његово установљење као другог. У том интервалу је Хегелово промишљање ове заједнице истог са другим одлучујуће, где је при појмовној одредби поред онтолошког аспекта увек присутна и антропологија која у сусрету са другим даје амбијент који потом битно утиче и на његово разумевање (Братина 2010: 96).

Основна забуна произлази из мишљења како је Костић видео хармонију, тј. да ли је он њу видео као антитезу симетрији, али то је напросто тако, јер он полази од њеног изворног Хомеровог значења, те тако и сам казује:

После Хомера као да је Хармонија сасвим изгубила то своје првобитно значење, тако просто и уједно тако пластично. Питагора са својом хармонијом бројева и звукова као да је допринео те је та реч постала стручан израз за музику. Почевши од Клинија Таренћанина, наиме од *Хармоникана* Птолојемовог – обојица питагоровци, ушло је у обичај да се том речју означаје оно што ново доба зове *музиком*. Па кад се после реч хармонија примењивала и на друге сличне прилике живота, то као да се навек чинило с уверењем да је реч позајмљена из музике и да је у музици права постојбина и први постанак хармоније. Тим проширењем значења Хармонија је свакојако добила у простору, нашла се унапређена, уздигнута у небеске висине. Из тескобе скучености дрводељских и лађарских радионица узлетела је она у светове идеала самртних људи; истргнувши се из црвљивих и загушних жљебова брвана она постаде у

један мах другарица и гошћа богова. Колика срећа! Али се и поносила као и свака питомица брвана и „дасака што значе свет“, кад постане великом госпођом. Видимо је како се труди да се прилагоди новој господској околини, ено је по целом Олимпу, меша се и плете у сваку ствар, без ње нема никаквог веселја, никакве забаве, она се прерушује, облачи и кити сваки час друкче, само да се нико не сећа њеног сиромашног порекла.

И она је успела. Али уједно је изгубила и свој први празначај, изгубила је чврстину свог карактера, тачност, одређеност свога простог али кратког значења. Постала је лака, непостојана, завојита, ћудљива. Нико је више не би познао.

(Костић 2015: 52).

Ово метафоричко излагање о хармонији ту је да нагласи да је она неповратно изгубила „свој први празначај“, те да је „нико више не би познао“. Дакле, учавамо да је Костићево поимање хармоније посве друкчије од тога како се хармонија уобичајено види, те можемо слободно рећи да би Костићево виђење хармоније више означавало анархију него саму хармонију у смислу у коме је разумемо данас. Њено прво значење је значење супротности, сасвим просто и једноставно, али је каснијим додавањем, описивањем музике изгубила то значење, те тако знамо и да ју је и Платон видео у њеном посве традиционално прихваћеном значењу, а све за разлику од Костића, који јој, метафорички речено „реже крила“ и спушта је са Олимпа на земљу, а све са циљем да буде та које ће симетрију подићи на ниво надсиметрије, трансформишући је и богатећи притом.

Јако је важно да уочимо колико је овај трећи елемент битан јер без њега нема стварања, за њих елементи креације се одвијају у ова три корака, јер само када имамо коначно и бесконачно можемо говорити о ономе што називамо коначно у бесконачном, или човеком у универзуму. Само супротности релативно једнаких вредности и њихова опречна сила деловања *укрштајем* доприносе креацији нечега новог, без те опречне силе супротног ми имамо инерцију и равну линију, тј. нема ничега новог. Све може бити укрштај, али само кроз њихову заједничку снагу деловања остварујемо нешто ново. Ово је главни принцип живота, али и главни принцип стваралаштва. Особина бесконачног јесте да представља супротност коначном, али и да га дефинише, *коначно* је потребно бесконачном и *бесконачно* је потребно коначном да бисмо дошли до развоја и стварања нечега новог.

„Ова одредба истински бесконачног не може се изразити у оној већ критикованој формули јединства коначнога и бесконачнога; јединство јесте апстрактна непокретна самоједнакост, а моменти су исто тако као непокретна бивствујућа. Међутим, бесконачно, као и његова оба момента, постоји штавише суштински само као бивање, али као бивање које је сада даље одређено у својим моментима. Бивање има као своје одредбе пре свега апстрактно биће и ништа; а као промена, постојећа бића, нешто и друго; најзад као бесконачно: коначно и бесконачно, њих саме као бивајуће“ (Хегел 1987: 147).

Међу овим одређењима постоји континуитет деловања, Костићевим речима изражено као укрштај. Бивање не само да настаје, оно се производи у континууму, оно се надовезује, тако да ово јединство „супротности“, ствара један процес, процес који мора имати почетак али не нужно и крај, што нас опет одводи ка кружној тачки кретања света и времена. Надовезивање континуитета кроз трансформисање бесконачног у апсолутно одређено коначно, деапсолутизовање које води до апсолутног превладавања појмова, биће које превазилази трансцендентне оквире, једном речју – укрштај. Почетна станица апсолутног сазнања није у њеном почетку, до њега се стиже на самом крају. Нагласак више није ни на једној од супротности већ на процесу кроз који пролазе и шта из тог процеса произлази. Код Костића, оне више нису само супротности, оне су симетричне, потпуно исте али и потпуно различите, и само тим уједињењем ми можемо говорити о креацији. И више није довољно посматрати апсолутну идеју из визуре њеног метафизичког пута *самопроналаска*, јер је свака естетика без ње празна. Нема ничег сувислог у апсолутној супротности, она је веома одређујућа, она дефинише самим тим што оповргава, кроз своју негацију она потврђује саму есенцију онога што негира, јер само кроз негацију ми увиђамо праву природу негираног, само кроз двојности ми долазимо до суштине. Не познајемо снагу јунака док му се једнако јака снага не супротстави, а улога онога што оповргава (као у случају Мефистофелеса и Фауста) само је улога да нагласи. Стваралац кроз иронију парадокса ствара своје најзначајније дело, чинећи укрштај његовим неизоставним делом. Невероватна је синтеза и колико је систематска ова Костићева мисао, која се, као што видимо, тако лепо надовезује на Хегелову, и штета је што ову своју формулу није извео до краја. Можда бисмо тада имали још неких увида али сам сигурна да би кључна идеја остала иста, заснована на наизглед

парадоксалним елементарностима, јер код њих само *парадоксално* јесте и постаје и оно суштински *истинито*, и оно што је такође важно, код њих и „јесте“ никада није само јесте, никада није фаза мировања већ процес настајања, промене и нестајања.

„Тако оно бесконачно, постављено насупрот коначноме у квалитативном односу других једнога према другоме, треба назвати рђаво – бесконачно, бесконачно разума, за који оно важи као највиша, апсолутна истина; довести разум до свести о томе да се он у ствари налази у неизмерној, нерешеној, апсолутној противречности, док верује да је постигао своје и задовољење у измирењу истине, то би морале да издејствују оне противречности у које он запада са свих страна чим се упусти у примену и експликацију тих својих категорија.“

(Хегел 1987: 138)

Дакле, истина никада није коначна, она је увек процес самопроналаска коначног, ограниченог бесконачним светом око њега. Хегел усваја тоталитизован приступ филозофији и усваја концепт који читава стварност своди на један појам, а тај појам је апсолут, баш као што је тај појам код Костића укрштај, и да бисмо их разумели морамо да применимо ирационални приступ њиховој филозофији. За Хегела, „свест о појму се још појављује као нека *случајна, појединачна свест*, а оно што је за њу суштина показује се као сврха коју она има да оствари јер она најпре има *намеру да чисти увид учини општим*, тј. да све што је стварно учини појмом (Хегел 2005: 247), и он то чини кроз супротности, кроз њих ум долази до спознаје о себи. Хегела филозофија је универзални израз потраге појма за својим одређењем који се на крају завршава остварењем појмовне суштине кроз ту потрагу. Једнако као што би, код Костића, лепота кренула на пут самооткривања, код Хегела то чини идеја или ум.

Нагласак је на самооткривању и самопроналажењу кроз одређења која субјекат већ поседује у себи, а истина постоји само као истина овога сада и овде, не као неки већ унапред дати и одређен појам. Ни апсолут ни укрштај нису коначни и дати појмови, они су само станице, можда почетне али никада коначне. Све се разуме само онда када је апсолутизовано јер у одређеној, самосвојној одредници реалности не долазимо до њене суштине, већ сучељавањем појмова и њиховим надилажењем изван досадашњих оквира. Прерастањем стварности добија се нова стварност, обликовањем реалитета онога што тек представља посебно и надградњом

долази до општег, до укрштаја. Хегелово апсолутизовање стварности „укршта“ се са Костићевим апсолутизовањем самог живота и естетике. Али када већ апсолутизујемо стварност и естетику, зашто онда не бисмо отишли и корак даље и апсолутизовали човекову свет и његову самоспознају, јер можда је управо и то пут дуалитета ка његовој правој и потпунијој спознаји самога себе. То је учинио Кјеркегор, те он говори:

„Баш када увиђамо да је личност апсолут, да је сама себи циљ и сврха, да је јединство општег и посебног, баш тада се савладава сваки скептицизам који узима историчност за своју полазну тачку. Слободан мислилац схвата веома добро да је начин на који се етика најлакше може отупити, отварање врата историјској бесконачности. Ипак у његовом држању налази се нешто истинито, јер ако појединац коначно сам није апсолут, онда је искуство једини пут који му остаје отворен, и тај пут, с обзиром на исход, има исту особину као река Нигер, с обзиром на свој извор, да, наиме нико никада не зна где је. Ако ми остаје досуђен пут коначности, онда је самовоља задржавати се на једној посебној тачки. На том путу, дакле, никада нећемо доћи до тога да започнемо, јер да бисмо започели, морали бисмо доћи до краја, а то је немогуће. Ако је личност апсолут, онда је она сама Архимедова тачка, из које можемо подићи свет. Лако можемо схватити да та свест човека не може довести до тога да пожели да одбаци стварност, јер ако тако жели да буде апсолут, онда он није савршено ништа, апстракција. Само као појединац он је апсолут, и та свест сачуваће га од сваког револуционарног радикализма.“

(Кјеркегор 1960: 644-645)

И Хераклит, и Хегел и Костић имају заједничке особености, а једна од њих је свакако и то што је код њих све пут ка спознаји, акценат је на постајању и, наравно, кроз тај пут супротности су неизбежне. За њих парадокси уопште нису страни, чак су пожељни, те се и само њихово учење може објаснити једино кроз парадоксе који су имали логичан след. Исто то чинио је и Ниче, он је говорио кроз парадоксе, али је и његова филозофија такође филозофија парадокса. Ничеова филозофија, такође, попут њихове, уводи и појам о кружном кретању времена које означава циклично понављање живота и цивилизација чији се непрекидни плес смењивања одвија на позорници земље. Међутим, ми овде не говоримо само о понављању у уметности, нешто друго је значајно као посебна нит

која их повезује. Није то толико ни Ничеова окренутост ка деструктивности, која савршено одговара Хегеловој негацији и Костићевој симетрији, већ је то целокупно филозофско здање које би се код све тројице могло успешно поредити са *фениксом који се изнова рађа* из пепела. Циркуларно кретање ових елемента приказује феникса који на ватри свог краха проналази нови почетак, јер и Заратустра и уметник одражавају потребу да се уз саморефлексију превазиђе претходно ја зарад новог ја. На истом овом принципу Гете гради свој лик Фауста јер га, превасходно, суочава са његовим алтер егом кога му открива Мефистофелес, он је овде и негација и повод да се открије прави негативитет који је у самом карактеру Фаустовом већ присутан, те да се он суочи са својим дуалитетом да би га потом успешно превазишао, а задатак је, баш као и код Заратустре, да се направи *уметност од сопственог живота*. Њихова филозофија указује и на инхерентну повезаност различитих елемената, од којих су значајни прошлост, садашњост и будућност у трансценденцији тренутка. Хегелово разумевање уметности такође је у непосредној вези са Костићевим разумевањем правог и узвишеног уметничког дела, јер је такође увиђао да је уметничком делу потребна јачина филозофског исказа, тј. да је уметности потребна филозофија и да само у њиховом складу можемо видети лепоту правог уметничког дела. Хегел уметност дефинише на следећи начин:

Тек у својој слободи лепа уметност јесте права уметност, и свој највиши задатак решава тек тада када је у заједничкој области заузела место поред религије и филозофије и ако представља само један начин на који у свести истиче и изражава *оно што је божанско*, најдубље човекове интересе и најобимније истине духа. У својим уметничким делима народи су изразили и очували своја најдрагоценија унутрашња схватања и своје представе, те често за разумевање мудрости и религије лепа уметност сачињава кључ, а код неких народа једино она то чини. Та намена припада уметности подједнако као религији и филозофији, али ипак на тај особени начин што она оно што је најузвишеније представља чулно и тиме га приближује начину појављивања природе, наиме чулима и осећају. (Хегел 1970: 9)

Хегел и Костић, као што видимо на сличан начин посматрају и апсолут, само што је код Хегела нагласак на непокретности и самом постојању апсолута а код Костића нагласак је на промени и свакодневном постајању. Оно што обојица примећују јесте да



апсолут не може постојати независно без коначног и бесконачног или без симетрије и хармоније, зато што је коначно потребно бесконачном једнако колико је бесконачно потребно коначном у овом процесу. Ако само један део стварности у овој слагалици издвојимо, тиме оваква стварност престаје да постоји као целина и губимо битан део, зато су обе супротности једнако важне. Ако стварност видимо као бесконачну супстанцу без њених коначних остварења она губи на целовитости, ако симетрију видимо без њеног опречног елемента, она губи на животности, на том елементу *vitae* од кога за Костића и зависи читава прича о постанку. Апсолут и укрштај нису само једнина, већ унија множине која се заснива на супротностима, унија која почиње од супротности и која се са њима коначно и завршава, унија за коју је први услов њена разликовна особина. Доживљавање апсолута није концентрисано на уобичајени начин схватања његове природе, нити на његову изолованост од природе. У погледу разумевања лепоте, Хегел је у том смислу сличан Костићу и Платону, тиме што лепоту приписује апсолуту, али за њега, разлика у односу на Платона и сличност са Костићем, јесте у томе што та лепота постаје реална одредница и реално одређење, појам је усаглашен са својом суштином већ у његовој форми остварења и актуализовања кроз историју. Појам лепоте није нешто опште и натчулно већ је иманентно одређење саме идеје. Одређење је суштински исто, само што, за разлику од Платона који у свету општости поставља идеје, далеко од домашаја реалног света, Хегел их повезује са природом и одређењем духа у његовом путу, али је и то разлика која се на крају нивелише, у моменту када дух дође до финалне одреднице свога пута. Тај крај га потом чини још сличнијим Платону јер самопроналазак духа и саморазумевање идеје у потпуности одговара на корениту Платонову идеју о знању као сећању. Такође, овим се испуњава круг спознаје која заборављањем почиње своје кружно кретање, али га самоосвешћењем завршава. У исти мах, та заокруженост је оно што је недостајало Костићу да своју филозофску замисао изведе до краја, „укрштају“ је било потребно упориште мисли, место на коме би *идеја* обитавала или се њему враћала. Укрштај би нас, по аналитичности приказа, можда у извесном смислу више подсетио на Аристотела, али појам лепоте као главни део његове естетике ипак га, баш као и Хегела, више приближава Платоновом идеализму.

„Ми смо о лепоме као идеји говорили у оном смислу у коме се говори о добром и истинитом као идејама, у смислу, наиме, да идеја представља супстанцију и општост света, његову апсолутну – не рецимо чулну – материју, оно што је у њему трајно. Али тачније схваћена, идеја није, као што смо већ видели, само супстанција и *општост*, већ представља заправо јединство *појма* и његове *реалности*, то јест појам успостављен у оквиру своје објективности као појам. Платон је био тај који је, као што је речено већ у уводу, истакао идеју као једину истинитост и општост, и то као у себи конкретну општост. Па ипак сама Платонова идеја још није нешто конкретно у правом смислу, јер, схваћена у своме *појму* и својој *опшлости*, она већ важи као нешто истинито. Међутим, узета у тој општости, она још није остварена и још није оно што у њеној стварности представља *истинито само за се*.

(Хегел 1970: 143)

Апсолут је замишљен као њен део у константном процесу промене, што је моменат који обојица преваходно препознају код Хераклита, а сви метафизички принципи могу бити потврђени једноставним посматрањем природе. У том смислу обојица предлажу изван природног натурализам, али и самоспознају јер једино у човековој свести најјасније можемо препознати сва три принципа, јер једино кроз самоактуализацију имамо однос између субјекта и објекта као и њихово превазилажење у оквирима новог ја, и ми и овде препознајемо укрштај свести и самосвести, односно прва два елемента креације за овакав поступак креативног израза. Јер, когнитивна релација коју успостављамо са светом зависи увек делимично од наше свести која обликује наш доживљај света. Али можда најзначајнији моменат код обојице јесте то да је разлика између опречних принципа заправо само илузија, да су оба принципа једнака јер доприносе један другом на неслућене начине, тачније, код Костића – комплементирају једно друго у процесу креације, а свака објективност је само наглашена субјективност. Свет није независан од туђе спознаје већ је обогаћен том спознајом, свест и свет имају тај узајамни процес заједничког стваралаштва и креације, а све што је ван његове свести је само потврда индивидуалности субјекта. На тај начин се он потврђује у свету, тако што је постављен као његова антитеза. Они мисле у оквиру система, а систем је „јединство творевине мишљења, која се методично изводи из ограниченог броја принципа, или јединство рационалног поретка, који омогућује да

се целина потпуно сагледа у основним цртама; или је он јединство логички неизводиве јединствености језика и начина мишљења, која проистиче из свеобухватног основног става, а да није објективно докучива, или јединство сликовите, бесконачне визије, која се увек окончава у новим облицима“ (Јасперс 1992: 93).

Прва премиса је да је спознаја процес који зависи од субјекта и генерално његове способности да спозна и уочи оно што му је споља постављено, те се опет изнова враћамо на инфлексију и само-рефлексију. Хегел то чини, али и Костић то чини, за њега је читав свет спознаја лепоте, а за Хегела је то разум, он је први и највиши принцип. Хегел разликује три врсте разума, разумевање, дијалектички разум и спекулативни разум. Спекулативни разум је онај који је прожет супротностима и чији је задатак да те супротности разуме и схвати, спекулативни разум промишља и разуме супротности као унију која је потребан за развој. Али када се додатно сведе ова рефлексија, она је ништа друго до један парадокс, природа ове рефлексије је у њеној парадоксалној одређености, и то је обележје антике од Хомера, Хераклита и Платона, све до Хегела и Ничеа, а вероватно и најближе одређење метафизичке стварности која се и може разумети само кроз парадоксе. Само, овај парадокс је нешто што мора бити разумљиво, то је почетна премиса. Интегритет њихових разлика мора бити основан на кохезији њихових сличности, на тој кохезији почива интегритет парадокса. Први укрштај је услов за други, али други води ка разумевању првог и тако *ad infinitum*.

Разлика између супротности мора бити оправдана тако да се види да је супротност само привид једнакости вишег реда. Ова једнакост је оно што је коренито и непроменљиво, оно што би, платоновски речено, била интелигибилна форма, а разлике су оно што је привид који нема своје истинске упориште јер се дешава на плану мњења. У том смислу, парадокс мора одражавати дубљу врсту сличности, што Костић успешно постиже супротстављањем хармоније симетрији и одвајањем њихових значења. Ми видимо да их он назива другачијим именима и упућени смо у њихово дистинктивно значење али такође знамо да, у крајњој линији, и симетрија и хармонија јесу само два лица исте спознаје. Сваки парадокс захтева решење и наводи на размишљање и то је заједничко овим мислиоцима, они нас једноставно наводе на размишљање о природи ствари али и о природи самог парадокса. За њих, суштина ствари није у неком издвојеном свету, као што је то код Платона случаја,

суштина је садржана у самој бити појма и открива се у његовој супротности са другим, супротним појмом, јер га та супротност на одређени начин дефинише и тиме га додатно карактерише, тј. разоткрива његову суштину. За тако нешто увек је потребан најупечатљивији супротан појам, чији је задатак потом да расветли суштину појма коме је супротстављен. Ниче, такође, препознаје овај моменат и назива га борбом за превласт и борбом за моћ и на томе заснива своју метафизичку мисао, Хераклит га назива ратом и оцем свих ствари, а Хомер једноставно супротставља разум емоцијама и страстима, стварајући савршену саморефлексију једног *укрштаја*, јер је овде јасно колико су оба ова појма потребна за дефиницију оног другог и како у њиховом складу налазимо резултате правилног избора. Мисао се помера са почетне позиције и може да допре до суштине онога што јесте, и то је врста рефлексије а када говоримо о рефлексији ту је већ на сцени снага разума која је способна да сагледа себе из дистанциране перспективе и та врста разумевања је значајан процес Костићевог *укрштаја*. Идентитет не може да постоји без разлике, јер разлика је оно што идентитету остварује право на његову особеност. Ова слагалица постаје само стара прича коју потом сваки филозоф на свој особен и појединачни начин различито допуњује. Платонов део слагалице је идеја или интелигибилна суштина коју он поставља у свет изван реалности, али Хегел то не чини. За Хегела интелигибилна суштина се открива већ у самом искуственом аспектима идеје и мисли, све је плански и све има своју сврху која се постепено остварује, тј. та интелигибилна суштина само у постепеном процесу долази до своје суштине, до њеног одређења и остварења, а све то кроз аналогију са супротностима. Наравно да у самој суштини стварности има више до саме идеје, Хегел то не негира. Оно што он чини јесте да истиче да се све мора покорити идеји и усагласити са тим процесом, тј. заправо, да све служи идеји да разоткрије своју непроменљиву форму. Костић овај процес види и као процес континуираног усавршавања јер увек наредни укрштај превазилази онај претходни као што и наредна мисао наглашава боље одређење од претходних супротности. Метафизички проблем са којим се овде суочавамо јесте како открити лице те интелигибилне форме, како је довести до њеног потпунијег одређења? У том смислу Костић говори о разгранатости овог појма, о његовом одређењу кроз непрекидно прелажење из једног укрштаја у наредни. Битно је да је овде темпоралност секундарна

категорија, она се усаглашава са процесом развоја идеје или укрштаја, она дефинише темпоралност као појам. Да би се укрштај даље одвијао он увек мора да открије непомирљиве аспекте јер они постају неопходни за развој. Сваки од тих аспеката је динамичке природе, а самих примера за укрштај може бити безгранично много. Код Хегела тај елемент не постоји без одређења идеје, јер идеја дефинише укрштај, тј. да би реализовала своју непроменљиву форму и да би је спознала она користи дистинктивне аспекте. Код Костића је више нагласак на постати, иако је суштина иста, симетрији је потребна хармонија једнако као што је идеји неопходна оваква врста реализације. Хегел је био идеалиста, а то је био и Костић а сва његова излагања о Дарвину су само ироничан осврт, што се може приметити и кроз начин на који пише, али и кроз хипотезу да је то само још један од начина на који идеја или симетрија препознаје себе. Једноставно, све што постоји мора пратити логичку структуру идеје или симетрије, а да би показао да је то заиста тако, Костић набраја бројне примере. Проблем Костићеве метафизике је што Хегел идеју изједначава са духом и тиме одређује њено место у процесу креације, а Костић нема ту врсту дефиниције. Оно што он чини јесте да показује два елемента стварности, симетрију и хармонију, супротставља их једно другом али првобитни принцип нам недостаје, симетрија нема онтолошку релевантност да на тој позицији остане, и он донекле то исправља тако што нам повезује симетрију са лепотом, а потом лепоту са светлошћу али овај појам не изводи до краја, стога је то део слагалице који код њега недостаје. Но у његовим естетичким текстовима то бива јасно, и та веза између симетрије и хармоније постаје још више наглашена, тако да можемо рећи да он говори о дијалектичкој спознаји, проналаску и стварању лепоте те је његова филозофија својеврсна врста дијалектичког естетицизма. Нагласак је увек на пројекту и стваралаштву, код Костића је уметничка сфера проминентнија, али код Хегела, тај пројекат је сам човек. Човек пројектује самог себе у свету, више није битна интроспекција већ наредни корак јер овај пројекат се самоостварује. Моменат који је Хегел донекле занемарио, а то је зашто је неопходна веза између супротних појмова, а Костић га посебно објашњава, наводећи бројне примере. За њих је та веза и основни покретач природе или основни покретач идеје. Идеја се заснива у свом односу према свету, она се у њему потврђује и она у њему себе открива. Тај моменат самосвести и обједињења је оно

што недостаје код Костића, он има упориште за укрштај али не постоји централни појам који би повезао ове супротности иако он међу њима наглашава дијалектички моменат. Он заснива на процесу укрштаја своју метафизику, али сам укрштај је више замишљен као особина и последица стварности док нам фали тај идејни моменат заокруженог комплементирања у целину. Процес који води ка наредном укрштају логичан је след, јер просто не постоји друга опција, укрштај даље води ка укрштају, док њему недостаје тај моменат самог почетка који Хегел наглашава и спомиње. Почетак мисли и јединство мисли, почетак појма и јединство појма су категоризација детерминисаног бића које стоји у свом односу према спољашњем свету. Свака виша категорија *укрштаја* стоји у неопозивој релацији са претходном категоријом и ово је нешто што и Хегел описује као природан и неизбежан процес. И Хегел и Костић тиме постављају читаву стварност у форму једног разгранатог система који се заснива на супротностима, који је њима уједињен, и који се непрекидно даље шири и у исто време самоактуализује и открива у својој релацији према другом.

„Из бесуштинскога света, који се само разрешава, потиснут назад у себе дух је, према истини, у нераздвојном јединству како апсолутно кретање и негативитет свога појављивања, тако и његова у себи задовољена суштина и његово позитивно мировање“ (Хегел 2005: 245).

## **Шекспирово дело као врсни пример укрштаја у књижевности**

Утицај Шекспира на Костићеву мисао је неоспоран веома приметан, Шекспир је непрекидна инспирација Костићу, и то се најјасније уочава у његовој *SMDS*, која на изванредан начин репрезентује све оно што је Шекспир у своме делу и остварио, а то је укрштај песничтва и емоције у свом најсветлијем и најсавршенијем облику, емоција која је доведена до савршенства уз снагу мисли која је прати, али тако да је емоција водила, но да то ни најмање не слаби мисаону снагу дела. Управо *укрштај* у уметности о којем Костић говори је онај који Шекспир не престаје да употребљава у свим својим делима, која су увек на изванредан начин укрштај, па био то укрштај мисли, карактера или укрштај супротстављених тенденција у самој личности, као што је то случај код Хамлета. Но ипак, Костићева приврженост је на страни *Ромеа и Јулије*, те он у естетском спису истоименог назива описује зашто баш ово дело јесте и беспрекорни, савршени пример *укрштаја*, те чак назива ово дело *алфом и омегом* самог укрштаја.

„Млади сте ил’ узмите да сте млади. У вашим грудима ни чу неке тавне, неопредељене ал’ и неодољиве тежње, а кад се те тежње саставе у један облик, онда их зовемо идеалом, узором. У томе вам дође у поглед конкретан какав облик, што приликује вашим тежњама, вашем идеалу. Ви га таки сравните са свима сродним појавама, нађете да се од свију разликује и да му нема равнот. Ал’ да се уверите да то није опсена, да се није можда сам узор из ваших груди измакао те вас вара на јави, као што вас је често у сну заваркивао, приступите му ближе, да га загрлите, да га испитате је ли збиља или је опсена, а он вам се не отима, него вам још руке шири, нуди вам беле своје груди, а кад га загрлите, расточи вам и унутарност своју, душу своју.

Тако ћемо и ми да се сад упознамо са Ромеом и Јулијом.“

(Костић 1992: 34)

Ромео и Јулија опчињавају Костића више него и сам Хамлет из простог разлога што је у овом делу његово основно уверење и његов основни појам, *појам укрштаја* доведен до савршенства, но ипак не у оквиру само једне личности, већ у две слике света једнако снажне и истоветне, колико супротне (*симетрија и хармонија*) да би њихово јединство и помирење било постигнуто кроз снагу

љубави, чији приказ Шекспир доводи до савршенства. Управо то чини и Костић са SMDS, која представља савршенство љубави, емоције и мисли.

„Што је у Хамлету у једној особи, то је овде подељено између Ромеа и Јулије с једне стране, а Монтекића и Капулетића с друге. Љубавно сунце од Ромеа и Јулије и паклени пламен мржње њиови породица показује нам се у поларисаном зраку, поларисаном у магли скептицизма Хамлетова, усредсређеном у огњишту параболског зрцала Хамлетове рефлексije.“

(Костић 1992: 44)

Ромео и Јулија су оличење сукоба мржње и љубави, док је код Хамлета његова свест управо место за одржавање сукоба љубави и новооткривене мржње, ово је сукоб који се одиграва у самој личности, где и ток свести постаје и жариште сукоба. Али, драма *Ромео и Јулија* ипак има једну предност, због које је и сам Костић издваја испред Хамлета, а све то је услед његовог идеализма и платоновског погледа на свет. Ова драма показује љубав у свом најчистијем облику, тј. љубав која би одговарала Платоновим идеалним формама јер је све земне тескобе не успевају дотакнути нити укаљати. То је љубав коју не гаси ни најсилнија препрека управо из разлога што је огледало идеје, њој је најближа, стога је овај уметнички приказ Шекспиров то успео да дотакне и приближи на такав начин, да је то не само приказ укрштаја, већ и саме идеје љубави, па на крају и идеје саме лепоте, за коју сам већ споменула да је Костић поставља у сам центар свемира. Зато Ромео и Јулија, а не Хамлет, који, иако сам јесте пример укрштаја не подражава у потпуности Костићеве идеале.

„Метафорику засновану на макро- и микрокозма и на хераклитовско-емпедокловској васељенској борби, Костић изграђује до сложености каква је била драга већ Платону, питагорејцима и херметичарима кад су приказивали сплет подударности који везује свемир о човека. Костић љубавно сунце Ромеа и Јулије супротставља пакленом пламену мржње њихових породица, говори о омраженој љубави која креће Хамлета и ољубављеној мржњи која покреће Ромеа и Јулију, изједначује Хамлета са мозгом, а Ромеа и Јулију са сунцем- крвљу па ту метафорику макро- микрокозмичког подударања заплиће и развија додирујући и физикалну алегорезу старих, када стар- уранос проглашава за чисто, божанско начело духа и живота.“

(Флашар 1968: 185)



У чланку о Сими Матавуљу он говори нешто што би се могло лако повезати са Шекспировом мисли и његовим стваралаштвом. Наиме, он подржава извесну дозу субјективности у делима, охрабрује писце и ствараоце да уносе део себе и своје личности у дело, јер само тако можемо говорити о правом уметничком остварењу:

*У души!* – То је све. Што није било у души онога који вам што прича или казује, или бар што он својом душом није натопио, обасјао, дотакао, благословио, то неће ући ни у вашу душу, неће се дотаћи ни вашег срца. Може писац бити ма колико уметник, ако из његова натписа не избија нешто и душе, што више душе, ви ћете тај састав његова ума разумети и оценити, ви ћете у његовој вештини донекле и уживати, ви ћете се њој дивити, али вам неће остати у души траг од његове душе.

(Костић 1962: 214)

Само аутентичност даје посебан призивак делу, аутентичност и *душа дела* о којој Костић говори постиже да се и код читалаца тог дела изазову емоције, а тиме оно још више добија на лепоти и значају, тиме израста из оквира само написане речи и постаје значајно, запамћено дело. Да би се дело издвојило, мора постојати нешто особено и специфично, нетранспарентно и непреводиво у друго дело, а то је чинио Шекспир, и због тога је и имао Костићево дивљење. Овде он такође показује извесне филозофске утицаје, наравно Платонов, који је јасан кроз целокупну његову естетску мисао, али и друге.

Пико дела Мирандола је изнео нов и врло особен став: по њему су идеје које песник треба да изрази у човеку уграђене рођењем. Те полемике говоре и о одређеној равнотежи која је постојала у предренесанси између ентузијастичке поетике и поетике техне. Мирандолин аргумент говори и о удаљавању од схватања Платонових, изражених у његовом *Ијону*, ка разумевању које ће обележити нова времена. Полако, али све извесније, стваралац и његова личност су све присутнији као елемент у поетском размишљању, свеједно да ли је у питању индивидуа или сам носилац уграђених идеја (Милосављевић 2000: 266). Прва равна укрштаја јесте неминувна супротност између осећања љубави и мржње:

Хамлет љуби и мрзи, оне мрзи што их је некада љубио, и што их је већма љубио, тим их већма мрзи, а мрзи их зато што се уверава да се предмети његове некадашње љубави нису љубили између себе онако као што би то требало да је било по томе како их је он

љубио. Што не могаше одуховити који прегршак блата што беше око њега, не, што га не могаше, него што га не нађе већ одуховљена и то његовим духом, зато му дође и оно као блато, што по себи већ беше одуховљено. Неповерење због поремећеног поверења. I did loved you once, – I loved you not!

Ромео љуби Тулијету; и љубећи њу, љуби и оне што њега мрзе само зато што мисли да их љуби предмет његове љубави, да их љуби Тулијета; осетивши своје блато одуховљено првим сусретом са њом, као да може и помнити да ће когод остати непокрнут из блата свога, у коме тече и једна кап од оне крви што одухови њега, коме је свакидашњи живот под благословом тог одуховљавања? – Ромеу је сјајнији месец, него што је Хамлету сунце.

(Костић 1992: 45)

Управо Јулија је за Ромеа оно што провоцира сећање на идеју, што оживљава идејну основу његове бити, или оно што у њему није *блато*. Костић је делио човекову суштину на дух и блато, а управо судар са овом несвакидашњом љубави Ромеа уздиже од тог *блата* ка *духу* или га платоновски враћа *духу*, али оно што је идејна основа, то је да његова читава суштина бива у потпуности трансформисана под силином ове љубави и снага ове трансформације припада никоме другом до Јулији, јер ја она та која представља његову, Ромеову, везу са светом идеја како би то изразио Платон, или духом, како би рекао Костић. Такође, ово дело има још нека битна дистинктивна обележја између Ромеа и Јулије и њиховог доживљаја љубави, што је у исти мах извесна парадигма укрштаја. Ромео је представљен као човек са одређеним манама, док Јулија кроз читаво дело остаје без назнака неке крупније мане, она је храбра и пуна поверења, те одбија да стане на страну зла већ остаје при својој љубави према истини, коју она и метафорички представља, она трансцендира своју самодеструкцију и тако умире, док је Ромеова смрт пропраћена другом врстом симболизма. За Ромеа, она и јесте симбол отрова којим се ова драма завршава, јер је један од централних мотива отров који уједно може бити и лек. Ромео мери успех у љубави својим постигнућем и доказивањем сопствене вредности, и у својим очима, он на крају то и постиже, остварује ту своју тежњу за хероизмом и достиже херојски циљ. Он умире за своју драгу, он умире за љубав, а његова љубав према Јулији је и конструкција Шекспирове поезије, а у Јулији антиципација песничког идеала савршене жене. Шекспир је овде показао и пут

ствараоца који свој живот посвећује своме идеалу и поезији, ствараоца који живи и умире за свој поетски израз, који све подређује том идеалу савршене жене коју ствара, што је уједно још један од разлога зашто Костић бира и истиче ову драму уместо Хамлета или неког другог Шекспировог остварења. Јулија је метафора за *поезију*, Ромео је метафора за *песника* и то је још једна врста *укрштаја* присутна у овом делу, само још једна од равни из којих га можемо посматрати, а ту су и успешна поређења која Шекспир наводи у описивању њихових карактера. За њега је она савршенство, баш као што је за песника његова сопствена идеализација и представа савршене жене. Укрштај између љубави и смрти такође је укрштај који је присутан у Костићевој песми, и то тако да су та два појма сада постављена као супротност, и тенденциозна напетост је присутна не између цикличног круга живота и смрти, већ управо између љубави и смрти. Напитак за успављивање и сам отров на крају су симболизам прве равни дела и говоре о трагичној љубави, тј. уводе у одређеност и значај мотива отрова за целу причу, а мотив сна који се провлачи кроз дело може се врло лако повезати и са Костићевим мотивом и причом о заносу и надахнућу код песника. Дело је кохерентно и има више мотива, али се дефинитивно може посматрати у првој равни као трагична љубав која изазива емоцију код читаоца, *душа дела*, како би то рекао Костић, а у другој као песник и његов став према песништву, стваралаштву, етапе стваралачког процеса и *идеална драга*. Та идеална драга може бити на крају и круна самог песништва и мисли песникове, као што је то ултимативно и случај са Костићем, његова идеална драга садржи и сав идентитет његовог стваралаштва.

Осим што примећује овај прелаз равни из земног у небески свет у овој трагедији, он то примећује и у српским народним песмама и у Илијади, у сусрету Атине и Ахила. Увек је нагласак на збуњеном младићу ког сусрет са савршеном представом жене у потпуности трансформише и води ка духу, упознаје са духом, уобличава у дух. Увек је њихова *анима* та која их води напред ка духу, али и натраг ка истинском ја и себи, а нагласак је на томе да више никада не остају исти. Костић је обожавао да примети и описује овакве дубоко трансформативне моменте, а сам је тај исти момент довео да савршенства у SMDS. Увек је у оваквим представама женска улога доминантнија јер она већ јесте свето, сакрално и духовно а он то тек треба да постане. И наравно, као што увек за њега

постоји пандан у народној српској књижевности, који би одговарао славном му двојнику, тако и он наводи српску Бисенију, као српску Јулију, у којој се примећује сав укрштај осећања, и љубав и емоција доведена до чисте форме у свом укрштајном начелу:

Бисенија је идеал нашег песника, идеал женске љубави. Оно што је у толико посебним цртицама душевним назирао, оно што нам наговешћују толико несвршене, недопеване лепоте у *Ђулићима* и *Ђулићима увеоцима*, то му се, у богоданом часу, појавило у једном никад невиђеном, ал' давно, непрестано слућеном лицу, у Бисенији. Опростите, не у лицу, у души. Лице можда и није најлепше у Бисеније. Али лепше, љубавније душе не можете ми лако наћи. Онај идеал што га је песник у својој младости сновио, тај му се приказао у старости, у Бисенији, само што је Бисенија надмашила онај идеал.

Знаш ли где на свету  
Анђелску прилику,  
Анђела по души,  
Анђела по лику

Је ли Бисенија „анђео по лику“, то не пише у песми, но јамачно није ружна, јер се песник не би ни латио да је тако пева. Ал' је по души прави анђео, аранђео љубави.

(Костић 1972: 214)

То он види у Бисенији, и далеко више. За њега је Бисенија, попут Јулије, пример недосађаног песничког идеала, оне песничке музе која још постоји само у њиховим сновима и која је више нестварна него стварна, увек више сан но јава, но и изразити пример узвишене љубави, снаге љубави као основне емоције која и самог песника покреће на стваралаштво. Њена драж није у ономе што она заправо јесте, већ у ономе што, кроз песникову мисао и идеју, она постаје – одраз идеала који се кроз реку стваралаштва преноси кроз векове и који сваки песник на себи својствен начин доживљава, и потом о томе у свом делу и пише. С друге стране, Костић често показује и жаљење зато што таква једна особа не постоји, и не може постојати, већ је само непрежаљени део песникове непресушне имагинације и идеје о савршенству.

„А Бисенија је само производ његове маште. Па бар да је изрезана у камену као Гала, те да је каква милостива богиња може

оживети, него од празних, невидних и неопипних речи, једна сушта несуштина, једна снівеница, једна *снохватица*.“

(Костић 1972: 216)

Бисенија је производ имагинације, али је и сама део неухватљиве мисли песникове, а то је и његов став о песништву уопште. Увек је то непостојећа жена, за коју је жена која је инспирисала била тек повод, али која заиста и не постоји, која је само део песниковог жара и сновиђења. Она је његово питање и одговор о савршенству, она је део његове потраге за натчулним и објашњење тог натчулног, неосвојивог, недодирљивог. Она је хероина, и у песниковом срцу нема те зграде херојства која би могла срушити ову коју сада он ствара о њој. Ова загонетка од жене не може се простом мишљу и оживети, али Костић у њој види и пример своје филозофије, баш као што тај пример проналази и у Јулији и њеној личности. Наравно, то је укрштај.

„Las extremes se touchent, крајности се додирују, слажу, подударају. То је старо, отрцано правило, ал’ још увек погађа и, што је највише, обухвата и телесни и душевни свет. Као што знамо да наше тело једнако осећа најжешћи вар и највећу студен, тако нам се и душа подједнако потресе, у првом часу, како од највеће радости тако и од крајне жалости. Тај се једнаки последак огледа у сузи. Па бива и да се највећа срећа обрне у највећи јад, а велика несрећа, као највећа у онај час, да донесе, напоследак, блаженство. Те две супротне чаробне појаве, обе од једне погибли, то су два пола међу којима се врти велики свет љубави. Само што се тај свет љубави разликује од овог нашег земаљског света и у томе што нису оба пола у леду: него је само један у леду, а други у огњу. Ал’ убија и један и други. Ја не знам у светској књижевности ни једнога умотвора у ком би се та мисао zgodније и спретније приказала него што је видимо у овој нашој *Бисенији*.

(ibid: 217)

Милан Савић сматра да је Костић своју инспирацију за *Основно начело* и *Основе лепоте у свету* превасходно пронашао проучавањем српских народних песама и Шекспира, при томе је симетрију неретко мешао са истоветношћу, те да је одатле и потекло његово неповерење у филозофску идеју и мисао о симетрији, као и критике на рачун Кантовог разумевања симетрије. Он на посебно место поставља управо *Основно начело*, сматрајући га далеко више естетским делом:

„Основно начело је самосталнији рад, има више Лазинога а мање лазинскога, и лепше га је читати. Пун је прекрасних, оригиналних мисли, лепоте, поезије, а све је складно и разветно речено. Његова нас духовитост плени, логика убеђује, али – тек опет није дошао до правога задатка.“

(Савић 2010: 168)

За Костића је свет љубави један потпуно другачији, спиритуалнији свет који израста из оквира *укрштаја*, а то је у песништву обично укрштај две противности које су најљуће супарнице, те тако и љубав Ромеа и Јулије израста на супротности мржње њихових породица, као посебан инат и тежња да се у овом укрштају пронађе нивелисање свих разлика. Костић љубав заиста посматра у Платоновом стилу, те јој позицију смешта у онострано, права и истинска љубав је улазница за приступ у духовну сферу, он љубав види на тај начин, а супротност која наступа у виду мржње породице, врстан је пример укрштаја у књижевности. Костићев идеалистички приступ одзвања у свакој његовој мисли, свакој реченици, изнова и изнова. Управо нас тај призив подсећа и на Дучићеву „Песму жени“, где он говори о идеалу женске лепоте и појаве у поезији који је изазов на који стварност не успева да одговори, јер песников драга увек постоји у неком метасвету, свету чији одјек постоји само у њиховој свести и који читаоци имају прилику да упознају у песми. Овај креативни искорак и надахнуће је само огледало тог света који се крије иза песникове појмовности и његових идеја. Оличење тог света увек је у представи о савршеној жени, жени која је огледало сновиђења и надања песника, која је његов поглед у стварност изван домаћаја појавности, те стварности која је одраз имагинације и луцидности песниковог ума, која је фаустовски идеал самог ствараоца и одраз духа усмереног ка бесконачном. Да, врата тог света увек отвара и затвара једна фиктивна жена, која је чувар кључева песникове имагинације, и то је једна свеопшта вила која одржава све остале, па звали је ми Талијом, као што је Гете, по узору на грчку митолошку свест назива, Јулијом како је Шекспир види, или *Santa Mariom della Salute*. Њена природа је увек иста – она је недостижни идеал, израз високе идеализације, али и први услов за стваралаштво песниково јер она чини да сваки укрштај поприми садржајније значење и да ово бојиште мисли начини од песника истинског хероја духовног. Његово херојство зависи од ње, ослања се на њу и верује у њу, баш као што је то случај са Атином и Ахилом, те песник успева да своје идеале пребаци у ванредни, песнички израз.

## *Quos ego!*

„Један дух из груди творчеви дигнут у прегршак блата, то је човек. Дух и блато напуштени су једно другом да се погоде. Дух, као повор стварајућег начела, као син божији, морао је отпочети радњу према мртвоме блату. Није могао друкчије отпочети него савлађујући га, обарајући га; настаде борба; али та борба морала се доборити у границама творчевог условља заједнице, коегзистенције: и борба и заједница, армија у дисармонији. Но битна противност борећи се начела тако је огромна, да је тежња борби морала преотети мах над првашњим одређењем на заједницу. Ал у том првашњем одређењу тек ипак је остало толико власти да даде борби извештан правац. По томе нападање духа на градиво није могло имати другога краја, него, савлађујући га, претапати га у себе. Блато се морало одуховити. Али претапањем блата морао је и дух примити у себе нешто од побеђеног противника: дух се морао областавити.

То је прва постаначка перипетија којом настаје трагичност човека, мучеништво му, ал' и спасење му: јер осим мучеништва нема спасења. Осим крста нема ускрса. Осим областављена духа нема одуховљена блата. Да се није Бог сишао у ад, не би се разбојник попео у рај!“

(Костић 1992: 36)

У равни Костићеве представе о Шекспировом делу, као и његове представе савршене жене у SMDS, она је тај дух и богиња која одуховљује и оснажује, која је додир вечности уткан у тренутку који остаје заувек запамћен, и више од тога – она диктира његовој вечности и свим његовим тренуцима, баш као што и море руководи таласима и сусрету са обалом. Укрштај те две природе је укрштај божанског и земаљског, који даље Костић сликовито описује у судару мора са обалом.

„Да дивне појаве оног васијонског драмета, што се почело у битију и што се само у вечности може довршити, оног драмета што представља борбу духа и блата!

Борба Британије и океана!

Или ће силовити заплускај океанов, одваљујући камичак по камичак, разнети поноситу Британију по незиммерним својим дубинама; или ће неуморна Британија испресецати лењо блато светско

траговима своји лађа оклопница и исподсецати га својим жицама муњевицама?

Британија је своје учинила; а оћемо ли ми доживети ту океанову освету, оће ли наше очи видети силовити замашај тророги вила, оће ли наше уши чути када загрми посидонски: quos ego!? – у то се за сада не упуштајмо!“

(Костић 1992: 37)

Дух је метафора снаге мора и океана, и на једну реч, бура мора стати, блато се мора коначно одуховити и одвојити од своје земаљске суштине и поклонити се снази духа које је сада симболичка и непресушна снага океана према коме Костић осећа видно дивљење и страхопоштовање, а *облатовљен дух и одуховљено блато ударе се на једном бојишту; то се бојиште зове срце*, и „није случајна подударност са античким предањем Костићево преношење борбе између два васионска начела у човеково срце, где се према Костићу етер- дух сукобљава са блатом- земљом (Флашар 1968: 187).

Срце је коначно веза између ова два света, што опет оде у прилог тези да је основну идеју укрштаја Костић извео из *укрштаја разума и емоција*. Поприште тог сукоба, тог укрштаја, нико је други до срце, а звуци ове борбе осликавају и најаутентичније приче у књижевности, а Костић је веровао да је снага овог укрштаја у духовној суштини човековој која, у додиру са таквом једном силом, коначно излази на површину. Тај дивни процес трансформације одиграва се у срцу онога ко је дотакнут том силом, која је пак довољно моћна и снажна да побуди снагу духовног у њему, те га та снага даље води и одлучује да прва аутентичност сада наступа из оквира трансформисаног субјекта, а разум и срце више нису поприште већ јединство усаглашених појмова. Укрштај је појава која мисао ума претвара у мисао срца, тако да је међу њима постигнута сагласност и притајено јединство појмова.

„То је почетак оног огромног борбенога кружења замисли творчеве, што га природне науке зову „прометом градива“ и што доспева до свога вршка у животу срца човекова. Тај вршак живота васионскога скупити параболским огледалом генија у једно огњиште те представити га у малој ал’ светлој слици гледајућим очима, то је задатак драмске уметности.“

(Костић 1992: 56)



Дакле, јединство ове борбе, тако да мисао срца постаје и мисао ума, Костић је видео остварено у делу генија, јер само геније успева да повеже ове супротне појмовности на аутентичан начин. Такође, драма *Ромео и Јулија* представља својеврстан бунт који је из нарочитих разлога био привлачан Костићу. Ово је бунтовништво против друштвених норми и устаљених вредности, једнако као што је Костићева *Santa Maria della Salute* бунтовништво против времена и природе, промене и старења. С друге стране, исто као и у његовој песми, овде је укрштај живота и смрти доведен до савршенства, и живот и смрт обједињени су силом која уједињује ове супротности и која није условљена ниједном до њих, а то је љубав. Мржња је супротност која је ту да омогући овој врсти љубави да достигне свој потпуни трагични интензитет, и да би радња дела могла добити свој заокружени израз, а кроз употребу симбола ми уочавамо и овај развојни пут.

„На свечаноме плашту, што је песник њиме накићен у слави својој пред лицем векова дивеће се будућности, састављено је лице од бисерја и драгога камења благословене Инђије песникове: Ту је *Ромео и Јулија*, ту је *Антоније и Клеопатра* и остала им дружина; а постава је мађионичком плашту том од црни и крвави слика магловитог севера, песниковог завичаја: ту је Хамлет, ту је Рикард, Лир и вршњаци им. Лице је у плашта истина светлије, блиставије, засенљивије; ал’ постава је ближа срцу носиоцевом, срцу песниковом.

И од оте поставе пробија жестока призрака крвави слика на лице плаштова, те подвлачи сјајне везове бисерне црвено- црном кадифом, подилази сунчану светлост љубави, мржњиним тавнилом.“

(Костић 1992: 44)

Костић је приказ борбе љубави и мржње видео као први и јединствени приказ укрштаја, зато толико важност посвећује овом Шекспировом делу, мада је описивао тескобе које се одвијају у Хамлетовом духу, овом делу даје предност, управо због те борбе духа и блата, борбе љубави и мржње, и духа ког симболички види као силу љубави која на крају преображава Ромеа, духа одремењеног у његовом сусрету са Јулијом, зато је и тај први сусрет изузетно важан, јер се још кроз тај сусрет оличавао тај значајнији, сусрет духа и блата, сусрет божанског и земаљског, сусрет две силе које *укрштајем* стварају дело изванредне вредности. Према томе, судар љубави и мржње као борба две породице је само прва равна дела, док је друга, много значајнија, и коју Костић вешто примећује,

трансформација услед силе љубави која се дешава у јунацима дела, духовна снага љубави која их одваја од свега свакидашњег и земаљског. Ова снага је дубљи, значајнији слој дела. Блато о коме он потом говори симболички представља Ромеа и његов карактер, све док није дошао у сусрет са Јулијом, сусрет који га у потпуности преображава на један крајње неочекиван и другачији начин. То Костић описује следећим речима:

Блато док није дошло у додир са духом, било је блато, лењо, непомично блато; не знађаше ни што је горе ни што је доле.

Дође дух и притисну га доле. На сваки притисак по један потисак, јер Бог је створио и блато. Творцем означен притисак духов беше блату доста да се дигне против божанственог тирана свог, да дигне буну која се тим жешће разгореваше, што је мртвије било пређашње лењило блата: *vis inertiae*.

То је отприлике обнажени костур оне песничке приповетке у првим главама битија о творчевој забрани, о наговарању сотонске змије, о јабуци Евиној и страхоти прагреха. Забрана је творчева једноставна с актом стварања, изречена је полагањем груди на трбу. Сотона је метафора за реакцију инертнога блата. Блато се диже горе да испуни место духовно, дух, у намери да потисне блато, спусти се доле те заузме место блатово, намера творчева тумачи се наопако, створ не разумева свога творца: прагрех.

Зауевши место које беше намењено блату, помисли дух да је противник побеђен, да блата нема више и у тој ликујућој помисли не осећа одзго притисак блата; на том заносу оснива се пријатност греха, том обманом правда се свака перипетија у судбини трагичног јунака: пратрагичност Ромеа и Јулије.

(Костић 1992: 49-50)

Овде је описан пут саморазвоја који је једнак као код Фауста, и као што сам већ рекла, спољашњи антагониста само указује на супротности присутне у самој личности, тј. сада присутне код Ромеа. Костић недвосмислено остаје пред хипотезом да је сатана само метафора, само изговор којим су људи наденули име сопственим слабостима. Да би превладали те слабости, прелазе далек и огроман пут, а најочевиднији, најсјајнији и најизузетнији део тог пута је сусрет са њом, тај сусрет отвара врата светлости и духа, помаже духу да пронађе свој пут у неподељеној јунаковој личности. На почетку и на крају тог пута јесте она, и управо тај пут преображаја описује Костић у својој SMDS. Ово је савршена инспирација за њега, али,

као што сам већ рекла, не само укрштај љубави и мржње који јесте централни мотив, већ укрштај божанског и људског, укрштај снаге и слабости, укрштај морске стихије и блата.

„Ал набрзо се прене дух из омане своје, кикотање злогног противника над њиме подсети га срамоте његове, прегне очајно свом силом својом избавити се из понижености своје, сурва блато на старо му место, ал’ у жестини, којом се морао захукати да продре, премаши своју мету – нестане га из груди.

Остало блато само на бојишту, привидно победник, ал’ озбиља побеђено. Бавећи се неко време на месту духову, пробијено често духовом навалом у жестокој борби, морало је остати на њему нешто духове природе, духове љубави, духове помирљивости, духова прегора, те кад га дух остави, разиђе се по другоме блату да роду своме приповеди тајну, да подрани чедо рајево, из кога је човека могло изгнати, чедо рајево, скромну биљку.

И то је пут сваке пути.“

(Костић 1992: 50)

То је пут којим пролази, завршава се и почиње свака трансформација, то је пут духовног преображаја, али пре свега, то је пут укрштаја духовног и обичног у самом човеку, пут који тек привидно почиње споља. Ово је пут чија трансформација не заобилази ни дух, али дух као дух, поново проналази своје место и свој израз, јер не може се заробити море нити измерити његова дубина, док из блата тада израња човекова значајнија природа, у потпуности преобраћена, али пре свега као жигом обележена трансформацијом самог духа. Израз духа се потписује на свакој мисли овог човека, или касније у његовом делу, што је случај са Костићевом *SMDS* која је, метафорички речено, израз духа и духовног у Костићевој свести, израз духа који говори сам за себе, баш као што нам и то дело казује. Али Костић овде спомиње назнаке и онога што у делу *Основа лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме* још више утемељује, а то је да се овај праисконски првобитни укрштај духа и човека касније проширује и на цивилизацијски укрштај, тј. укрштај се само разгранаво, ово је процес који је непрекидан и који није само одраз културе једног народа већ и читавог цивилизацијског напретка, баш као и напретка мисли. Он даље каже:

И тим путем је морао поћи живот потпуно развијени људи у почетку бића свакога народа; а пре народнога бића нема ни просвете, нема повеснице; из времена пре народне задруге не чују се

гласи песништва, у времена пре народног зачетка не допиру мисли мудраца, у тима је просторијама *hogog vacui* – празна страхо-та, страхотна празнина, празнина која се не да испунити ни Дарве-новом теоријом о постанку човека из мајмунске поврзе, јер баш у животиња је разлика племена, породица и пасама још очевиднија него у човека; ни библијском ипотезом о првом човеку, јер у по-јединцу је већ мисао разилажења посејана борбом духа и блата и та се мисао овековечава породом, развијањем племенским; Каин и Авел, ништа друго него појава оне исте мисли у виду човечијем што је изречена у метафори змије и јабуке.

(Костић 1992: 50)

Почетак борбе духа обележен је почетком развитка саме цивилизације, и ту је корен Костићевог укрштаја, јер без духовног и његовог укрштаја са чисто људским не би било напретка, не би било ничега што би се могло назвати мисаоном творевином, јер је дух метафора за мисао, алегорија за стваралаштво, за иступање из чисто свакодневних оквира и креацију нечег новог, тј. за креативну активност највишег реда, дух је ништа друго до метафора за човеков гениј и његово стваралаштво. Само у помоћ тог стваралаштва и омогућен је човеков пут ка неподељеном јединству које представља, хегеловски речено, апсолутни дух. Тај апсолутизам се постиже тек након превазилажења почетног ограничења, ограничења чисто људске природе која се превазилазе у судару са духовним и постају оличење мисли и остварења.

„Што се већма развија народ, све већи бива у њега бива антагонизам првобитне двојности човекове, све већма удара дух на блато и одудара ода њ, све је већи, све је стрменији непомир груди и трбуха; и кад је тај антагонизам, тај одудар, тај непомир у свом најобилнијем цвету, онда се каже да цвета и народ. Тек у сукобу јасно подељеног сунца и облака рађа се дуга, символ наде, весница лепше будућности.“

(Костић 1992: 51)

А овај весник лепше будућности представљен је симболички ни мање ни више до у лику Прометејевом јер Прометеј је управо та победа духа за Костића, та победа мисли и промисли над блатом у који је човеков дух запао. Победа мисли исписана је у вечитом огњу и вечитој ватри, што опет метафорички представља ни мање ни више до саму мисао. Снага мисли је сада и снага космоса и

исписује своје странице на обзорју вечности, јер је циклично кретање вечности сада разумевано из оквира тог круга човековог непрекидног развоја и развитка као индивидуе, његове победе над нижом природом и процват духовног у његовом стваралаштву и његовим делима. Тај Прометеј и тај процват је симболички виђен и у Шекспировом делу:

Да дивне слике што је исписа сликар векова! Тај сјајни луцањ дугин на подастртом црнилу облака, које се подиже из мараза друштвене трулости: шта је Рембрант према томе библијском Прометеју? – Тај дивовски цвет песништва што се диже небу у висине, у висине идеала, да се уклони гусеници политичког наметања што подгриза и његово лишће као и свог осталог цвећа у врту народне просвете; да се уклони гусеници апсолутизма.

Шекспир је био уверен да се та гусеница мора прво објести од врта народног живота, ако ћемо да се обезнани и да напослетку од тешкога добра препукне те да се извије из ње лептир слободе.

(Костић 1992: 52)

Овом приликом лако је уочити и развојни пут његовог поређења. Прво је видео човека у виду блата коме је потребан дашак духа да га ослободи његове земаљске тежине која га ка том блату повлачи, а сада је човек представљен у виду гусенице која се трансформише у лептира снагом новооткривене спознаје духовног која га преображава. Тако је он симболички видео Ромеа, а његова Јулија је сада архетип божанског и сакралног које дотиче, снагом љубави, његову душу и у потпуности је трансформише, те тако гусеница открива непозната крила и постаје лептир. Она већ јесте тај лептир, али њега преображава својим присуством и снагом љубави коју у њему буди. Он потом ту идеју развија на ниво цивилизацијског напретка, на ниво борбе која се одиграва у духу једне културе, која сада има свој пут преображаја и промене, баш као што то има и индивидуа и карактер у једним успелом уметничком делу. Тај пут није лак, али је како он наглашава *пут сваке пути* што даље само значи да овај пут никада не престаје, он се непрекидно понавља, што одговара и на идеју, кључну Ничеову метафизичку идеју о вечном враћању истог. И ова трансформација није само процес који је главни мотив Шекспировог дела, већ такође и Гетеовог, и показан је кроз Фаустов пут преображаја. Костић користи све ове мотиве о којима пише у својој песми, он овај преображај управо описује у SMDS. То је друга раван из које посматра дело, а трећа, а можда

и најзначајнија је кроз поређење, али сада поређење духа са снагом мора и Посејдоновог – *quos ego!* Знање је повезано са дубином морске спознаје, несагледивом снагом океана и све што тај океан представља и јесте, а управо сусрет са трансформативном силом и силом преображаја је сусрет са дубинама духа, тј. дубинама мора и океана. У овом сусрету „или потонеш или пливаш“ те човек вишег духа, излази из океана, трансформисан али обогашен спознајом вишег реда, али и човек који не успева, потоне и бива повучен у то *блато* у коме нема висине духа, ни праве спознаје. Посејдоново *quos ego* и судар са духом мудрости која *испливава* је симболички представљен у борби Одисеја са валовитим морем, где Посејдон обећава да ће га пустити али не пре *него што се напије слане воде у његовим морима*. У том Нептуновом одговору на провокацију, у том снажном *зар мене, хеј*, садржан је сав отпор и пркос духа, и сва снага његова у инату, и сво прекрасно бунтовништво тако неодољиво привлачно за Костића. Морске симболе и дубину спознаје такође је опевао и у трагедији *Максим Црнојевић*:

Еј море, море! Ти божанствено!  
Дубока мисли створитељска ти!  
Што ми се тако збиљски клањају  
Седоглави ти слини валови  
Од Максима да л' носе поруке?  
Ил' у развиту сваком дубоком  
Осећелих им веђа доносе  
Све нова и нова ми питања  
Ил' сумње зар све нове и нове?  
Неиспитана сило речита,  
Ако ме питаш, казаћу ти ја:

*Еј, пусто море! Еј, пусти вали!*  
*Поносни бељци, срчани ждрали!*  
*Ви ми сву радост моју пренесте,*  
*И опет зато уморни несте.*  
*Који је од вас блажени ђога*  
*Што ј' одн'о морем драгана мога?*  
*Ил' није један толико сретан?*

(Костић 1962: 12-13)

Свој занос и одушевљење морем Костић најизразитије показује управо у песми *Santa Maria della Salute* што је непосредно јасно још из самог *наслова песме*. Јасно је да он симболизам мора доживљава на снажан и дубок начин, пре свега, јер је море недокучиво и често означава метафору за дубину спознаје, те Нептунов посед и Костић именује као „дубоку мисао створитељску“, а пре свега као „неиспитану силу речиту“, нагласак је на мисли и речитости јер ова сила природна сада постаје изједначена са силом спознаје, силом знања и силом речи моћне попут „срчаног ждрала“, моћне попут таласа. А на борбени дух морски он указује изнова у овим стиховима.

За Костића је та борба непрекидна, пут духа, пут мисли и пут борбе са неусаглашеном природом људском. У исти мах само овај укрштај и његова симболичка представа може и чинити једно успешно дело, само кроз ову врсту укрштаја ми можемо говорити о успелој уметничкој творевини, али ова борба није само присутна у делу већ и кроз читаву историју мисли, људског напретка и човечанства.

„То је она вечита борба, то је оно вечито ширење, она васионска двојина у драмству човекова живота, оно драмство живота у двојини васионске природе што не да загледати у прве почетке свога захуктаја, то је она „застрта слика саиска“, са које је Хамлет полудио, само што је у сну видео одшкринуту, коју одастирући умори се – Бајрон.“

(Костић 1992: 57)

Костић је ову врсту укрштаја, осим у Шекспировом делу и британској књижевности, видео још и у српској епској поезији, од којих сам неке већ споменула. За свако значајније дело налазио је пандан у српском народним песмама, те тако Ромеа и Јулију, он упоређује са Омером и Меримом.

„Да би се, напоследку, могао прикладније пресадити онај зрачни изданак мржње и љубави, оно чедо дана и ноћи, онај заношљиви ђулић што се зове Ромео и Ђулијета, де би се могао дивније примити, него у оном врту вечности, у оној неувелој источно-српској ал-башти, у којој некада процвета *Омер и Мерима*, и по којој ће се разлегати, док је год српска грла уз тамбурицу, док је год света или – што је исто толико – док је год српски народни песама, она шекспирска реч слутеће Мејре:

Мири ружа, Омерова душа!?

*Ромео и Јулија и Омер и Мерима!*

Тако сте ми налик вас двоје, као што је налик сунчев исток заоду сунчеву, као што је налик љубав пролећу, као што је налик уздисај Ђулијетин:

This bud of love by summer's ripening breath

May prove a beauteous flower when next we meet.

на онај заношљиви попев српског народног песника:

Двоје су се замилили млади

У пролеће кад им цвета цвеће, ....

Тако је налик *Омер и Мерима*, тај мали једнодневни цветак, поникао од семена шираскога ђула, што га је довејао источни олуј на равнице убава Косова и у ал- баште шехер Сарајева, те се развило по лејама нагнојеним српским увеоцима, заливеним српским сузама, тако је налик на *Ромео и Ђулијету*, тог китнастог бокора пресађена из веронски запуштени градина освајачком руком Шекспировом у инглески му парак и тамо однегован и тамо сачуван и тамо овековечен, да беру са њега пупољака у своје скромније стручкове песници остала народа, песници долазећи векова.“

(Костић 1992: 63-64)

Костић толико вреднује ову поезију да иде до те границе да упоређује Омера са богом Дивом који „сам собом одухови васцело блато, ускрсне из пламена“ (Костић 1992: 64), али је процес овог преображаја ишао постепено, баш као што би Гете то сликовито представио у развоју једне биљке (Костић 1992: 65).

„Ал као што сваки развитак у природи иде постепено, тако и овај: биљка још не уме да се нађе у новом начелу, изгледа као да мора тек учити дисати; начело зрака поштује се само у вапи биљског живота, у зеленилу, а и по неразвијеном, збијеном облику први клица познајемо још радњу непречишћени земаљски сокова, владу мржњину.“

Преображај Омеров се креће постепено, и за Костића је у овом тренутку и Омер метафора. Он не говори више толико о самом делу колико о судбинском преображају песниковом. Песник пролази кроз ову трансформацију, он по *начелу зрака* превазилази



скученост свог сопственог бића и својом песмом залази ван сопствених граница. У свом свету, који сада ствара, свету уметности и логоса, он је стваралац правила која сам себи намеће. Првобитне тежње да се остане у оквиру свакодневног постају брзо превладане мисаоним узлетом:

„Али што се биљка даље развија, долазе листићи све образованији, сирово градиво што га земља шиље горе да зарани младику, све се већма и већма пречишћава што снажнија и потпунија бивају живила која примају у себе ново начело, зрак, те тако посредују у вечитој борби између зрака и земље – духа и блата.“

(Костић 1992: 66)

Трансформација песникова долази постепено, биљка полако постаје раскошан цвет нове уметности и новог уметничког принципа баш као што је то случај код Гетеа, кога Костић веома поштује и што је посебно нагласио у огледу *Гете и његова народна свест*.

„Е, па кад је Гете могао не освртати се навек на збиљу, на спољњу, случајну ма и догађајну збиљу при разлагању тако строго научног предмета као што га предузимаше он после Линеја, кад је могао то Гете, онај Гете који знађаше онолику своју лирску субјективност маом узаптити чим се лати какве строге науке, што јој је темељ оглед, експеримент, кад он могаше себи уобразити сву несавладану разноликост ћудљиве Флоре у видљивом облику једне изнаддивне прабиљке – што нама не би било допуштено помоћи се у подобној незгоди подобном крпаријом – само што је та крпарија налик на ону којом се крпе претварају у листове, „књиге беле“ – те представити себи још несавладнију – јер својим стварајућим генијем, вештином, још неисцрпљену – разноликост *чувидне Талије у видљивом облику каквог изванвидног прадрамета?*“

(Костић 1992: 68)

Талија је муза песништва, те ова метафора описује стваралачки процес, ћерка Мнемозине и Зевса, чије само име означава цветање и песничку вештину у свом најпотпунијем алегоријском одређењу. Управо то је процес одвајања од земаљских окова једног песника, његов постанак носиоца речи духовне садржине, речи вишег значаја и значења. Овај развитак управо, по Костићу, најближе осликава развитак љубави између Ромеа и Јулије о којој нам говори Шекспир, а ефекат ове љубавне силе тим више је доведен

до апсолутног савршенства што је прва љубав уједно и последња, *једна једина љубав*.

„Ал’ ако је она првобитна ротација тако силна да се већина кружеће масе откине ил’ да се можда и савколики целокуп осећања покрене из осовина своји, што тек онда може бити кад се згодан предмет приближи каотном кругу у тренутку вршка кружног захуктаја, – а понајвише је тај вршак истоветан с почетком – : онда ће прва љубав бити и једина љубав у девојке.

Тако беше у Јулије.“

(Костић 1992: 70)

Једина љубав, али довољно јака да изазове преображај и трансформацију, да помогне проналаску новог ја, ја које се ослобађа свега свакидашњег и земаљског и постаје оживотворена слика и прилика духовног. Али, ту је и мржња, мржња две породице која ствара укрштај са љубави која је присутна, довољно снажан да победа једног принципа буде неизвесна, те питање једне судбине постаје и питање космичке ширине, питање о превласти и сукобу, питање о сили и која надвладава, као и чији је примат први.

„И што већма наваљује земљана мржња неисцрпом своји сокова да загуши струјни развитак пасионога цвета, све се живље покрећу стихије зрачне љубави да прераде то сирово градиво, да то блато одухове.

Ал’ пребујан беше нагон сирови градива мржњина начела, а према томе и навала прерађујућег начела љубавног зрака пресилна. Смртна живила нежнога цветка, опточена мржњиним градивом, не моглоше одолети необузданој борби бесмртни начела, малаксаше. То је прорекао и отац Лаврентије:

These violent delights have violent ends,  
And in their triumph die: like fire and powder,  
Which, as they kiss, consume.

Цвет је увео. У најжешћим боловима највиши милина пао је увелак на земљу. И разишао се по земљи и нагнојио је земљу остацима зрачнога живота свога. Љубав је обогатила крвницу јој мржњу благосиљајући је после најжешће мржњине напасти. Сишав у блато дух, одуховио га је.

(Костић 1992: 73)

Овде Костић изнова користи Платонове назнаке о стварности кроз одредницу поређења духа и блата. Као што је Платону свет непроменљивих форми једини истински и трајан, и као што човек у додиру са њим бива у потпуности трансформисан, тако и Костић види човека ког је дотакла снага истинске љубави коју доживљава, баш као и Платон, као непроменљиву и одраз савршеног и духа. Платонове људи приковани за зид пећине су Костићеве људи у блату, који без трансформишуће и потпуне снаге духа тог блата и не могу да се отргну, а тај процес, тај преображај и код једног и код другог најјасније је описан у свету уметности. Шекспир почиње од преображаја као основног мотива већине својих дела, а Костић не само да то препознаје, већ у томе види и *васионски проблем коегзистенције*. И за разлику од Платона код кога форме остају неповредиве и недодирљиве, код Костића је присутан другачији један моменат, одвећ показујући његово одступање од уобичајеног размишљања филозофских ауторитета. Његов дух није неповредив, он се мења, њега *слаби* додир са земаљским једнако као што обичног човека додир са божанским *јача*. Али можда је један од највећих његових допринос у томе што његов дух није он, већ *она*, његов дух је апсолутно и увек женског рода, а то је мисао која почиње у његовим есејима и естетским списима, са моћним описима Атине и поштовањем које показује према Јулији, те дивљењем које показује према женским ликовима у српским народним песмама, а понтира се у потпуности у *Santa Maria della Salute*. И он у то нема ни мало сумње, он нам представља такав један тип жене, да ни ми ни једног тренутка не сумњамо у то да је она више биће и сама представа божанског.

„Васионски проблем коегзистенције решен је. Одговорило се творцу на питање што га је ставио створу своје у тренуту стварања, одговорио му је сам створ. Блато је одуховљено, ал се и дух областавио. Победник је, ал’ је побеђен. Нема више чистога, засебнога духа; нема више ниједног од они светли бораца за зрак и за светлост што су нам тако били омилили, те нам је чисто криво што свршише свој позив па ма са највећом славом својом. – Често су нам спаситељи милији од самога спаса нашег што нам га стекосе својом пропашћу.“

(Костић 1992: 73)



## *Лепота као непрекидан стваралачки процес*

У свом делу *Основа лепоте у свету*, Костић нарочиту пажњу придаје српским народним песмама за које сматра да су прави, врсни пример укрштаја у српском духу. Али о каквом укрштају је овде заправо реч? Ово је укрштај који представља дух и борбу једног народа, укрштај који осликава зору пркоса на лицу вечно неуништивог духа. Тај неуништиви дух видео је он још код Хомера, те га сада изнова проналази и у српским народним песмама. Ово је такође последица *укрштаја* мисли и појма, а то је укрштај грчког духа са духом словенским, укрштај две *симетријске* струје чије снаге он одмерава у моћи речи и израза. Ту снагу он види и у непоколебљивом духу који остаје очуван у српским народним песмама, у непокорности и храбрости, та прича која је потекла из пера Хомеровог али се наставила кроз најразличитије епове, од којих су за њега посебно значајни епови народа, али му је свакако најзначајнији Гетеов јер само њега сматра истинским наследником мисли Хомерове. За њега је једино Гете у потпуности наследио снагу мисаоног замаха и израза Хомеровог, али је показао и једну другачију, несвакидашњу снагу укрштаја, дајући свом делу особен израз. Сви ови епови имају нит која их повезује више но иједна друга, као што уопште сва књижевност има нит која нераскидиво повезује све ствараоце, а то је потрага за одговорима на непрекидна питања, и непресушна радозналост. Понекад су то лична питања, где је књижевни израз и врста бекства и утехе, али често су то егзистенцијална питања о пореклу и постанку света, човека, ствари, о основи света, коју Костић, сходно свом основном начелу, преименује у основу лепоте у свету јер је за њега лепота истински важна одредница духа.

„Основна мисао света, праистина живота, никад се није дала лако ухватити; била је увек поносите удавача, презирући најсилније царе да изабере по својој ћуди, да нађе свога војна кад кад у мраку и сиротињи, ал’ увек у свести своје среће, увек вреднијег од свих царева, не цара силом, но цара умом и срцем. Првима својим одабраницима, оснивачима вера, долазила је поносна невеста покривена лица, те, ако су јој они можда часком и сагледали у бездан очију, то је било у потаји, ал’ пред светом није никада дизала свог непрозирног вела. Тај свет је веровао, да се за то крије од погледа

множине, што обичне очи не могу одолети силној светлости њене небеске лепоте.“

(Костић 1880: 2)

У овим речима је садржана и једна од основних идејних поставки његовог учења, а то је начело лепоте као основна поставка свих естетских и онтолошких учења, лепота је постављена у онтолошку раван и право јединствено одређење духа, али лепоту он не схвата на уобичајен, свакидашњи начин. Лепота је за њега *укрштај* свих других особина и врлина које би се могле назвати целовитим и лепим, али пре свега, лепота је укрштај и борбеност, лепота је непрекидан стваралачки процес који се одвија на позорници универзума, лепота је и одговор на питање и вечита запитаност. Лепота је први принцип за стваралаштво, али не и довољан. Потрага за лепотом овог песника је потрага за колевком мисли, а то је поглед у прошлост сопственог народа, што он чини испитујући порекло, структуру и важност *српске народне песме*. Чак је и израз у народној песми врста метајезика, он има сопствену стварност, сопствени живот. Даље се он у овом делу бави симетријом и укрштајем, а то је уз лепоту, главна основа света за њега, а један од најверодостојнијих укрштаја природе који наводи је грмљавина:

„Најсроднија је магнетизму друга природна сила што се зове електрицитет или муњевина. Главна је особина једна иста, и једна и друга снага има два краја, два пола, од којих је један позитиван а други негативан, те се једнаки крајеви одбијају а разни привлаче. Примери укрштаја у појавама електричким безбројни су. Главна је разлика између магнетизма и муњевине, што је први ограничен на непречишћено гвожђе, а муњевине има скоро у сваком твориву. Чувени испитивач Берценијус ваљда зато и верује, да се хемијско спојење творива оснива на томе, што је свака најмања честица ма каквог творива, сваки атом, електричан, те на једном крају позитиван на другом негативан, ал’ не сасвим једнаком јачином, тако, да целина тела каквог бива по већини таквих атома позитивно или негативно електрична. Најбогатији, најчешћи и најзанимљивији укрштаји постају, кад се муњевина и магнетизам удруже.“

(Костић 1880: 22)

Као други доказ за своју хипотезу о укрштају, он потом наводи светлост. Светлост је, као што сам већ рекла, изразито важна појава за њега и он је повезује и са својим основним гледиштем на

свет и њеном праузрочницом на темељима лепоте. Но, светлост такође он наводи као врстан пример укрштаја, јер кроз супротност таме, светлост је коначно препозната.

„Међу тим појавама заузима прво, јамачно најочевидније место светлост, са својим најбогатијим извором за ову земљу, са сунцем.“  
(ibid: 18)

Тама је услов за светлост, али светлост као мотив такође има везе са песничком меланхолијом самог Костића, те он каже:

„Исти Хелмхолц, најпознатији од нових испитивача светлости у немачкој науци, доказао је врло јасним огледом, колика је у природи потреба измирења супротина, изравнање контраста, колики је нагон армонији у најживотнијем појаву у светлости.“  
(ibid: 19)

Његова размишљања о књижевности су ту покажу и праву природу његовог естетског сензибилитета, те он о књижевности говори из угла човека који посматра лепоту и очекује да види мисао, који жели да се поклопи спољашња извршеност са унутрашњим животом самог дела, да наслов открива дубину појмовности, али неретко исказује жаљење што тако нешто не проналази и ентузијазам када коначно такав одговор заиста и пронађе. И, када то упоредимо и са његовим другим размишљањима, јасно је да је за Костића лепота без ума била празна, да је очекивао да лепоту прати интелигенција и мисао, те да је само тако могао лепоту звати правом лепотом, а не само одразом празне и површне спољашњости. Лепота у свом најчистијем виду за њега је сами одраз духа, те је оно духовно и оно најпривлачније у самој лепоти, оно што је издваја и издиже изван околности и што показује сву њену величанственост, лепота је одраз духа, и као таква, она никада не постоји само у једној равни, јер онда није истинска, онда је само привид. Она је увек ту да покаже лице смисленије стварности, а ако тога мањка онда и лепота губи на своје значају, те тако и уметничко дело.

„Чудна ли је ствар с насловом каквог дела, било сад научног или забавног. То је од прилике тако, као лице у човека. Наслови и лице непосредно утичу, решавају судбу првих тренутака свакога бића; наслов и лице или препоруче или омразе књигу, или човека, већ у први мах, јер на неки начин откривају вео са тајанствена садржаја. Али као што се иза лепа и примамљива лица човекова може скривати опако срце или слаб ум, тако исто не мора садржај каквог

дела одговарати лепоме и примамљивоме наслову. Посматрачу у првоме, читачу у другоме случају слегне се терет на груди са преварене наде, или са изгубљених тренутака. Каква ли је тек наслада, кад се ни посматрач, ни читач не преваре у претпоставкама својим, кад срце и разум заиста одговарају лицу, а садржај наслову, кад се они могу уживити у душу човекову, или књизину, кад им она пред очима расте, кад се развија и допуњује до округле целине, која им годи и која их задовољава. Све те приповетке дишу једним духом : оне су огледало које строго и неумитно показује сав рад и душеван и ручан народа српског у обим нашим крајевима.“

(ibid: 116)

Он је ову врсту умног и духовног савршенства у стваралаштву видео у српским народним песмама, те иако су појединачна дела она у којима интелект још више може доћи до изражаја, Костић их је ценио јер је ценио свој народ, а оне и јесу ни више ни мање до одраз духа и размишљања, одраз једне епохе и њен двојник у уметничком свету.

„Српске народне песме признате су од целог ученог света као ремек своје струке како по савршенству форме, тако и по важности и ваљаности предмета, односно по дубљини својих мисли и по узвишености својих осећаја. О томе нема сумње, да појезију Срба крунишу јуначке песме, јер кроз њих веје велика мисао народна, оне изражују народну срећу и народну тугу, оне опевају и уздижу народну борбу за слободу – но зато и лирске песме српскога народа могу смело да изиђу свакој научној критици на сусрет.“

(ibid: 105)

У српској народној поезији нарочиту пажњу је придавао и женским ликовима, пре свега лику *Косовке девојке*, коју сматра примером уметнички и зналачки осмишљеног лика *par excellence*. На који начин он то показује? Пре свега, он пореди Косовку девојку са Јованком Орлеанком, те говори:

Јуначица која се подухватила задатка што прелази не само њене особине већ и силе њеног рода, пада под теретом неодољиве борбе спотакнувши се о ову ил' ону обичну слабост. Таква је јуначица Шилерова *Девица орлеанска*. Но никад неће бити така јуначица озбиља трагична као што ће то бити јунак у подобној заблуди; јунак што га гледамо како се латио превеликог, необичног, несавладаног задатка, па га напослетку савлада слабост обичне самртности. Јер у таквог јунака смо се навикли да се свом својом снагом



баца на савлађивање необичног посла који му уосталоме *доликује*, а обичне своје слабости изгуби из вида. Па то баш и јесте што чини да смо бољећи према његовој судбини, да нам је жао толике пропале снаге, утолико већма жао што морамо признати да ипак није могао радити друкчије. – Сасвим противно у јуначице. Она по себи развија већу снагу у подлегању својим природним слабостима него што би је могла покренути на савлађивање необичног свог подухвата који је односи ван домашаја свог рода, у оне зрачне висине у којима по склопу својих душевних плућа није навикла дисати. Његова намера не само да је необична већ је нешто више ил' управо даље: *не доликује јој*. То може учинити да јој се чудимо, ал жалити, озбиља, од срца жалити не можемо је. Тако нам долази свака јуначица од крви Девице орлеанске, која је у својој врсти тип. (Костић 1962: 283)

Потом он описује и Косовку девојку, постављајући их једну наспрам друге по снази духа:

„Песничка вредност Косовке девојке надмашује накићенију њену премицу, ил' управо противницу, Девојку Орлеанку: Ова ствара погибију, она оплакује; Орлеанка задаје ране, али не оне невидљиве ране што би доликовале особитој девојци да их задаје, она не сече очима, не пробада погледом, не обара осмејком и уздисајем – Шилер као да је осетио тај недостатак у историјском облику Јованке Орлеанке те је гледао да га попуни несентименталном жицом у карактеру своје јуначице, која врло невероватно одудара од остале тканице – она задаје ране бритком ђордом, обара копљем и доратом – а Косовка девојка, она лечи ране, повија их ткањем руку својих, испира их водом из кондира златна, а залаже рањенике хлебом самомешеним и причешћује рујном сузом свога рукосада.

Орлеанка је трагична и за трагичну јуначицу по уобичајеним појмовима згоднија него што би била Косовка по народном преданију, јер Орлеанка је лично трагичнија од несуђенице Милана Топлице. (ibid: 287)

Сви ови описи су ту да даље приближе личност и једне и друге, али ја сматрам кључним следећа два. Даље он, описујући *Косовку девојку*, казује:

„Но Косовка девојка ипак није за јуначицу трагедије. Она не ради, она се не бори, у њој се само огледа сва радња и сва борба која се око ње збива.“

(ibid)

И потом и питање, шта би било када би српска књижевност и култура имала такву једну појаву као што је Јованка Орлеанка:

„Шта би било да се Дева Орлеанска појавила у Срба, како би јој српски народ славио спомен? Да ли у песмама? Да ли споменом светитељским? – Не знам како; већ и зато не знам што мислим да такве појаве као што је Јованка од Арка не може бити у српском народу нити је икад могаће бити. Србин има своју девојку, ћер душе своје, што је замислио да му буде пратилица најкобнијег часа живота његова, свој идеал Српкиње, утолико виши и чистији што није историјски, што је само смишљен. Та је девојка у свему противна орлеанској цури.“

(ibid: 284)

А да ли је противна? Да ли је и он уопште тако замишљао своју жену идеала или ипак управо предочавајући све особине од којих је у овом тренутку зазирао?

„Лазин неспоразум са властитим временом почива управо у неодрживој претпоставци да плима различитих мисаоних пројеката сама по себи представља опасан и претећи феномен. Уместо да настоји да проникне у њену повесну и духовну позадину, он се радије сакрио иза неприкосновене визије народне субјективности чија мудрост и племенитост, уколико остану неокрњене и историјски неукаљане са собом неминовно доносе процват и општу благодат.

Као песник, Лаза наслућује неминовност уметничког искорака из наручја народног духа против којег се из све снаге бори као естетичар.“

(Проле 2010: 34)

Јер управо мотив Јованке Орлеанке је првобитна мотивација и основна идеја његове песничке творевине *Santa Maria della Salute*. Она је сва од пркоса и узвишене доминације саздана, једнако као и Јованка Орлеанка, с тим што је у њен темперамент и појаву Костић уткао и снагу погледа о којој је говорио. И она није „пратилица“, у „њој се не огледа сва радња и борба која се око ње збива“, она не само да води његову мисао, она диктира радњу, збивање и руководи свим што се на појавном плану песме дешава. Она је *јунакиња*, и као што сам већ нагласила, она је прототип Артемиде јер је њена снага у посебном облику јунаштва и подвигу духа, она се духовно издваја, око ње као да лебди облак светог и свезнања у исти мах, те он и сам каже да је она извор његове спознаје. Кроз

ове његове речи се можда и највише примећује његово поштовање и дивљење јер он своје знање не види као своје сопствено, већ као одраз онога што му ова *вила Минервиног погледа*, допусти да зна. У тој равни заиста сада може бити упоређена и са његовом најдражом богињом мудрости, јер је она та која му доноси знање и која му отвара пут ка новој мисли.

Иако он Јованку пореди са Косовком девојком, предност дајући овој другој, ја мислим да је, испод призвука свега што је рекао, у бити Костићева тежња била мало другачија. Он је осетио потребу за постојањем једне такве јунакиње и у српској књижевности, зато је сам написао песму која описује и слави моћну жену, желео је да подигне српску девојку на раван митског, да начини од ње јунакињу и богињу којој се у делима својих претходника искрено дивио, чак и када то није признавао. Ову врсту Костићевог почетног страха, који је заправо увек само био скривено дивљење, приметио је и Винавер, те он приликом описа овог његовог става наводи следеће:

„Од ње се, од те зборке, Лаза Костић свесно и несвесно плашио, као Србин и као драматичар. А треба га схватити, пре свега, и као писца драмскога, и поред његова шаролика дара филозофског, новинарског и лирског. Ипак је он тражио стално извесно драмско јединство у себи, у свету. У безброју узаврелих калупа које је он осећао свугде, хтео је вазда да нађе и калуп који би их учинио прегледнијима.“

(Винавер 2012: 245)

И ми учожавамо касније како Лаза Костић израста из оквира сопствених калупа, како се руши и мења његов *dominus et deus* и како је *Santa Maria della Salute* најверодостојнији пример тог његовог окрета у размишљању и ставовима, те како читаво дефинисање стварности сада наступа из потпуно другачијих оквира новог утемељења мисли и смелог окрета ка друкчијим идејама. И није ли и он сам тај преврат описао у својој финалној песми „крз њу сад видим, од ње све знам“. Покајање је пратила спознаја, а спознаја је била обогаћена *погледом мудрости*.

Заиста, неоспорно је да је он ценио српску народну књижевност, само је желео да оствари чак и оно што *Косовка девојка* није успевала јер она не диктира радњу, „у њој се само огледа сва радња и сва борба која се око ње збива“ а то што је он желео да оствари у женском лику је сопствена врста јунаштва, независна од било ког спољашњег аспекта. Тако и у SMDS, јасно је, она руководи

чак и песниковом свешћу и чини да се читава васиона и његов свет окрећу око ње, те он каже „она ми дође кад њојзи гове“ и „навек су са њом појаве нове“. И уосталом, не почиње ли и сама песма извињењем које све казује, и при томе је јасно да је религијски аспект само мотивација неког даљег извињења? Та тежња за надпојавом у виду жене очигледна је и у следећим његовим речима:

„Па нема више ни оног неодољивог, оног општег, народног одушевљења за лепотом као што га беше у старих Грка; оног урођеног заноса што му свако нахоче беше чедо овог ил' оног бога ил' богиње само зато што је чедо љубави; онога жара што поведе цео народ један у десетогодишњи рат ради једне једине жене, те извојева себи најзгоднији плен – *Илијаду* – тога нема више! Како је то чувство лепоте било и оно доба јелинска особина види се и по томе што је повод тројанскоме рату, коме Омир нигде не пориче важности, латинском поети *belli teterrima causa*, а овамо се угледа у Омира. Модерни култус женске лепоте, који не беше народни самоник, већ дворско размажено негованче, не може се одржати пред налепом самониклога Ђенија, пред подсмејом Сервантеса и лорда Бирона.

Модерна жена? Збиља: шта је модерна жена? То је нова, обновљена, препорођена жена, друкчије него што беху вршњакиње Медеје, Федре и Јелене, Клеопатре и Месалине, Јудите и Деборе.“  
(Костић 1962: 280-281)

Јасно је да је посебно фаворизовао српску народну поезију, и да је проналазио нескривену врсту лепоте и изражаја у народним песмама, као и епској фантастици. У њима је видео јединствено благо мисли, речи и дела, и кроз његов став према српском народном песништву најочитије се примећује и његов став према култури и српском народу уопште. Ода јуначким песмама само је назнака онога што она касније још више развија као мисао и идеју, а то је јединство које је проналазио у српском и хеленском духу, те сродност коју је примећивао у њиховој посвећености породици, идеалима и храбрости коју показују на бојном пољу. Он је корене *Илијаде* тражио и проналазио у српском епском песништву, у одразу мисли коју време само преображава у неке друге форме, али која непрекидно траје, те је изнова проналази и у Гетеовом *Фаусту*, само што је овде сада, херојство подвига постало херојство другачијег типа, постало је херојство мисли и стваралаштва, херојство које оставља траг у времену на другачији начин, али заиста и захтева изванредно стање духа, посвећеност и приступ према животу, баш

као што је то случај код једног хероја. Он је истицао да су се ратна бојишта променила, мисао је померила свој ток од подвига ка делу речи, али хероји су остали то што јесу, и њихов дух је неуништив, па да ли кроз дело мисли или у знаку једног подвига.

Потом се његова мисао хвале ту не зауставља, већ он одаје почаст и лирској поезији јер кроз њу најлепше блиста и сија емоција и осећање, израз тананог сензибилитета српског народа, али је несумњиво и то да се на крају од свега овога одваја и да ствара песму која је у самој у супротности са духом народног стваралаштва. Иронија или укрштај?

„Па какве су то дивне слике! Каква чистота морала пројављује ову поезију! Те лирске песме већином су кратке јер је осећај изражен са најјачом снагом, са највећом жестином, а то и јесте карактеристика народне лирске поезије уопште, и та карактеристика добија баш у српским песмама свога потпуног израза. Српске народне женске песме нису романсе и баладе, нису ни оде ни елегике, оне су огромном већином песме, а то је онај облик, у коме лирика најснажнија израза добија, она појема, што је критичари и естетици у немачком језику зову *das Leid*. Песма (*Das Leid*), то је најпунији израз чувства у појетичном облику, онај стихотвор, који мораш пјевати, јер су осећаји у њему тако јако изражени, да потребу мелодије изазивају.“

(*ibid*: 106)

Поповић наводи да иза Костићевог инсистирања на народном језику постоји и одређен систем размишљања. Идеја, бог, апсолут се реализује се у народном духу, а одраз тог народног духа управо је језик. Асимилујући народни језик и радећи на његовом оплемењивању и ритмичким складовима, као и богаћењу тог истог језика новим речима, Костић је креативним путем поистоветио себе са духом народа, тј. општим духом и самом идејом, апсолутом. Његов став је да, као што општи јеванђеоски дух налази у народној поезији, Костић и саму песничку лепоту коју идентификује са апсолутом тражи у њој. За њега, уосталом као и за друге Вуку наклоњене романтичаре, слика и музички израз народне поезије уједно су и отеловљење песнички лепог. Он сматра да Костић у метрици, као и у музици народног језика, проналази апсолутни ред у космосу, хармонију, сферу, те се стога и редовно држао народне метрике што уочавамо у његовим преводима „Илијаде“, где се опредељује за несиметрични трохејски десетерац као стих у који је пренео песничку

музику Хомеровог хексаметра. Костићеве драме, такође, певане су несиметричним и симетричним десетерцем (Поповић 1972: 403).

Милан Савић наводи да лирску песму, ако еминентно осећајни израз, није тако лако ни оценити. Ко не уме да се уживи у песников доживљај тај неће ни схватити шта се у песнику догађа и шта га наводи да се искаже на тај начин, јер ту није довољно уживити се у песников осећај већ је потребно умислити се и у његов приказ (Савић 2010: 109).

Управо ово је ефекат који је он постигао у својој песми *Santa Maria della Salute*, то је та тежња да се оствари „осећај изражен најјачом снагом“, да се кроз литерарни израз сачува тај осећај и најпотпунији емотивни одговор једног поетског духа. Његова *Santa Maria* је пре свега одраз песниковог недосађаног идеала а потом и емоције, одраз тежње његовог духа за вечношћу и исто тако потреба духа да ограничену егзистенцију превлада скоком у место где је мисао а вечна „а сваки сан постаје јава“. Костић воли да говори и пише у загонетним изразима, али често говори из оквира властите субјективности, али са тежњом да ту субјективност превазиђе. Његове мисли нису скок у непознато, његова признања најчешће иду српском духу и српским песмама, начину на који је српски дух богатио свој доживљај света кроз песништво, али све ово потиче из његовог осећаја недосегнутог грчког идеала. Он се толико трудио да српски дух приближи грчком и уопште античкој мисли, да је користио сваку прилику да укаже на поређење српског и хеленског стила, духа, мисли и појмова. Једини истински *змај песништва* за њега је био Хомер, и то је јасно из његове расправе о *Илијади*, он то отворено и експлицитно казује, а његове наследнике он види у Гетеу и Шекспиру, али, и сам се труди, угледајући се на свој грчки идеал, да досегне савршенство те форме и израза, а већ сам говорила о томе како је сусрет Атине и Ахила инспирација за његове стихове, и у тренутку када његове емоције мозак надвладава. Ако се пође од те равни његовог грчког идеала, све постаје много јасније, од његове филозофске мисли, његових естетских списа па све до самих песама које је писао, особито *Santa Maria della Salute*. Чак, његова посвећеност вечитим идеалима прошлости провејава из скоро сваке његове расправе и реченице, те казује и следеће, говорећи с критичким освртом о српским песницима:

„Нисам заиста никад ни помислио да ти знаменити књижевници, или ма који од њих, не би тако исто умели састављати

своје умотворе у јамбу као и у трохеју, да су осетили потребу, нити иштем какова особита признања зато што сам ја увео тај стих у нашу драму. Ал' кад си већ споменуо те наше часне старије, да ти кажем зашто ја мислим да они нису осетили потребе јамба. Пре свега, њихово класично образовање није обухватало оба крила класичне старине, и грчку и римску. По њиховим се списима не види да су они читали и грчке песнике у оригиналу, него би се обично задовољили латинским писцима, од песника, поред Овидија и Вергилија, највише Хорацијем. Па ни чувена препорука Хорацијева : *Vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna*, није их могла нагнати да боље приону око дивоте језика јелинских угледника. Једва да се који од ових наших старијих усудио да загледа у *Илијад*у или *Одисеју*, а Пиндарове или Сафине химне и оде, што их ти спомињеш, једва да је чуо споменути издалека.“

(Костић 1962: 206)

Овим он правда коришћење јамба у својим преводима, и извесно је да је Костић имао свој особени начин превођења, а све са циљем да би на прави начин пренео и дух одређеног песника и његовог песништва, а посебно је пажљив приликом превођења Шекспирових дела.

„Могли бисмо чак рећи да се њиме тражило рјешење за нешто што су сви добри преводиоци, поготово пјесници, одувijek знали (знао је то нпр. Л. Костић): да се и у језику неизбјежно мора искапати – у пријеводу колико и у оригиналном тексту – оно необично, специфично, другачије, по чему је изузетан пјесник различит од другог пјесника, и од других људи који неким језиком говоре.“

(Петровић 2010: 160)

Костић је особен и у својим преводима, као и у свему другом, и његов превод Илијаде, између осталог, то осликава „срдњу, богињу, пјевај“... Он иде путем особењака, и сам се отворено труди да буде другачији, а једна од их особености је и у његовом стилу и погледу на свет. Но постоји за њега неко кога назива ни мање ни више но *немачким Олимпљанином*, неко ко се приближио ватри и заносу његовог грчког идеала, неко чије име он увек спомиње с дубоким поштовањем и дивљењем, и чији је мисаони див био инспирација за онај поглед који би „свих васиона стопио лед“. Но да ли је за њега Гете био *тринаести Олимпљанин* или је тај идеал желео сам да створи у лику савршене жене, само што његов идеал

превазилази проблематику која Фауста мучи, јер *она* не може да стари зато што је, снагом уметности, заувек залеђена у времену, а пре свега јер је одраз духа и једне *апсолутне идеје* у коју је Костић истински веровао, што још отвореније показује стихом „тајне су силе слушкиње њој“. Он елегантно прескаче проблем који мучи велика имена бројних карактера књижевне позорнице, који су синоним за намах савршено, као што су Фауст или Гилгамеш, тако што се она креће из оностраног ка земаљском по вољи, и већ тиме добија ауторитет једне богиње. Она је фантазија, али то је за њега не чини ништа мање стварном, ништа мање животном, јер оживљава од првог тренутка када се и само назив песме спомене, она живи кроз уметност и мисао духа:

„Није песников идеал о жени у живом створу од мајке рођеном, већ у његовој души, у његовој замисли о најлепшој, најбољој, најдушнијој, најљубавнијој жени ил' девојци. Она жива је пролазна, променљива, може је се човек и сит нагрлити и наљубити, може је огуглати. Ал ова душевна самониклица остаје вечито. Када песник умре, она га отпрати, она оде с њим на други свет, а своју слику остави живом потоњем свету у песниковој песни.“

(Костић 2019: 203)



## Бакља херојства предата је најизврснијем

Осим Шекспира постоји још неко кога је Костић нарочито ценио, а тај неко је ни мање ни више до аутор најпознатијег епа укрштаја, а то је Гете. Али пре свега, његов спис *Гете и његова народна свијест* више је ода Грцима него самом Гетеу, чиме показује да је у свакој својој анализи првобитно полазио од њих, али се њима и враћао у својим мислима. То полазиште утемељено у грчком духу препознаје и сам Гете и сматра га одликом великих писаца, одабраности и интелектуализма:

„Велики драмски песник, ако је уједно и продуктиван и ако има снажан, племенит менталитет који прожима сва његова дела, може да постигне то да душа његових комада постане душа народа. Мислим да би то било нешто што је заиста достојно труда. Од Корнеја је потекао утицај који је био кадар да створи јуначке душе. То је одговарало Наполеону коме је био потребан јуначки народ; зато је он и рекао за Корнеја да би му, да му је савременик, подарио кнежевство. Драмски песник, који зна своју мисију, треба зато стално да се усавршава како би утицај који врши на народ био благотворан и племенит.

Зато нека се не проучавају савременици и они који теже истом циљу, већ велики људи прошлости, чија дела су већ вековима задржала исту вредност и исти углед. Истински високо надарен човек и сам ће у себи осећати ту потребу, и баш та потреба да се бави великим претходницима знак је вишег дара. Треба проучавати Молијера, треба проучавати Шекспира, али пре свега старе Грке и опет Грке.“

(Екерман 1965: 105)

Тако и Костић, почиње управо свој спис о Гетеу причом о Грцима, да би се потом надовезао на причу о јунацима и јуначким подвизима народа који надрастају своје предвиђене и очекиване оквири и постају опет подвизи духа кроз дела изразитих појединаца, који сада постају прави и истински хероји народа коме припадају, баш као што је то био и сам Гете. Ову одисеју, он почиње следећим речима:

Као што се у свакој врсти животиња може наћи те наћи по једна у којој се огледају све врлине те врсте боље но у икојој другој, као што има коњ те је најбржи и најљепши у своме роду, као што

има лав те је јачи и већи од свих осталих лавова; тако имају и врсте онога реда божијих створова те се зове човјек, тако имају и народи своје представнике, поједине људе, у којима се огледају све врлине, а уза то често и мане тога народа или племена из кога су поникли.  
(Костић 1992: 97)

Потом он описује јуначки подвиг као окосницу признања народа, тј. народ је више узвисио и ценио онога кога је оправдано сматрао достојним јунаком, а не само зарад титуле коју носи. Ову прилику он користи и да опише само кретање духа од неопредмећене појмовности до одуховљене суштине, од предмета ка појму, од хероја ратника до хероја спознаје, од *змаја* снаге до *змаја* мисли, те као што је овај првобитни освајао народ својом храброшћу, посвећеношћу и снагом, овај други га опчињава својом мисли и изразом.

„Агамемнон, „владар људи“ био је владалац краљ јелинских племена, врховни заповједник ахајске војске што пође на Троју. Ипак љубимац и узданица народа, углед свих његових врлина, првак и слављеник свеколике војске ахајске није Агамемнон, није „владар људи“ но *Ахиле*, јунак над јунацима, божански Ахиле, иако је краљев поданик. Тако у сваког народа, кад настане доба снаге и свијести, заузимају јунаци мјесто владалаца у представљању народних особина и врлина; прво јунаци снагом и срцем, а послвије јунаци умом и духом.“

(Костић 1992: 98)

Тај најкраћи прелаз и скок духа, скок духовни, десио се управо у старих Хелена најизразитије и најбрже, те стога су они и „сваком другом особином надмашили сва остала племена рода човјечијег, од памтививијека па до данас“ (ibid).

Овај скок од срца ка разуму, али пре свега укрштај и усаглашеност срца и разума описује управо прелаз од највећег јунака, јунака ког је водило срце ка другом највећем јунаку ког води разум. Но ипак, иако Костић ову усаглашеност оправдано користи да покаже колико мудрост срца може бити замењена и оправдана мудрошћу разума, тј. колико и ствараоци заиста сада могу понети тај статус хероја и доносиоца нових вредности (као што би то рекао Ниче), *Илијаду*, баш такву каква је, израсла на укрштају разума и емоције, није надмашила *Одисеја*, можда управо зато што више саосећамо са тврдоглавим, бунтовним Ахилом и његовом својеглавошћу него што је то случај са рационалним Одисејом. Али да видимо шта о томе казује Костић:

„Ахиле може важити као пошљедњи јунак што је само снагом и срцем био угледник свога народа. Одмах за њим, управо упоредо са њим, видимо другога, у коме народ послѣ смрти Ахилове гледа своје најбоље врлине оличене, но који је то постигао више умом и духом, него снагом свјојих мишића: то је мудри *Одисије*. Послѣ смрти Ахилове, вели та позната прича, требало је оружје покојниково даровати „најбољем јунаку“. О тај дар се такмичио мудри Одисије са јунаком Ајантом Теламонским. Но иако је сваки признавао Ајанту јачу снагу тјелесну, ипак је војска даровала Ахилово оружје Одисију.“

(ibid: 99)

Битна одлика хеленска, а то је изврсно испред снаге. Ахил јесте био најбољи јунак јер је поседовао ту црту ванредног и другачијег, што код других јунака не може избрисати и надоместити њихова физичка снага. Хелени нису давали статус ванредног нечему што је у бити било обично и свакодневно, те зато копље иде у руке најмудријег јер, иако не најснажнији, поседује ту црту врсног и изванредног, а за старе Хелене је било важно да само најплеменитије врлином и духом, па било духом срца или мисли, буде истакнуто у први план. Тиме се централна позиција срчаности и храбрости помера ка централној позицији мисли, мисли која попут урагана урушава старо и доноси ново. Такође, врлина без карактера није имала вредност, те овај статус највећег јунака он не би ни имао да осим тога није поседовао друге особине које су кључне за једног хероја.

„Из оте клице народне свијести о надмоћи духовног јунаштва избило је, као из оног јеванђелског зрна горушичиног, оно огромно, неузело дрво јелинске просвјете те се раширило и разгранало послѣ над римским царством, савалђујући сирову силу римских освајача својом ненадмашном духовном снагом, па надвисује још и дан данас највише умне врхове свих образованих народа.“

(ibid)

И управо у овом тренутку дешава се преображај. Тежиште срца помера се ка тежишту разума и мисли, те Ахилову славу наслеђује Одисеј. Али, ко је о њима говорио, ко је описао ове јунаке? Чинио је то управо песник. Стога Костић потом помера тежиште са херојства подвига ка херојству духа, и то на следећи начин:

„Слушајући лијепу пјесму о својим омиљеним јунацима народу је мило вјеровати да и онај што је пјесму спјевао има све оне,

бар душевне, врлине што их слави у опјеваном јунаку, да и он осјећа све оне јаде и радости, сав понос и зазор, све оно поштење и прегоријевање, сву ону свијест што дичи јунака пјесме му. Што је љепша бивала пјесма, све би се већма дивљење слушалаца обраћало од пјесме и јунака јој к ономе што је спјева, к самоме *пјеснику*. “  
(ibid: 100)

Зашто он говори о Ахилу, херојима и Хомеру баш када говори и о Гетеу и ако је тако насловио свој спис? Управо из разлога што Гетеа види као истинског ваљаног наследника Хомерове мисли, што је посебно остварено у његовом *Фаусту*, и то је тај укрштај духа и песништва о коме говори, и у овом случају се веома јасно оцртава и показује. Фауст је репрезент онога што и хероји представљају, а то је потрага за савршенством, револт и тежња да се изједначи са апсолутом и божанством. И херојство и Фаустов пут у бити су исти, издвајање и постизање изван очекиваног им даје снагу надљудског, али оно што они желе је тежња за бесмртним уткивена у свест, жеља да се надиђу оквири смртности и да се смрт као таква коначно победи. Чак су и њихове мане исте, као што Хомер црта Ахила са маном хибриса и управо том тежњом за изједначењем са боговима, то исто поседује и Фауст, и његова мана је хибрис, и он због исте мане страда. Фаустов хибрис је у жељи да се превазиђу границе људске интелигенције и стваралаштва, иако је свестан тога да његово знање, поред толиког истраживања и посвећености, и даље није коначно, то га не спречава да на крају почне да верује да је он, не само сустигао божанство, већ и да је и његов ум представа божанске мисли, баш као што је Ахилова снага чисто божанског типа. И Фауст и Ахил су бунтовници, они не служе никоме нити се покоравају било коме, и обојица су у свом домену, ништа друго до вође, и Фауст је непрекидно у потрази за нечим што му омогућити да постигне божанство о коме машта. За Фауста је ово божанство, сама мудрост, коју тежи да досегне, док Ахил има директну комуникацију са мудрошћу као таквом, што је у другој равни и изједначење мудрости срца и ума, а ово поклапање мудрости срца и ума, баш као што то чине ова славна имена, чини и Костић у својој *Santa Maria della Salute*. Ова Прометејска, Фаустовска жеља да се достигне божанство је одражена у тежњи за стваралаштвом. Фауст не жели да буде само дело божанства, он жели да досегне и достигне то божанство, али иако он жели да досегне потпуну мудрост, он никада у томе не успева, баш као што и

Костић то не успева у својој песми. Но та тежња је одувек присутна и представља одређени *circulus vitiosus*, што је уједно и форматска структура саме песме. Тежња је свеprisутна, али циљ се никада у потпуности не достигне јер је човек увек у потрази за мудрошћу, и само је та потрага коначна али знање као такво никада. И када Фауст и Костић у својој песми говоре о моменту достизања мудрости, то је само песничка епифанија, трансцендентни моменат, иако у стварности они нису трансцендирали до мудрости као појма већ само до других обличја сопственог духа и личности. Фаустова тежња за бесмртношћу и његова потрага је потрага за мудрошћу, а Костићева *Santa Maria della Salute* је та мудрост персонификована, коју ни један ни други не успевају да досегну и задрже, и којима она мора доћи сама, те је уједно у оба случаја ово и опис стваралачког процеса и тенденције, узлета у стваралаштву и крајњег израза мисли.

Он даље говори о укрштају народне свести и њихових најизразитијих представника, као што је то био Гете, али је то овде споредно у односу на овај *венац славе* који фигуративно предаје Гетеу. Такође, он неретко говори о томе како овај врсни стваралац није много марио за народ из ког је потекао, иако су они њега величали и одавали му потребно признање. Но, који су разлози за овакав приступ код Гетеа? Једноставно, није у питању ни недостатак интересовања за сопствени народ и идеале, нити његова издвојеност, већ управо то што је он сматрао да стваралац треба да посматра великане не једног народа, већ једне епохе, њих да проучава и од њих да учи. Извесно је, наравно, да се увек услед тога враћао грчком духу, али је показао и поштовање према Шекспиру:

»Све више осећам, продужи Гете, »да је поезија заједничко добро човечанства и да се она јавља свуда и у сва времена код стотине и стотине људи. Један уради мало боље од другог и плива мало дуже на површини од другог, то је све. Господин фон Матисон нека стога не мисли да је то он, а ја не морам да мислим да сам то ја, већ мора свако себи да каже да је чудна ствар то с песничким даром, и да нико нема баш нарочитог разлога да много уобрази кад напише добру песму. Али, разуме се, кад ми Немци не гледамо даље од уског круга наше околине, сасвим лако улазимо у ту педантну надувеност. Ја зато волим да видим како те ствари стоје код других народа и саветујем свакоме да то исто учини. Национална књижевност сада не значи много, на реду је епоха светске

књижевности, и свако мора да допринесе да се та епоха убрза. Али и кад стране тако ценимо, не смемо остати при нечем посебном и сматрати то као узорно. Не морамо да мислимо да је то нешто кинеско, или српско, или Калдерон, или Нибелунзи; већ кад нам је потребно нешто узорно, морамо увек да се враћамо старим Грцима, у чијим је делима увек приказан лепо човек. Све остало морамо посматрати само историјски и од њега усвојити само оно што је добро.

»Нигде, продужи Гете, не треба строго и ситничарски да просуђујемо сликарев потез кичицом или песникову реч, већ да уметничко дело, које је створено смелим и слободним духом, посматрамо и у њему уживамо по могућству са истим таквим духом. «  
(Екерман 1965: 48-49)

Костић је ценио Гетеа испред свих осталих, и осим мисаоних упутица о песништву као херојству духа, главно у овом спису је то што је он желео да покаже кога још једино види као истинског наследника Хомеровог стила и мисли, који још успева том снагом користити укрштај као основу свог ванредног дела, што га чини врхунским ствараоцем и, на тај начин, и херојем.

„Лирика која је, у етимолошкој историји, рођена од једног женског предмета, лире, ограничена је била на поље звука и речи који је покривао сам инструмент. Речи, комбиноване са звуцима, претварале су певача такође у инструмент. Тако је лирика настала од оца лиричара и мајке лире. Да ли је рад са инструментом, који је био женски, чинио лиричара инфериорним у херојском времену старих цивилизација? Ако лиричар и није могао бити херој, у дословном смислу, он је могао то име резервисати за себе и чувства која нису била нимало херојска. Он је могао бити „херој“ али шта то значи?

Миодраг Павловић је писао у тексту Белешке о лирици, 1956, следеће: „Поезија се увек бавила херојима... У једном тренутку дрскости певач је, држећи лиру у рукама, прогласио сам себе херојем, а унутрашње преливање својих чувстава, – вредношћу... Лирика се састоји у томе да све сагледа у једној жижи. Њен временски принцип је садашњост, онаква каква јесте: апстракција.“

У преводу лирски херој значи ово: предмет лирике наћи у самој лирици. Лирски херој је обичан оксиморон јер је херој, и то још лирски, нађен у песничком сентименту, је једна реч без садржаја. Херојска лирика не имитира херојску поезију којом је преплављена дуга епска традиција српске поезије.“

(Вукадиновић 1971: 216)

То је Гете за њега, он је тај коме он сада, метафорички, уручује Хомерово знамење и орден најпризнатијег међу књижевним ствараоцима. Ту снагу укрштаја проналазимо још само у *Фаусту*. Као наследника Ахила, у смислу подвига и снаге, он, да, види *Александра Великог*, али као наследника Хомеровог духа, он наводи *Гетеа*.

„Та је свијест о надмоћној вриједности пјесника над свим осталим угледницима народним све већма отимала мах, што се народ већма развијао, тако да су им то и најбољи јунаци и цареви признавали. Александар Велики завидео је Ахилу не што је био најбољи јунак, но што га је Омир опјевао: „О, да срећан ли си, младићу“, узвикнуо је освајач Азије на гробу Ахилову, „те нађе Омира да ти прослави врлину!“

Јуначка дјела преживе јунака свога у спомену његове околине, а том је спомену најтрајнији, најљепши облик *пјесма*.

(Костић 1992: 100)

Он песнике потом назива „заточеницима вјечног живота“, јер њихов живот је кратак али њихова мисао може вечно да траје и зато мисао увек надвлада херојство, јер херојство не би значило ништа без мисли која је прати и описује. Ако не би постојао неко ко би описао тај херојски подвиг, онда би његов значај време избрисало, али дух остаје у мисли зато што мисао преживљава време, логос се опире времену.

„Старих Јелина више нема, ал’ је навијек жива Илијада и Одисеја њиховог Омира, жив Прометеј њиховог Есхила, жива Антигона њиховог Софокла, живи сачувани споменици њихових умјетника, све то живи и оплођује умни живот, рађа све новије и новије умне производе у свих потоњих свјесних народа и племена док је свијета и вијека“

(ibid)

Песма је оно што издваја јунака, јер само у уметности и јунаштво може остварити потпунији израз и снага бива описана на последнији начин и врлина добија своје право место. То је за Костића био Гете, а посебно је ценио његову мисао и Фауста, који је изузетан пример *укрштаја*, о чему сам већ говорила. Но постоји још једна песма коју је он посебно ценио код Гетеа, и ни мало не чуди што је то управо песма *Рибар* јер Костић често показује посебну пристрасност према морским симболима.

„Од свих најлепших песама већих и највећих народа што певају међусобицу између човека и риба најчувенија је, најпризна-тија, најславнија Гетеова песмица *Рибар* – *der Fisher*. Још сувише је *Рибар* његова као најслављенија балада, иако је из његове младости и Хердер ју је ставио у своју збирку *Volkslieder* за приповест, пример и углед каква треба да је немачка народна песма, па да је сва лепота у њој.

(ibid: 192)

То колико је он заиста ценио Гетеа познато је и из његових *Успомена и сећања*, где он такође наводи и своје дубље, психолошке разлоге за проучавање самог укрштаја, да би се убрзо потом надовезао на мисао о Гетеу.

„Можда ми је и зато било суђено да проведем свој вијек у борби, посред разних противности и крајности, у непрестаном отимању, у вјечном укрштају; и да будем испитивач и проповједник тога начела.

Но то је, рећи ћеш, само пуста сањарија ; колико се њих родило усред љета, у по дана, па ипак се нијесу примакли Гетеу; а колико ли је њих дошло на свијет усред љуте зиме, у по ноћи, па ипак нијесу незнатнији од тебе.“

(Костић 1962: 302)

Овде се јасно види колико је желео да досегне Гетеов идеал, остварен у *Фаусту*, колико је тежио и прижељкивао да се својом мишљу приближи овом немачком генију. Назива га „размаженим светлошћу у часу свога постанка“, те за њега још говори:

„Геније полуднева није се могао задовољити сутонским створовима пјесничким, исплетеним пола сунчевим зраком пола мјесецином; њему као да је часом постанка било намијењено да обасја и дневно видјело науке, те ту науку умножи, да јој остави у наслијеђе што ће тек потоња покољења научара моћи оцијенити и уважити.“

(ibid)

Али шта је сада учинио наш песник- филозоф, како је Костић усагласио мисли својих идеала у свом најзначајнијем остварењу, како га је заправо сваки његов естетски спис, свака његова онтолошка спознаја водила ка томе? Јасно је да је целокупну спознају, своје мисли и своје идеале, он преточио у врсну творевину мисли која је сада синоним за херојство вишег реда, која поседује једнако Ахилову бесмртност колико и његову пустош, снагу емоције која



има рушилачку моћ. То је емоција која, заједно уз укрштај мисли, надраста оквире једноставног лирског остварења и постаје еп о вечности и еп о бесмртности која настаје и израња из оквира ограничене егзистенције људског бића. Она је у својој бити надљудска, тиме се издваја и тиме посебно плени. Ово је вила која поседује снагу морског духа и оног пркосног, нептуновског *quos ego*, а корелацију можемо уочити већ и у самом имену песме, јер је и име врста метафоре и ефектно подражава Костићев изворни номинализам. Он је спојио његов основни немачки идеал и фаустовски дух у погледу његове виле, коју називају и *вилом Минервиног погледа*, са описом лепоте коју је још Хомер најбоље знао дочарати у изразу и лику Хелене Тројанске, у представи једног јединог идеала, савршене жене, а зато што је његов идеал и његов *дух* увек био женског рода, а то је њему његова *Santa Maria della Salute*. Ова ода лепоти уједно је и ода једној хероини мисли и божанству у виду жене.

„Увођење хероја у лирско поље, као једне категорије којом се именује посебно чувство, није било без опасности. Игра са херојем, макар да то није и епски пан у почетку, учинила је да је овај, именован и идентификован са песником, проговорио из овога, најпре ван одређених тема, а затим кроз саме теме које су му вратиле смисао и тежину какву та реч има у аутентичном значењу...“

Речи песме се нису могле побунити јер су биле ухваћене у правила животне игре. Оне нису могле да надиђу песника. Лирски херој је остао и однео победу. Све што је остало од њега била је блага рефлексивност која се, као шапат, изговарала над игром фантома – речи. “

(Вукадиновић 1971: 217)



## Земља и небо, појам и мисао – укрштај на плану песме *Santa Maria della Salute*

Само песнички дијалог с оном једном једином песмом неког песника јесте прави дијалог – песнички дијалог између песника. Али могућ је такође, а понекад чак и потребан, дијалог између мишљења и поезије, и то зато што је обома својствен изванредан, мада у оба случаја различит однос према језику.“

(Хајдегер 2007: 33)

*Santa Maria della Salute* је песма која представља Костића, све оно што он јесте као и све оно у шта он у поетском и естетском смислу верује. Зато је кључ његовог естетичизма управо у овој песми. У њој је Костић показао природу укрштаја, тј. шта је то *укрштај* у књижевности и песништву и како се то одражава и показује кроз симболе и песничку слику. Такође, у њој је показао и да песник своју емоционалност показује тако што привремено одступа од ње и допушта да она говори кроз његову песму, песма је бег од емоције. Присутно је и померање тежишта вечности, јер вечност више није у садашњем тренутку, вечност је једино остварива у смрти и у губитку искуства које сачињава садашњи тренутак. Она њему поставља везу између вечности и заувек изгубљеног тренутка, а награда и долази у вечности која је једнако разумљива колико и сама смрт. Главни симбол је симбол смрти, а обећана вечност постаје афирмација песникове имагинације и његовог унутрашњег света, вечност на основама ума самог песника, моћ вечности је за песника дубоко интринзичног карактера. Онога тренутка када он скрене поглед са, те целовите представе о вечности, долази му свест о бесмислу, јер је све ван те имагинације за њега бесмисао. Такође, све ово може да се повеже са Ничеовом мишљу, где он каже *зарније све оно што увек видимо само амбис*. Заратустра губи смисао о прошлости и будућности док посматра амбис, а то исто чини и Костић оног тренутка када му мисли скрену са светле звезде његове свести. Искуљење за њега једино је могуће ван граница овог света, када се трансцендира материјална реалност, и његова песма му нуди ту врсту могућности и метафизичку утеху, она лежи у обећаној могућности. Таква врста његове визије претвара од материјалног света алегорију, он види себе изгубљеног у том свету, те машта о свету изван појавног света и ово је метода поступног

напуштања и остављања иза себе, себе из прошлости, баш као и мотив феникса. Нада је у обећању новог света чији је симбол *она*. Миодраг Радовић назива је *вилом Минервиног погледа*, те посебан акценат поставља управо на следеће стихове:

»Она ме гледну. У душу свесну  
никад још такав не сину глед;  
тим би, што из тог погледа кресну,  
свих васиона стопила лед;  
све ми то нуди, за чим го чезну,  
јаде па сладе, чемер па мед,  
сву своју душу, све своје жуде,  
сву вечност за те дивни тренуте!

Он даље, постављајући овај поглед у један од централних мотива, говори како читава песма тиме добија обележје светог часа, те надмашује и саму вечност зарад које би и сам Фауст пожелело да застане. Вилин поглед је и кључни тренутак његове епифаније, вилински поглед исписује песму на срцу, те у SMDS поглед који обасјава душу ствара песнички трен обасјан вилинским значењем и чаролијом (Радовић 1983: 48).

Богатство ове песме је и у њеној лексички, тј. у посебним речима које представљају појмовност за себе, као што је то случај са речју „безњеница“, и у томе он дели сличности са Ђорђе Марковићем Кодером. Попут Костића, и „кодеровске поетске речи су заправо својеврсни ентитети, и као такве немају (и не могу имати) одговарајућу лексичку алтернативу, јер те речи бића, говорећи модерним лингвистичким језиком, истовремено су и »означитељ« и »означено« (Дамјанов 1997: 98). Реч *безњеница* не може бити замењена ниједном другом речју јер управо чини својеврсни укрштај који чини пунина њеног присуства и празнина њеног недостајања.

„На питање: О чему заправо пева ова песма? – можемо најкраће да одговоримо да она пева о сукобу основних животних сила у човеку: о животу и о смрти, о љубави и покајању, о безнађу и нади, о скрушењу и пркосу, пева о лепоти и заносу, о резигнацији и полету, и још о сличним темама које обележавају човечност човека, проблемску основу његове егзистенције.“

(Милосављевић 1981: 44)

Костићева последња песма збила се као укрштај многих различитих елемента и више супротних сила које је Лаза Костић образложио као основно начело своје панклистичке филозофије. Да би се, по тој основи, збила нека значајна уметничка творевина, потребно је да у њој буде остварено и начело укрштања. Мање и веће творевине се разликују по количини и вредности елемената и сила које се у њима укрштају. Што више укрштања, симетрије и хармоније међу елементима, то већа и песма. Костићева последња песма, према томе, управо своју величину дугује укрштају. Да би се она разумела, потребно је расплести све што се у овој песничкој творевини укрштајем остварило (*ibid*).

Основни мотив *укрштаја* који се провлачи кроз целу песму, који је дефинише и уједно чини тако значајном и заокруженом целином, на крају крајева, јесте укрштај живота и смрти, али он је успео да песничку слику виртуозно доведе до таквог ефекта да живот и смрт постају споредни, они се губе, они су заменљиви мотиви. Он руши баријеру између живота и смрти, те док читамо, имамо осећај да песник пише, о стању „међу јавом и мед сном“, ми апсолутно заборављамо позадину приче и она постаје небитна, остаје само песма. Мислим да је Костић то и желео, без обзира на то колико већ на самом почетку ова песма носи оптерећење унапред учитаног значења, али када заборавимо на то, увиђамо да нам она говори много више. Назив је пажљиво одабран, јер означава оно што је свето, етерично, и на неки начин управо изван појмова живота и смрти, што је он желео да постигне, а сами укрштај супротних мотива даје вредност сваком новом поређењу.

„Ширином значења, као и својом синтетичношћу, симбол *Santa Maria della Salute* прераста у натпојам, у чаробну реч *santamariadellasalute*. На свом путу ка изворима божанске светлости он не пролази као Данте кроз чистилиште, не вазноси се до свете жене, већ она, као израз божанске милости, долази њему.“

(Поповић 1972: 387)

„Она ми дође кад њојзи гове,  
Тајне су силе слушкиње њој  
Навек су са њом појаве нове,  
Земних милина небески крој.“

(Костић 1975: 56)

С једне стране, овде је присутна тежња да се опише сам процес песничке имагинације и инспирације, песник нам указује на процес налета стваралачког ентузијазма и потребе да уобличењем сопствених израза.

Миодраг Радовић има специфичан начин разумевања управо ових стихова. Како би требало схватити ове стихове? Певање не долази по жељи већ изненада као глас надахнућа. То значи, нормативно гледано, да у песниковом животу постоје тренуци када треба да заћути, када песме не извиру из доживљеног и проживљеног, тј. када песма не долази из срца, како би то изразио Шилер. Тиме се брани аутономија и светост стваралачке креације. Ближе речено, ако песник не може да пева ни по својој вољи, још мање то може по налогу других. До песме воде путеви који имају демонско обележје генија, које је блиско и Костићевом гетеовском схватању демонског (Радовић 1983: 195).

С друге стране, јасно је колико он у овим стиховима слика једну представу доминације и чак извесне дозе пркоса духа, и, као што сам већ нагласила овим стихом „тајне су силе слушкиње њој“, он њој дарује и ауторитет једне богиње, апсолутно владајуће. Ова доза пркоса и ауторитета поставља песника у врло позицију ишчекивања праћене слепом надом да ће се она поново јавити, а његовим очима нема лепшег погледа од ње. Чак лепота те песме уопште није толико у представи Ленкиној, ма колико она за њега бескрајно очаравајућа била, лепота је у успешној употреби симбола где је он својим основним начелом укрштаја желео да покаже то на примеру свог поетског дела, јер је и сам више пута нагласио да је лепота било чега, а посебно уметничког дела управо у томе колико је неко успешан у коришћењу укрштаја и супротстављених термина, комбинујући их у једну складну целину.

Тад моја вила преда ме грану,  
лепше је овај не виде вид;  
из црног мрака дивна ми свану,  
к'о песма славља у зорин свит,  
сваку ми махом залечи рану  
ал' тежој рани настаде брид:  
Што ћу од миља, од муке љуте,  
Santa Maria della Salute?

(Костић 1975: 54)

„Као песничка слика, црква и икона *Santa Maria della Salute* је величанствен симбол. У њему се, као у живом средишту песме која обухвата свемир, укрштају сви слојеви њеног значења. Симболични мисао слике толико је широк да се у њу, као у какво атомско језгро, може сажети сав српски романтизам. Идеална драга, јединство домаћег и страног, односно, шире схваћено, отвореност према Европи и култ властитих херојских вредности, поистовећење лепоте и апсолута, превазилажење супротности између телесне и духовне љубави, брисање границе између овог и оног света, свеопшта љубав као пут према сазнању божанског, чежња ка бесконачном – све су то значења која у себи крије тајанствено *santamariadellasalute*. Из њих је могуће извући и неке битне компоненте Костићеве естетичке филозофије: укрштај, јединство свечовечанске културе, панестетизам – лепота и бог су симболично представљени једном истом сликом, и мистицизам као сазнање бога кроз љубав.“

(Поповић 1972: 387)

Његова метафизика се огледа у његовом естетицизму, свака реч је пажљиво изабрана, јер само кроз синтезу небеског и земаљског, сна и јаве, мрака и светлости, ништавила и „славе слава“ људског и божанског, може и да настане то здање речи које симболизује вечито кружење мисли и њен стални повратак, баш као што му она повремено „у мисли прене“ јер су њој „тајне слушкиње род“. У првом плану то је Ленка, у другом, скривеном плану, то је сама песма која је симбол песникове тежње за вечношћу, као и неприкосновене тензије између свега што је земно и што песник жели да заборави, да би могао да се приклони небеском. Симболика је у речима које су изабране, али и које одзвањају далеко након што смо их прочитали, јер речи су само слика емоције коју песник успешно преноси.

„Лаза Костић истом романтичном тежњом узрујао је васиони свет. Он му не да више ни тренутак застоја. Све се помера безумно, све се откинуло у свеопшти лет. Сав свемир има да огрезне у лепоту лепоте, у пркос пркоса, у занос заноса. Више га нико и никад задржати неће. Лаза Костић је ту Хераклитов Грк који верује само у лепоту и само у покрет.“

(Винавер 2012: 660)

Натчулна стварност брзо замењује земну јер нас песник вртоглавим скоком одводи са плана обичног и свакодневног ка свету натчулне, божанске реалности, која није само место одакле му се

јавља његова драга већ симболика за *божанско* порекло саме песничке инспирације што је мотив грчке митологије, и где он опет показује колико је Грк. Његова поезија је дубоко лична, и одговор на питање како да на тренутак врати оно што је заувек изгубљено. Песма му даје тај одговор, само кроз ту песму он успева њу да врати и оживи и то јој даје још дубље значење јер нама не промиче тај емоционални аспект, он читаоца наводи да и сам осети усхићење поновног сусрета, посебно када у стиховима каже „тад моја вила преда ме грану“, и он успева да је врати, за тренутак она је поново жива и поново ту, језик поезије је сада у потрази за моментом који је испред живота и испред саме књижевности, и како би то Винавер изразио „поред свих таласа који се уздижу да никад не малакшу, уздиже се симбол лепоте, звучни и зрачни барокни храм“ (Винавер 2012: 661). Кључ за њен „повратак у живот“ је у материјализовању поетског језика, који враћа натраг оно што је неповратно изгубљено, у поезији и уопште у књижевности песник се игра улоге вишег бића којем је све оствариво и све могуће. Он њу види, али то је само концептуално тако; али када је посматра са дистанце, он такође доживљава трансформацију. Он више није он већ неко други. Гледање њеног лика има ефекат Медузе и претвара њега у камен, али ни ми више нисмо сигурни у шта тачно гледамо. Ова фасцинација чини да он залази ван свог света, а оног момента када почињу питања, он дефинише немогућност, обострано – онтолошку и гносеолошку, њеног апсолутног присуства сада и овде, те у овој песми он и надилази раван земаљског и залази у спиритуалну сферу, кроз звук, риму, ритам, интонацију, и кроз симболику речи које указују на нешто изван њих самих. Она је метафора за поезију која њему не дозвољава да пише, која пише саму себе. Она постаје истина бесконачног и духовног искуства, она постаје знак новог света где више нема идентитета и транспарентности, тј. нема њеног видљивог знака у материјалном свету. На овај начин је конституисана сама унија креативног израза која изражава Костићев анархизам у смислу потребе да се кроз уметнички израз „исправи“ оно што је стварност учинила и да се тиме она пренебрегне, заборави, превазиђе. Он је у овоме успео, те учавамо да његова песма више не одражава лично већ колективно осећање враћеног смисла, она заиста прераста своје оквире, она завараваш смрт, она постаје мит, јер „изузетне песме су увек знак васкрснућа. Мртви се може или не мора јавити, али његов глас оживљава, парадоксално никада простом имитацијом већ агонијом“ (Bloom 1997: 24).



Још један српски песник радо користи ову синтагму и мотивацију за описивање појмова. Како Дис описује „јављање мртвих“? За њега се тај повратак заиста одвија у правој и видној агонији духа, те тако он у својој *Нирвани* говори следеће:

Ноћас су ме походили мртви,  
Нова гробља и векови стари;  
Прилазили мени као жртви,  
Као боји пролазности ствари.

(Дис 1995: 80)

Јасно је да да то јављање прати врста агоније и измењеног стања свести у које песник запада услед своје превелике жеље да врати оно што је занавек изгубљено. Оба песника знају да је једино место поновног сусрета њихова уметност, тј. њихова песма. Само на том подручју мисли, заноса и речи може се одиграти тај дуго очекивани сусрет и они су сценаристи истог. Њихова уметност је сада и њихово уточиште, зато они *оживљавају* изгубљену драгу речима, јер на тај начин она је поново ту и они проналазе краткотрајни предах и утеху у ходницима своје имагинације. Резултат тога је увек песма, те је песма сада алегоријски и метафорички укрштај два света, видљивог и невидљивог, *укрштај* света фантазије са реалним светом, али превасходно, укрштај уметниковог унутрашњег света са спољашњим и укрштај живота и смрти. Песма је увек, на крају крајева, дијалог песниковог унутрашњег ја са спољашњим светом. Дисова драга такође поседује космичку моћ јављања, појављивања и при томе могућност промене свести самог песника. Они апсолутизују тај сусрет тако што читава стварност њиховог личног света подређују идејном аспекту, стварни свет за њих тог тренутка престаје да постоји и све је подређено визији мртве драге која се, макар и на тренутак, ипак враћа. Она не долази као тек обичан посетилац у сну, она долази као откровење, њен долазак је апокалиптички и свепрожимајући за песника. Нема мира, већ је све громогласно и обавијено немиром и слутњом, а фаталистички тон само доприноси осећају потпуне преданости песничког субјекта. Они не живе њихову уметност, они су *змајеви мисли и израза* који надилазе свакодневницу усклицима неодрживој љубави која је само у фантазији имала своје остварење. У оба случаја, њен долазак не доноси мир, он доноси немир, јер њено присуство мора бити гласније од њеног одсуства. Драга се враћа само на тренутак,

али тренутак који изазива катаклизму у њиховој свести, не мења се само њихов живот већ и читав свемир, и све је подређено визији поновног сусрета кроз афирмативно одређење новог света и њеног поновног јављања. Сусрет буди наду, али оно што их пре свега, повезује, јесте чињеница да је тај други свет постављен испред земаљског света и њено одсуство или присуство одређује и дефиницију свих других вредности за њих, тј. све је само утолико вредно уколико „изгубљену драгу“ могу пронаћи ту, она је за њих мерило свих вредности, те и вредности живота или смрти.

Петар Милосављевић пореди ову песму са Поовим *Гавраном*, сматрајући да деле бројне сличности. И она је приближно дугачка као Поова песма (има 121 стих) ; распоређена је у строфе које обједињује рефрен на крају, а и сама је заснована на теми из подручја лепоте. Но он даље наводи да се Костићева песма и не може свести само на та основна подручја, јер не говори само о мртвој драгој, већ и о судбини субјекта песме и његовим немирењем са оним што се *никад више* не може десити (Милосављевић 1981: 39).

Ја сматрам да су обе песме надрастање смрти и афирмација смрти у исти мах, јер обе залазе у спиритуалну сферу и мистицизам, обе постају обележје фасцинације и митског где је *никад више* ништа више до изговор за вечност и улазница за ту исту вечност. Смрт израња из оквира песме и сраста са субјектом, а метафизички одјек постаје мелодија бесконачног звука *вечног понављања* тог *никад више* у оквирима једног јединог тренутка *њеног погледа* који настаје као одговор на тиху стихију деструкције. И док По гледа у лице смрти и види *никад више*, Костић гледа у лице смрти као да гледа у *њено лице* и види ништа друго до магију јединог тренутка тог погледа за који је он спреман да поклони и читаву вечност, и ми видимо тај чаробни контраст који он на основама свог *укрштаја* ствара јер је она синоним и за смрт и за вечност. И док По проматра бездан празнине *никад више*, Костића све што је *безњеница* више никада не интересује јер је једини рај и једина права стварност у њеној близини и под окриљем њеног погледа. Код Поа је присутан страх од пролазности и смрти, Костић се смрти више не плаши, он је пригрлио мисао о пролазности јер га она води стопалима вечности, то је његово уверење исписано у свим строфама ове песме. Обе песме су уобличене божанским елементима, гавран симболизује богињу смрти Мориган, и тим одјеком одзвања читава песма, док је Костићев спев усклик вечности коју симболизује божанска фигура *Santa Maria della Salute*. Обе песме су бескрајно лепе у свој својој

слутњи, тмини и бездану мрачном, обе су херметичне, али Поова песма остаје тамна и дубоко мрачна, код Костића из таме израња она, она је синоним за светлост, а то је и његово основно начело на коме је засновао постојање читавог света, стога је заиста јасно да је *његова вила* управо она коју поставља у сами центар космоса, и као што сам већ рекла, дарује јој ауторитет једне богиње и то стога што Костићев изворни нихилизам бива замењен спознајом њеног присуства, а та спознаја је само одјек онога што му она допушта да спозна, те се и, видевши њу, понаша као смртник који је видео богињу у њеном божанском обличју, што је само још једна паралела која изнова може да се подвуче са Илијадом и чувеним сусретом. А управо без тог надахнућа и божанског елемента којим њу обавија, песма би знатно изгубила на своме значају, смрт је преточена у поезију и само тиме је, на извештан начин, и побеђена. Ове песме су дословно оде смрти. И Костић и По се, на метафизичкој равни, изједначају са смрћу и испливавају из бездана *безњенице* снагом своје мисли и израза да би је победиле. Они жртвују вечност за један тренутак који неизбежно са собом носи и то *никад више*, а на пепелу тог *никад* израстају песме које постају синонимима за њихова имена, а смрт је и главни пламен живота ових песничких творевина, те је укрштај потпун – вечност и смрт се изједначају и састају у једном тренутку, смрт је превладана, а вечност укроћена.

„Наше интересовање за Костићеву песму није само естетске већ и филозофске природе. Аутентичност и смрт су два основна проблема с којима се носи та песма. Како живети, а да живљење има смисла? – на то питање она даје одговор. Субјект те песме се приклања смрти да би остварио смисао. Он то може да учини јер је и смрт и живот у односу на смисао мерио истим аршинима. Онај уметнути осми стих у шестој строфи – сву вечност за те дивни тренуте! – најбоље, местом и значењем карактерише висину аутентичности као становишта са кога се осветљава егзистенција.“

(ibid: 112)

„Разуме се, Костићева стваралачка интенција и теоријска самосвест нису довољни за такав чудесан стваралачки догађај какав се збио у његовој лабудовој песми. За такво чудо неопходно је још нешто, нешто што у потпуности превазилази раван песникових интенција и његовог интелектуалног прегнућа: неопходна је милост трансценденције.“

(Негришорац 2010: 81)

Деконструкција живота је присутна уз реконструкцију *над-стварности*, имагинарног света који је и место сусрета песника и његове непрежалене драге. Патња за њом само у том тренутку је замењена идеалом и могућношћу коју објективна мисао одбија, зато је субјективност пренаглашена и иде у корак са тугом којој је та „песма“ једини бег:

А наша деца песме су моје,  
тих састанака вечити траг,  
то се не пише, то се не поје,  
само што душом пробије зрак.  
То разумемо само нас двоје,  
то је у рају приновак драг.  
то тек у заносу пророци слуте  
Santa Maria della Salute.

(Костић 1975: 56)

Песма му помаже да побегне од стварности, она је утеха и једино место где он може да види своју драгу, јер је песма слика паралелног имагинарног света који песник ствара и у који се скрива, који је његово јединствено уточиште, јер га на другом месту он не проналази. Песма је обећање бољег света, али је и кроз песму присутна болна реалност, а то је да она није ту и да је он не може вратити, ма колико то желео. Нагласак на емоционалном је остварен јер он ту песму не пише, он њу осећа и разорно доживљава, он само описује своја осећања за која не постоји други начин и да их искаже. Песник, видимо сада, остаје и заувек заробљен у том *међу-свету* где свака нада носи могућност да ће је можда некада поново угледати. Нагласак је на очекивању и интуицији, и увек на потајном ишчекивању поновног сусрета који је испуњење свих надања. Ова интуиција је капија за за улазак у нови свет, свет необичног и слутње, свет који је сав у магловитом предосећају и слутњи, пошто и сам представља врсну метафору за интуицију. Интуитивни увид је спознаја која делује и на читаоца као и на самог песника, а то препознају и Хегел и Кроче.

„Хегел је у уметности видео чулно отеловљене појмове. Отуда је, по његовој концепцији, и било могуће у уметности установити логос. Код Крочеа је уметност лишена појмовног: она се у структури могућних сазнања налази на посве другом крају од појма. Због

тога је, по његовој концепцији, и немогуће успоставити основе логоса уметности, поготово је немогуће установити логос њених историјских промена; сав логос се исцрпљује у појединачном. Хегел је, у одгонеткама проблема уметности, рационалистички усмерене; Кроче је усмерен ирационалистички. Све друге њихове разлике се конституишу око тих основних усмерења. Уметност се, у Крочевом схватању, темељи на интуицији. Интуицију, међутим, Кроче не одваја од њене материјализације, од израза:

Свака права интуиција и предоцба у исти је мах и израз. Све оно, наиме, што се не испољи у изразу није интуиција или предоцба, него је осјет, природа. Јер наш дух не спознаје интуитивно друкчије него путем радње, путем изражавања, путем формирања. Тко интуицију хоће да одјели од израза тај никад неће моћи да их уједини. Интуитивна активност је за интуитивно спознавање толико способна колико може да изрази.

Изједначивши тако интуицију и израз, Кроче је отворио простор за читав низ нових појмовних једначина и једначења. Уметност се, по њему, састоји од интуиција које су шире и сложеније од оних из обичног живота.“

(Милосављевић 2000: 397)

И он и *Дис афирмишу смрт* јер јој не дозвољавају да буде негација живота већ обећање за нешто више, а то нешто више је у Костићевом случају сусрет са драгом. Фантазија помера границе реалног али је узор изгубљена стварност као један од *могућих светова* који се ипак никада није остварио. На ивици фантастичког и реалног настаје оваква песма, и њена финална заокруженост, синтеза је једне рапсодије емоција и живота. Иако је прожета осећањем губитка и смрти, овој песми не фали животност, напротив, песма као да има свој засебни живот независно од самог песника јер говори о најдубљим емоцијама које сада и читалац искуси, и ту на сцену ступа симболичка вредност, и само је уз употребу одговарајућих симбола то и успео да учини. Симболи су успели да је приближе довољно, да се види и тај бол и то одушевљење, јер његово одушевљење када је напокон угледа, он преноси на такав начин да имамо утисак да се то управо сада пред нама и дешава, а заокруженост песме доприноси естетском ефекту. Она престаје да буде имагинација, она постаје уметност, и то је уједно његов специфичан начин борбе са болом који је осећао, али је она, у исти мах и теза и антитеза његовог живота јер је мисао чији се расплет

никада не дешава до краја. Због тога песнику остају могућности, могућности да рекреира и створи све оно што стварност није могла, он постаје апсолутни господар свог света у ком околности опет не служе њему, већ само њој. Једина снага духа је њена снага, и његова снага произилази из ње, а долази од сећања. Он је овом песмом себи задао задатак да смртно учини бесмртним, да те и њу чини владарем свега егзистенцијалног и спиритуалног. Ово је опредмећена имагинарна бесмртност јер она остаје вечно млада, залеђена у времену кроз песму, уз обећање поновног сусрета, песма трансцендира у реверзибилном току – од смрти ка животу, од краја ка новом почетку.

А кад ми дође да прсне глава  
о тог живота хридовит крај  
Најлепши сан ми постаће јава  
мој ропец њено: „Ево ме, нај!“  
Из ништавила у славу слава,  
из безњенице у рај, у рај!  
У рај, у рај, у њезин загрљај!

Све ће жеље ту да се пробуде,  
душине жице све да прогуде,  
завиђемо светске колуте,  
богове силне, камоли људе,  
звездама ћемо померит путе,  
сунцима засут сељенске студе,  
да у све куте зоре заруде,  
да од милине дуси полуде,  
*Santa Maria della Salute.*

(Костић 1975: 56-57)

Овом приликом ћу подвући и једну важну паралелу између ове песме и Илијаде. Обе ове песме имају једну заједничку особеноост која их издваја, а то је афирмација смрти и схватање смрти као елемента који доноси богаћењу лика, другим речима, ликови које Хомер и Костић портретишу су толико јаки, толико животни, да их смрт не може *савладати*. Шта то значи за обојицу? Значи да су успели у тој мери да нам приближе своје песничке ликове и тако да се смрт креће у две равни, или је потпуно секундарна или

у потпуности афирмисана. Она је секундарна када Ахил одлази у бој, али је афирмисана када постаје услов његове славе, а слично је и Костић успео у својој песми, јер када се његова драга враћа, њој смрт служи и постаје секундарна, тј. она постаје степеница будућег сусрета у неком другом, обећаном свету. Разлика је што Хомер остаје у оквирима земаљског, бар када је у питању Ахил, а Костић залази у трансценденцију, а то исто чини и Дис, те је и друга његова песма *укрштај* лепоте и смрти, а то је *Можда спава*:

Можда спава са очима изван сваког зла,  
Изван ствари, илузија, изван живота.  
И с њом спава невиђена, њена лепота;  
Можда живи и доћи ће после овог сна.  
Можда спава са очима изван сваког зла.

(Дис 1995: 105)

Оваква врста укрштаја увек води ка трансценденцији, и увек у залазак у свет „изван“, свет који постаје дефиниција обећања, а то је обећање духовног света који постаје једина утеха песнику услед губитка. Само што код Диса тај свет је тек слутња, он се не усуђује да говори о њему са одважношћу са којом то чини Костић. Он машта о свету у ком би могао поново да је види али његов свет је тек слутња тамо где је Костићев свет чиста извесност. Његов свет је и његова религија и метафизика, за разлику од Диса, али је лепота одређење које прати и једну и другу драгу, с тиме што лепота сада постаје и метафизички феномен. Њено друго лице, друго лице те лепоте јесте *смрт*. Али не смемо заборавити да је та смрт, као и код Хомеровог Ахила, само почетна станица за бесмртност.

На крају, поезија је израз укрштаја личног, песниковог са његовим идеалом и земним светом, те са идеалом који песник остварује. Тај идеал осликава се у равни идеалних форми, на начин на који сада нису само дело песниково већ дело *апсолутне идеје*.

„У Мона Лизи постоји вечна лепота која ће суделовати у бојанском животу. Стваралачки живот је вечни а не пропадљиви живот. И како су слаба и жалосна моралисања над великим делима. Лепота која настаје у стваралачком чину је већ прелазак из „овог света“ у космос, у друго биће и у њој не може бити таме, која је још постојала у грешној природи онога који ствара. Права слика или песма не припадају више физичком плану бића, у њима нема материјалне тежине, оне припадају слободном космосу. И чин

стваралаштва је самооткривање и самостална вредност која не зна за спољашњи суд о себи.“

(Берђајев 2001: 131)

Лепота коју Костић ствара само је одраз онога што је он дуго носио у себи, скривене стварности његовог бића која коначно долази до свог изражаја.

„А једно је несумњиво: та га љубав држи; н ту љубав стално потхрањује у души. То је сад његова суштина. Да је своју коначну песму певао раније – можда би се и ослободио ње, бар донекле, по Гетеовој психологији прокушаној. Тада би могао да пева и друге песме. Ми тврдимо: да Лаза баш зато није ни хтео да одреди коначан облик своје најбитнијем душевном садржају. Ми тврдимо чак и ово: Лаза није могао ни о чему другоме више ни певати – док то не опева, док у песми не овековечи своје највеће, најдубље чувство, у које је сав био огрезао.

Ленка је стајала пред свим другим евентуалним песмама – као облак који све заклања. Ето зашто друге песме нису ни биле спеване. Све силе умља и безумља, склада и расклада, једнако су бделе у даноноћној служби Ленкиној – а Лаза није хтео да их стави у покрет, да не би – довршивши дело – одстранио макар и најмање ону која је то дело надахњивала, која је на то дело чекала, негде у далеким надземаљским сновима.“

(Винавер 2012: 626)

И чудна моћ ове песме – то више није само Ленка, то је надземаљска хероина која прераста све оно што стварност може да понуди и која му долази негде из далеких висина натчулног света, и гледа га њеним проициљивим, бесмртним погледом. Његова вила постаје богиња око које се окреће васиона, а њена лепота, склад песме и хармонија мисаоног израза постају далеки одјек обећања да Костић није узалуд читав живот чекао на само једну песму. Она се десила, и више није важно да ли је ова вила постојала нити ко је заправо она била. Она постоји.

Она постоји једнако као што постоји човекова нада, његова тежња и жеља за бесконачним светом безвремене стварности који се Костићу открива у тренутку само једног јединог погледа. То је поглед усмерен ка спознаји, мудрости и вечности, усмерен ка самом бићу које се сада уобличава у њој, зато и каже да „кроз њу сад види, од ње све зна“, јер ово више није сусрет са вилом и са драгом,



и у томе је битно обележје степенасте структуре песме и његова виртуозност, ово је сусрет са самом мудрошћу која му отвара врата спознаје, а друго име његове вечности је, сада то јасно уочавамо, ниједно друго до мудрост.

Име загонетке ове песме је опевано у *спеву мудрости* и казује га свака његова строфа, ова песма је алегорија о спознаји и мудрости, и у томе је њена лепота и снага. Чисто романтично схватање је и благослов, али и оков ове песничке творевине и потребно га је збацити да би се дошло до суштине, а суштина је да песник описује свој пут до *идеје* и сам процес спознаје, он опева сусрет са мудрошћу у виду виле и богиње која је оличење свих трансценденталних, узвишених идеала које је песник током свог живота поседовао.

И ми уочавамо колико га тај додир сазнавалачког и божанског, сусрет са мудрошћу који никада није једноставан, трансформише, и како се и на поетском плану дешава један од укрштаја које је сматрао најделотворнијим, укрштај срца и укрштај ума, те истине срца постају и истине ума и обратно, а песник отвара врата бесмртном.



## Анима Лазе Костића

Одисеј је током свог враћања са Итаке био суочен са једним изазовом који је, користећи се снагом своје рационалности и мудрог приступа, на крају и успешно савладао. Овај изазов је била песма сирена коју је Одисеј, истина чуо, али којој није подлегао и тиме завршио у хладним дубинама океана. Песма сирена је представљала врсту изазова којој још ниједан морнар није одолео, толико је њен зов био јак и примамљив за сваког смртника. И Лаза Костић је на свом животном путу имао специфичан изазов и својеврсну *песму сирена*. То је за њега симболички представљала Ленка Дунђерски. Али за Костића, Ленка Дунђерски је много више од само девојке коју је ценио и волео. Она је и симболизам његове уметности, она је његова *анима*. Јунг представља теорију према којој је анима подсвесни део личности у којој су похрањени идеали о женској особи која је оличење свега жељеног и која потом, када се појави у човековом животу, у потпуности мења и њега и његову стварност.

„Тако су Анима и живот утолико безначајни када не нуде никакво тумачење. Ипак, они имају биће које се може тумачити, јер у свем хаосу постоји космос и у свем нередом има тајног реда, у свој самовољи има сталних закона, јер све што је дејствујуће почива на *супротности*.“

(Јунг 2015: 39)

Неоспорно је да је Ленка симбол Костићевог генија, његовог естетичизма и уметности. Она је та која је променила Костићеву стварност и заправо, која му је самим својим присуством одређени период у његовом животу, помогла да скривени аспекти његове личности пронађу свој потпунији израз. Она не само да је била идеал онога што је он подсвесно желео већ је и представљала све оно што је он свесно идеализовао, стога је она на изванредан начин похрањивала његову тежњу за бесмртношћу. Анима је увек повезана са пројекцијом, а Ленка, у тренутку када је сусреће, представља све оно што он жели али не може да досегне, док је она прави прототип те његове мисаоне утопије. Зато код њега и побуђује мисао и песнички дух, емоција се окончава одом мисли и стваралаштву јер емоција у овом случају постаје подстицај за стваралаштво. Емоција води ка мисли, те је и ово једна врста његове личне драме, али и његове филозофије, његовог *укрпимаја*, јер оног момента

када је њу заувек изгубио његова *анима* постаје и његова личност, и кроз песнички изражај те аниме, она заувек остаје део њега. Анима има у потпуности трансформишући ефекат на особу која дође у контакт са њом јер побуђује скривене снаге, суочава са до тада нерешеним и неоствареним, али и омогућава да одређени аспекти испливају на површину. Без његове аниме не би било ни његове најбоље песме, а без ове песме, биографија Лазе Костића не би била иста. Стваралачки израз овде не настаје само како би то Вајлд изразио „по цену великог бола“ већ и огромне духовне трансформације. Она је почела у оном тренутку када је све своје подсвесне жеље видео у Ленки, али се ту није завршила. Овај развојни процес од сусрета до потпуне агоније и обратно изузетно је описан у песми, али је та песма прави симболички приказ Јунгове тезе о *сусрету са анимом*, тим више што Костић целу песму заокружује религиозним мотивом и примером божанског женског принципа, и то је трећи ступањ аниме, „док четврти симболише *Sapientia*, мудрост која превазилази чак и оно најсветије и најчистије“ (Јунг 2015: 174). Тиме Костић показује и да је потрага за овим принципом у његовом животу била окончана, али и да је његов бол заједно са процесом настанка његове најбоље песме тек почео. Процес суочавања са анимом и усвајањем супротног принципа посебно је изражен у књижевности, али као по иронији, његов живот је био пример једног уметничког дела где одлазак аниме значи и њен *укрштај* у карактеру и мисли појединца. На тај начин и он постаје тај дуалитет и укрштај о ком говори, али је премиса заправо да он никада не престаје да буде болно свестан те неподељеног дуалитета. Анима и анимус нису само део колективног несвесног у означавању мушког и женског принципа. Они су пројекција особе „ка ван“ тако што представљају одговор на све што та особа жели да досегне и поседује, зато су евентуални сусрети са особама које то садрже толико дубоко трансформативни за појединца. Чак и у грчкој митологији, пример аниме или анимуса наилазимо и на донекле неочекиваним местима, те као пример анимуса можемо навести сусрет Артемиде и Ориона, где у Артемиди потом, након његове смрти, налазимо помирење мушког и женског принципа. За Костића пак, Ленка је била оно што је за Одисеја била песма сирена, и поступио је слично попут Одисеја, као што је он тражио да га вежу на палуби брода да би чуо песму сирена али да јој не би подлегао, тако је и Костић разумски одговорио на своју личну песму сирене

опредељене у Ленкином лику и појави. Та пројекција се на крају завршава усаглашавањем мушког и женског принципа у његовој личности што је једино могло да доведе до стварања песме *Santa Maria della Salute*, јер он тада показује да је прихватио помирење два опречна принципа у сопственој личности и ту финалну врсту *укрштаја* коју на крају ова песма и представља. Она је подстрек за ново дело тако што, први пут долазећи у додир са својим идеалом „ван“, он га поново интернализује, али је ова врста интернализације сада синоним за стваралаштво и нову мисао. Међутим, овог пута и стваралаштво које превазилази сваку песму коју је до тада написао јер сада поседује *мудрост* састанка са својим идеалом и враћање тог идеала у његов лични „свет идеја, идеала и форме“, у мисао о савршеној жени која је овде заокружена религијском фигуром како би се његова мисао о божанској жени усагласила са колективном мисли о божанском, и тиме су, коначно, оне постављене једна наспрам друге и заједно репрезентују једну врсту недосегнутог и недодирљивог идеала. „Једино болна ( али у суштини једноставна) одлука да се фантазије и осећања схвате озбиљно може у овом стадијуму да спречи потпуну стагнацију унутрашњег процеса индивидуације, будући да само на тај начин човек може да открије шта тај лик значи као унутрашња стварност. Тако анима поново постаје оно што је изворно била – „унутрашња жена“ која преноси веома важне поруке Сопства“ (Јунг 2017: 176).

Она трансформише али тако што се та трансформација поново помера ка унутрашњем плану који потом води ка стваралаштву, а Јунг је овакву врсту стваралаштва изразио на следећи начин:

Али шта у практичном смислу значи улога аниме као водича по унутрашњем свету? Ова позитивна функција јавља се када човек позитивно схвати осећања, расположења, очекивања и фантазије које му шаље анима и када их утврди у неком облику – на пример кроз писање, сликање, вајање, музичко компоновање или плес. Када на томе ради стрпљиво и полако, из најдубљих дубина израња други, још несвеснији материјал и повезује се са оним претходним. Након што фантазија бива утврђена у неком посебном облику, треба је испитати како интелектуално, тако и етички, вреднујући је осећајном реакцијом. Веома је битно да је посматрате као апсолутно стварну; не сме да постоји никаква потајна сумња да је то „само фантазија“. Ако ово предано упражњавамо у току једног дужег периода, процес индивидуације временом постаје једина

стварност и може да се развије у свом правом облику. Многи примери из књижевности приказују аниму као водича и посредника у унутрашњем свету.

(Јунг 2017: 174)

„Чиста поезија је сећање на мистички доживљај, митски речено, Мнемозина је мајка муза. Али ту је најболније место, и за мистичара, и за песника, и за сваког човека; највише за песника. Душа, anima, не може да говори сама, не може да изрече ни крајњу синтезу свога мистичног уједињења, ни анализу својих бескрајних асоцијација. Њој мора да помогне неко ко је ван ње: animus, кога Бремон идентификује са разумом. Али она, и помешана са страним елементом, и успева да пренесе многе своје елементарне дрхтаје, и што је виша поезија, она је искључивије састављена из тих дрхтаја, и постаје непосредна магијска инкантанција. Највећи је песник онај који у своје песме унесе највише од оног неизреченог мистичног доживљаја о коме пева Лаза Костић у најмистичнијој песми српске литературе, у *Santa Maria della Salute*.

То се не пише, то се не поје,  
Само што душом пробије зрак.

У чистој поезији, разум је само помоћник при изношењу на видело, јер то се без њега не може извести; он није имао улоге при правом стварању, при концепцији. Реч се овде враћа својој првобитној природи звука и ритма, није више оруђе разума, но оруђе магије.“  
(Савић Ребац 2004: 164)

Анима обезбеђује тај додир магије, мистично и магично у поетском изразу, ирационалност и мистицизам су наглашени и неопходни, јер поезија праву снагу израза постиже тек када се отргне од рационалности и када закорачи у ирационално, само повезивањем наизглед неспојивог долазимо до *укрштаја* који непосредно оснажује поетску творевину, а то је укрштај емоционалног и рационалног аспекта, који потом чини магију дела, а понекад и саму безвременост песничке творевине, што је Костић значајно приметио у *Илијади*, а потом успешно применио у својој најлепшој песми.

## Идеализам и реализам и Костићева одбрана фантастике

Костић је био велики заговорник слободе у поетском изражавању и стваралаштву. „Реализам у поезији“ ма колико грубо и сама конструкција звучала, анахроно и скоро за нас сасвим нестварно, он је тада оштро критиковао, показујући зашто књижевност има права на крила имагинације и зашто фантастика и идеализам увек иду корак испред живота, јер му додају оне аспекте којима је иначе сам живот осиромашен. Кроз фантастику књижевно дело богати саму перцепцију живота, а „одлазак у нови свет“ не мења стварност онога коме се увек враћамо. Због тога је он веровао да књижевност не би требало да одзвања истим ехом као и живот, те је за њега реализам само приказ дубоке монотоније која кроз спој иреалног и фантастичног, у књижевном стваралаштву може лако да буде избегнута. Говорити реално о стварима није особина поетског изражавања и не треба да буде, јер оно тиме више не би било поезија, већ нека врста наративног исказа. У свом *Одговору Светозару Марковићу* ове ставове излаже на врло разложен и убедљив начин, те тако он говори:

„Пре свега морамо вам казати да нам овде није намера упуштати се у борбу између реализма и идеализма. Но толико вам ипак морамо навестити – да ће се, по нашем мишљењу, сва научна разлика између идеализма и реализма напослетку свести на разлику методе, да ће реализам бити оно што се зове индуктивна, а идеализам оно што се каже дедуктивна метода.“

(Костић 2019: 125)

Његово оштро залагање за фантастику увиђамо и кроз револт који је исказан према сваком реалистичком приказу у књижевности, и наравно да то није само из разлога огорчености према Светозару Марковићу. Он је напросто желео да ствари представи онаквима какве их и види, и вешто је у томе успео јер је његова расправа убедљива и поткована добрим аргументима. Пошто смо већ уочили колико је за њега значајно и сам укрштај у књижевности, једноставно је незамисливо да би такав укрштај могао да се пронађе у једнодимензионалној стварности, за тако нешто је потребно много више фантастичких увида и алузија, као што је било и за сукоб живота и смрти у његовој најважнијој песми. Он подржава идеју према

којој књижевност јесте и треба да буде све оно што стварност не може, и да је тиме превазиђе, надигра, унапреди. Ако би књижевност само представљала догађаје онаквим какви реално јесу, она и не би представљала ништа друго до само празно препричавање, понављање идентичних клишеа. Али њен задатак је да превазиђе стварност својим непопустљивим отпором према свему што је једнострано и својим узлетом ка непознатом и неистраженом. Ако се буде само фокусирао на стварност, песник би изгубио све оне особине које га чине песником, које и јесу особина имагинације, а његова дела не би припадала њему већ би била прост наративни склоп и процес казивања. Фантастика је оно што оживљава дело, те на крају крајева, и оно што му даје смисао, фантастика га чини „стварнијим“ тако што допушта да читалац побегне из окриља свакодневнице у неки нови свет, да се нађе на путу измишљених светова који служе да обогате његову имагинацију и сам доживљај *реалног* света. Те тако он наводи:

„Овде се домах у почетку промолила основа свеколике заблуде којом је ова расправа Чернишевскога задахнута: њему фантазија није реална. То се може разумети кад се говори о политици, о економији и о другим наукама што имају посла са свакидањим животом човечијим или са оном страном природе што се даје непосредно опипати и сагледати. Али кад је ко наумио научно расправљати естетику, што јој је фантазија ако не једини, оно бар главни предмет, онда сам одриче својој науци предметност, сушност. – Фантазија је исто тако реална као ма каква друга функција човечијег мозга, као ма каква друга појава у природи, као падање кише, као севање муње, као сијање сунца. Зато што се њено ницање и стварање не може увребати вивисекцијом или под стаклетом, зато јој одрицати реалност, било би детињасто прикривање своје немоћи, била би научничка надувеност.“

(Костић 2015: 131)

Овде су присутна два елемента значајна за његово разумевање естетике: фантазија је главни предмет естетике и фантазија је стварна. Фантазија је стварна самим тим што је опредељена у књижевном делу, то јој даје извесну дозу актуализације. Фантазија је главни предмет естетике јер без ње нема ни уметничког дела ни уметности, она је звезда водиља сваког песника и стална пратиља прозних остварења, она је посредно и непосредно увек ту, а посматрано кроз призму његове теорије о укрштају, фантазија је



супротност реалности, она је њен негативитет и она је уједно и трансформише и обogaћује, те тако настаје књижевно остварење као резултат *укрштаја*. Само кроз укрштај елемената реалности и елемената фантазије долазимо до укрштаја у књижевности. Непосредна реалност никада није довољна, али рецимо да је она почетна станица обликовања уметничког духа, стваралац је послат на путовање ка свету фантазије натраг у реалност и кроз то кружно кретање његово стваралаштво добија и свој заокружени облик. Песма је увек фантазија, она никада није реална јер је субјективна, одређује је песников осећај субјективности више но било шта друго, јер увек је оно о чему он говори обојено његовим доживљајем света који не мора нужно и одговарати реалности. Због тога он каже да је фантазија стварна, јер се од ње не може побећи, она је улазница за свет стваралаштва и свет књижевности услов *sine qua non*.

„Напротив, што се дубље упуштамо у науку, све већма увиђамо да човечији живот почива на истим основним законима на којима и животињски и биљни. Свака анализа прелази у својој крајности у синтезу.“

(Костић 2019: 134)

Ми овде јасно уочавамо његов синтетички приступ ствари-ма и појмовима, све је повезано са свим и све утиче на све друго, све је одређено, условљено и уклопљено у једну складну целину, што након тога проширује и у својим појмовима о судбини и уметничком делу.

„Случај је често штетан за човека. Али је често и користан. Већ по томе видите да са случајем у естетици не можете никако изаћи на крај, а најмање о разлагању старогрчког појма о судби, а још мање у разјашњају новијег појма о трагичном. *Пре би се могло допустити и доказати да ни у животу ни у природи нема случаја (слепог случаја, догађаја без повода) него што би се случај могао с разлогом унети у науку, а још мање у науку о уметности, о лепоти.* – Ова изрека јеванђелска, да »ни длака не падне с главе ваше без његова знања«, има у себи научну језгру у песничком облику пророчанства, мистицизма.“

(ibid: 135)

Случај не постоји, посебно не у књижевности где сваки елемент има своју сврху, свој разлог постојања у уметничком делу. Његов фаталистички приступ животу опет је инспирисан Грцима

и њиховом представом, а ово схватање у књижевности још је више оправдано, јер је уметничко дело увек намерно конструисано на одређени начин и сваки симбол има своју оправдану функцију и деловање у оквиру уметничког дела. Тај симбол може имати своју естетску функцију која је откривена тек на крају дела, али је увек с разлогом ту, тај разлог је оно што дефинише мотивацију књижевног дела, увек постоји разлог зашто се нешто спомиње или дешава. Није фантастика само битна зато што је он овом приликом желео да покаже и нагласи њену супротност у односу на реализам, она је важна зато што удахне душу делу. Фантастика је потребна да би и кроз дело читалац мењао свој поглед на свет и да би се искристалисали до тада неизвесни појмови. Ми и кроз фантастику видимо укрштај, укрштај реализма са фантастичним елементима, а кроз овај укрштај ми можемо говорити о успешном уметничком делу. Апсолутизовање стварности прераста у апсолутизовање естетике и мисли о уметности што је и био његов примарни задатак.

„Узмимо случај да нам пође за руком доказати важност нашег особног начела у свим појавама на земљи, били то било довољно да нам се верује, да је то начело основа света, те да се простире на сву васелену?“

(Костић 2015: 109)

Знајући његову основну мисао, та мисао постаје и код за дешифровање Костићеве мисли. Он за фантазију каже:

Фантазија је исто тако реална као ма каква друга функција човечијег мозга, као ма каква друга појава у природи, као падање кише, као севање муње, као сијање сунца. Зато се њено ницање и стварање не може увребати вивисекцијом или под стаклетом, зато јој одрицати реалност било би детињасто прикривање своје немоћи, била би научничка надувеност.

(Костић 2019: 131)

Фантазија је реална јер је испред живота, имагинација је увек испред јер она показује она до чега живот не може да стигне. Овде Костић наглашава реалност фантазије као истинске потребе за превазилажењем ограничене стварности. Стварност је ограничена јер она не може да пружи ту ширину избора коју може фантазија, стога је као жанр и неопходна, јер помаже човеку да макар на тренутак савлада сва ограничења свакидашњице.

Оскар Вајлд ће за фантазију рећи слично попут Костића, откривајући у њој праву стваралачку моћ уобразиље:

Али она ипак нешто може да учини за нас. Може да нас изведе из окружења чију нам лепоту замагљује вео свакидашњице, из окружења чији нам ситничави захтеви и простачка ругобност уназађују развој. Може да нам помогне да напустимо доба у коме смо рођени и да се пребацимо у друге епохе, не осећајући се у њима као уљеци. Може да нас научи како да побегнемо од властитог искуства и стекнемо искуства оних који беху већи од нас.

(Вајлд 2000: 123)

Она је за Костића и врста потраге за савршенством, савршенством какво може да створи *свет интелигбилних форми*, свет какав фантастика прва обећава. Њена снага у односу на живот је бескрајна могућност потраге за оним што се назива савршеним, и увек иста тежња да се и новонастало савршенство изнова превлада.

„Што ми ретко, па готово и никада не налазимо савршенства, зато не мора бити да га и не тражимо! Напротив: што га ређе, што га теже налазимо, тим га чешће тражимо!“

(Костић 2019: 139)

Чак и ако не оствари своју потрагу, писац наставља за њом, ако не оствари оно што сматра савршенством, његова имагинација ће увек тражити друге начине да својим мислима да нови израз. Његова мисао је на добром путу јер ће увек померати границе тог савршенства, а то је лепота уметничког исказа. Тако да, само у уметности имамо и досегнуто савршенство, а само у имагинацији можемо говорити о правом проналаску *идеалних* појмова.



## Филозофско на раскршћу поетског, мисао сусреће спознају и дефинише је

Костић је врсну поезију називао оном која у себи има елементе филозофског, тј. ону која представља укрштај филозофије и поезије. „Уопште сваки песник треба да има нешто и философије, као и сваки философ, бар по потреби што је признаје Тиндал, што треба да је мало и песник“ (Костић 2015: 116). Филозофска поезија или поетска филозофија би можда највише одговарала Ничеовом стилу, код кога ми говоримо не о филозофским текстовима, већ о филозофским поемама, мада сам сигурна да и ову идеју Костић превасходно уочава код Грка, а знамо да му је велики узор био Хомер и да је црпео своју инспирацију из Платонових увида, а на крају крајева, да ли ми уопште и можемо да говоримо о његовој филозофској мисли без Платона? Модерно разумевање природе филозофије води нас ка помисли да је разлика између филозофије и поезије прилично евидентна, али Платоново разумевање поезије је фундаментално другачије. У њеној највишој форми, филозофија је неодвојива од најбоље поезије. То не видимо само у форми његових дијалога, већ и у ономе што је он о поезији директно и рекао више пута. Такође, не подсећају ли нас и његови дијалози на Одисеју, где би Сократ метафорички представљао Одисеја и нит која повезује све његове дијалогe у јединствену целину. Поређење са Одисејом није случајно, јер и Костић користи Хомерова сазнања, а посебно његов еп *Илијаду*. На крају, и *Илијада* и *Одисеја*, као и Платонов дијалози, Хегелова дијалектика и Костићева мисао, сви подлежу једном правилу и све их повезује једна идеја, а то је идеја да је највиша форма знања самоспознаја, и то не само из разлога што самоспознаја решава проблем уније у Платоновом *Федру* па и свим његовим дијалозима, Хегеловом идеализму и Костићевом укрштају. Али релација од себе усмерена ка самом себи је релација слободе, не истине. У овом контексту, слобода није аутономија већ хетерономија, није самопоседовање, већ бежање од себе. Поезија је разлагање субјективитета у коме свако и јесте свој, али свако и постаје неко други, баш као у позоришту.

„Ствари сасвим друкчије стоје код схватања објективне самосвојне суштине ствари, суштине која сачињава њихову (платоновску) идеју и на којој се мора темељити свако достигнуће у лепим

уметностима. Наиме, воља – која је тамо била толико потребна, чак неопходна – овде мора остати по страни. Јер, овде важи само оно што интелект постигне сасвим сам, сопственим средствима и што пружи као својевољни допринос. Овде све мора деловати само од себе; сазнање мора деловати без намере, дакле, без учешћа воље. Јер, чисто објективно сагледавање у коме се схватају (платоновске) идеје ствари може настати само у стању чистог сазнања, у коме човек потпуно потискује своју вољу и њене циљеве, а са њима и сопствени индивидуалитет. Али, такво схватање увек мора претходити првом нацрту, односно првом интуитивном сазнању, које затим сачињава истинску грађу и језгро, у неку руку душу правог уметничког дела, поетског остварења, чак философског система.“ (Шопенхауер 2013: 236)

Ово одређење можда најизразитије проналазимо у Ничеовом *Заратустри*, јер он управо представља *укриатај поезије и филозофије* на очигледан и изразит начин, те нисмо сигурни колико је дело поетско а колико филозофско јер граница нестаје, нисмо сигурни да ли мисао иде испред израза или израз испред мисли, те тако, да, Заратустра заиста одговара на Костићев изазов, као и Ниче, стварајући доиста једну филозофску поему. И Хајдегер уочава да то дефинитивно није почело са Ничеовом мисли, али је Ниче дефинитивно најцеловитији представник оваквог начина казивања и филозофирања:

Али за разлику од својих филозофских претходника, Ниче се није задовољио простим наглашавањем блискости између тих двају начина казивања. Није хтео само да на нов начин теоријски разјасни однос између мишљења и певања него пре свега да практички испроба могућност њихове нове синтезе. Отишао је тако далеко да је стварно почео да мисли певајући и да пева мислећи.

(Хајдегер 2003: 357).

Песник пројектује себе *ван себе*, јер у стваралаштву, сви догађаји више нису ту због њиховог значења, они су представа фасцинације и истовремено момента који помера субјекта из његове позиције моћи и контроле у позицију хетерогености. Костићева намера је да сва значења постану саморазумљива истина самозначења, да се спозна једна апсолутна истина за коју је само по себи есенцијално да буде превазиђена, али потребно је и утврдити на који начин пронаћи унију између поезије и мишљења, али није ли

та веза одувек постојала? Чак и код Хомера, филозофија иде испред поезије, а без одређења да је он и уопште имао свест да је тако, једноставно значење речи иде испред саме речи, баш као и корелација међу тим речима и појмовима, јер чак и када је писао о појмовима као што су врлина, знање и карактер, он је недвосмислено постављао питање о филозофском значењу тих појмова, јер је реч и неодвојива од њеног значења. Ове речи могу, при томе, имати само конвенционално значење, или могу имати значење које иманентно одговара самом појму, баш као што то Платон и Костић мисле, односно могу имати универзално значење. Писање претвара речи у објекте, материјалне објекте који су потом супротстављени самом читаоцу, који остаје одвојен од њих. Филозоф може, примера ради, да пише о љубави и њеном концептуалном значењу, али песника то не занима – он илуструје љубав. Костића не интересује приказивање и писање о љубави као уопштеном појму, већ о његовој љубави, његовом личном доживљају, стога је то увек индивидуално, за песника постоје само симболи, али не и њихово значење, он занемарује и одбија метафизичке истине, песништво се не понаша као да трага за истином већ као да поседује све истине. У помирењу те две ставке, у симболизму и потрази за истином, метафором и сазнањем, Костић је видео врхунски поетски израз, јер само кроз помирење те две супротности, он је видео и савршенство израза. Несумњиво је да и поезија и филозофија имају више бројних супротности, те тако док филозофија поставља питања, песма је већ херметички затворена, она је цела, она све своје одговоре већ садржи у себи и она за њима и не трага, она је већ у потпуности дефинисана, несавршена али је целина. Осим тога, она симболизује афективну структуру која конституише и отвара свет који је толико другачији од нашег свакодневног света, те и он сам више пута отворено наглашава да је за њу потребно посебно стање духа, које назива заносом или инспирацијом, док је за филозофију потребна радозналост и запитаност. Но ипак, поезија и филозофија могу заједно и то је доказано небројено пута, а као доказ за своју тврдњу, Костић се и овај пут враћа Грцима:

Колико пак има поезије у грчких филозофа, о томе не треба уверавати зналце метафизичких писаца, у којих је машта главни чинилац њиховог умовања. Довољно је само напоменути да је *Емпедокле* своје мисли написао у стиховима и да је *Епихарм* био и филозоф и песник уједно. Па шта тек да речемо о *Платону* и о

путовању његових душа к сунцу и к планетама! То је јамачно довољан доказ колико су се стари грчки мудраци служили фантазијом у својим списима.

(Костић 2015: 117- 118)

Грчка филозофија заиста и јесте поезија, а у Платоновом случају фантазија и метафоре служе описивању идеја или форми које су за њега имале једнако важан филозофски и метафизички значај колико за Костића симетрија или укрштај. Сама симетрија подсећа на Платонове идеалне форме, и та сличност је више него очигледна из више разлога. Прво у појму лепоте као недељиве категорије, апсолутно симетричне и самим тим – лепе, а Платон и јесте први који је у симетрији видео лепоту, што је основна мисао која се протеже кроз бројне његове дијалоге. Но, Костић се на поређењу са Грцима дефинитивно не зауставља те као доказ за своје тврдње изражава наклоност према Французима и њиховој уметности, за коју говори да одражава укрштај филозофије и поезије:

Колика је дубока философија у шалама, доскочицама и приклопицама а особито у снажно нацртаним карактерима писца Пантагруела, тог претече откривене музе Золине! А колика је дубљина мисли, колика научност и философија поред пророчанског заноса у титанским замислима, у свечаној узвишености стихова Виктора Игоа!

Што су јаче укрштајне силе, што је жешћи сукоб, што је силнији судар, тим већа мора да је укрштајна тачка, тим шире мора бити укрстилиште, тако, да је наличније на какву пукотину него на тачку. Стил је противности и укрштаја у замисли те песме толика, да продире у сав стил, она обаспе сваки стих, сваку реченицу. То је, уосталом, значајна црта Виктора Игоа и најобилатији извор његове оригиналности.

(Костић 2015: 121- 122)

Увек је централна сила сила укрштаја и њена јачина одређује и јачину две супротстављене стране. Превазилажење дуализма супротности води ка изразитијем уметничком ефекту у књижевности, а ову врсту дуализма он види у поезији и књижевности, поезији као представништву апстрактног мишљења и филозофији као запитаности над вредношћу ствари и појава, као и над смислом читавог универзума. Једно је условљено другим и зависи од другог, производећи, укрштајем, дело изузетне вредности које је синтеза ове



две појмовности и које их уједно надилази. Ово је уједно природан процес који се неизоставно дешава, тј. апсолутизовање стварности сада функционише и на том нивоу, пошто је укрштај неизоставан след за који је потребно само да две опречне силе дођу у међусобни контакт, што се пре или касније дешава, те у једном тренутку ми имамо сукоб јаког поетског и јаког филозофског израза који даље резултира њиховим међусобним превазилажењем и креацијом новог жанра и израза, по Костићу бољег и садржајнијег него ова два. Платонов дијалози би успешно могли одговорити на овај изазов јер су, у свом најчистијем облику, поезија. Али уметник и јесте у својој суштини, геније, геније који кроз симболе треба да успе да повеже два поларитета – поезију и филозофију.

Али концепт симбола има метафизичку позадину којој у потпуности недостаје реторско коришћење алегорије. Могуће је кретати се кроз свет разума до узвишеног, јер свет чула и не представља ништа до таму која рефлектује истину. Концепт симбола у модерном смислу ми не можемо разумети без његове гностичке функције и метафизичке позадине. Једини разлог зашто бисмо симбол издвојили из његове употребе јесте филозофска идеја мистериозног знака који према томе постаје сличан хијероглифу, препознат само од онога који је у њега упућен јер овај симбол није случајно изабран или створен, напротив, он представља метафизичку везу између видљивог и невидљивог света појавности (Gadamer 2004: 64).

Дакле, симбол никада није једностран, он већ у самом себи ниси и садржи обиље филозофских могућности и значења, он никада не упућује само на једну појмовност, већ управо на ту везу између „видљивог и невидљивог“ или између света појавности и света идеја, како би то Платон дефинисао. Симбол је увек више од свог првобитног значења, он већ у себи носи одређену филозофску премису која увек означава више од онога што је казано, тако да је сам песнички симбол, правилно изабран, у својој бити већ на извештан начин „филозофски“ те је веза између филозофије и поезије већ ту и присутна, тако да је право питање колико је и сам симбол песнички, а колико филозофски? Овде и песништво добија нову димензију јер филозофским тумачењем симбола и сама песма добија ново, редефинисано значење. Али како разумети језик поезије, или и сам језик као такав?

Језик није тек неки напакон пронађени анонимни субјект свих друштвено- историјских процеса и радњи који представља целину

њихових активности и објективизација нашем посматрачком погледу; напротив, он је игра интерпретације у коју смо сви укључени свакога дана. У овој игри нико није испред нити иза осталих; свако је у самом центру, и према томе, увек је на њега ред да интерпретира. Овај процес интерпретације одвија се сваки пут када ми „разумемо“, нарочито када видимо кроз предрасуде или када скидамо вео који нам скрива стварност. Према томе, заиста, разумевање долази само од себе (Gadamer 2008: 32).

Поезија би тада могла да добије сасвим ново значење, из угла проучавања једног филозофа, који би у симболу препознао филозофске тенденције јер свако полази од сопствене слике света, интерпретација зависи преваходно од онога који је постављен у ту позицију да интерпретира, и тако је када је у питању поезија и поетски исказ, па и сам језик. Поезија надграђује језик симбола, али му филозофска интерпретација даје финални облик. Поезија и филозофија ретко кад иду једна без друге јер говорити у симболима увек значи и помало филозофирати, а ми немамо сјајног песника без филозофских тенденција у своме песништву, те управо кроз тај спој ми и можемо говорити о изванредном песништву, оно не постоји без поларитета и мултидимензионалности које му само једна оваква врста повезаности може омогућити.

## Номинализам Лазе Костића, језик, сазнање – спознаја

Костић проширује своју теорију о укрштају и на теорију о језику, посебно на теорију о пореклу речи. Конвенционализам заступа тезу по којој су речи огледало правила и норми, али у филозофији су постављена и другачија питања, а нека од тих питања су и следећа.

1. Да ли заиста језик јесте само пуко, конвенцијом условљени аспект људског именованја ствари?
2. Да ли можда постоји повезаност између значења неке речи и њене суштине?
3. Ако постоји, зашто постоји и ко је узрок за постојање такве узрочности?

Бројни филозофи одговарају на овакав изазов на сасвим другачије начине. Док једни у језику виде конвенцију, други управо у језику проналазе скривену нит заједништва са термилошким одређењем појма, односно виде условљеност између лингвистичког аспекта, тј. између семантичког значења речи и њеног финалног израза. Наравно да је покретач ове традиције био нико други до Платон без чије теорије не можемо говорити нити о једној јединој расправи о пореклу језика и сазнања, као што без Платона не можемо говорити о појму лепоте. Платон је налазио нераскидиву везу између саме речи и њеног значења, а да би то показао почео је, наравно, од анализе имена грчких богова. Зашто је то учинио, зашто није кренуо са доказивањем од обичних имена или појмова? Разлог је врло једноставан, за Платона су имена грчких богова одражавала и имена форме или идеје, из простог разлога што они за њега и јесу били идејна стварност. Одакле је боље кренути са анализом правог, номиналног значења речи, ако не од самог корена?

Костић је, пак, за свој номинализам као пример навео реч „светлост“. Сама реч светлост може да означава много тога, али њена примарна веза је међу појмовима који су светао и свет, и тиме

Костић види „дубоко разумевање створења и положаја човека у њему. Тиме је речено да тек светлост чини свет светом“ (Костић 2019: 51).

Такође, постоји неизбежна веза и између придева светао и свети. Када је нешто свето, онда је посебно и драгоцено, а светлост је такође управо таква. Осим тога, светлост је права асоцијација за спознају и сазнање, светлост почиње од спознаје и води ка спознаји, светлост открива путеве мисли и често је изједначена са логосом.

„Истина је светлост и немогуће је признавати истину и негирати сваку светлост у свету. Истина је осветљавање таме и зато не може постојати истина о бесмисленој и непросветљеној тами бића. Истина претпоставља Сунце, Логос“ ( Берђајев 2001: 31).

„Ако би још било какве сумње у основаност, у дубоку мудрост тог старословенског » погледа на свет« мора се и последњи двоумак изгубити кад загледамо у склоп оне справе што је у човека створена за осетак и сазнање светлости, кад загледамо у око.

Колико је дивота у те најсавршеније справе човечијег склопа, у тога вршка чулног света, у тог највишег судије над уласком спољних појава у круг, у боласт мождане свести, у тог цара над укрштајем између човека и његове околине, између објекта и субјекта“ !  
(Костић 2019: 51)

Око узима као пример јер је савршени приказ укрштај али и круга који представља вечно кретање времена и његово циклично понављање. Укрштај је мотивација која повезује два опречна појма у њиховом цикличном кретању кроз време. Зашто Костић бира око? То може имати везе или са светлошћу или са савршенством анатомије коју види у оку, у сваком случају, његов избор је подстакнут жељом да објасни како укрштај постоји и присутан је у свим аспектима постојања човека и његове стварности, чак и у свим аспектима постојања универзума. Укрштај једноставно јесте ту, и то се не доводи у питање. Али на који начин је укрштај присутан у имену?

Платон тврди: Док су дакле имена заточена и док једна тврде да су она слична истини а друга то опет исто тврде за себе, помоћу чега ми онда да расуђујемо и чему да се обратимо; не неким називима друкчијим од ових: јер њих нема него је јасно да ваља изван назива тражити оно што ће нам без назива предочити, која је од те две групе права показавши јасно шта је истина бића (Платон 1988: 54).

Према томе, за само познавање истине имена морамо познавати истину бића и тај процес спознаје је обостран, онолико колико

истина бића одражава име толико име мора подражавати истину бића и то је једини начин на који их можемо сагледати, они морају бити огледало једно другом. За Платона, ниједан појам не постоји засебно од своје суштине, а ниједно име појма не постоји засебно изван тог појма, корелација не може бити произвољна јер је њихова повезаност већ унапред присутна. Име, на одређени начин јесте и веза са светом идеја, у смислу у коме оно не подражава само то што особа јесте већ и све што она може постати и бити, ми овде говоримо о потрази за суштином која је идејна и непроменљива, али чије је наличје само *име*. Име, појам и идеја стоје у трострукој вези и корелацији једно са другим.

Костић пише о песничком делу „Илијади“ превасходно као о „језичком делу“. Уз тај исказ, наилазимо и на суштински став Костићеве естетике, а то је да *најобухватнија појава мисли и осећања долази у језику*. Из језика се потом могу разумети и естетски квалитети као из носиоца осећања и мисли. Он и *Елеусинску мистерију* тумачи са граматичког и синтаксичког гледишта да би на тај начин утемељио истраживање стила и стилистичку критику. Језичко гледиште он назива и *начелом народности* и тим романтичарским називом он дефинише језик као инструмент националне свести и духа. Тако Костић одређује, *pomen est omen*, језичко начело не само ради филолошког аспекта, већ да би се кроз његов супстрат тумачили мисаони и емоционални слој дела, а начело народности у језику он тражи и много дубље, у преводној књижевности (Радовић 1983: 161).

Костић не говори само о међусобној повезаности идејне основе појмова са именом које ти појмови носе већ и о *укрштају*, вези између појмовности које означавају сличне аспекте. У том смислу он говори о вишечланој повезаности, која није само сада на плану једног појма као таквог већ више њих, а посебно је фокусиран на везу између појмова светлости и лепоте, јер оба појма не само да деле семантичку већ и знаковну везу. И овај пут све је подређено појму лепоте, једином појму о коме је Костић истински и писао зато што га најпотпуније дефинише. Лепота је његов први принцип, баш као што је за Хегела то ум, али су и један и други принцип неизоставно повезани са светлошћу. Овај симболизам он даље развија на посебне симболе.

Па може ли друкче и бити него да *светлост* основе из које извиру српске и руске речи за лепоту, надвлађује, присваја, нада-сјава сваки сродни појам у кога је основа можда тврђа, опипљивија,

ал' блеђа и тавнија од основе светлости?! Да нема другога доказа исправности нашег етимолошког разлагања, скоро да би била довољна та зраковитост, та неодољива ирадијација, којом лепота у Словена обасјава сву околину, те као да још никако не престаје ширити свога царства, да нас увери о томе (Костић 2019: 82).

Лепота је повезана са појмом светлости зато што она поседује то необично својство ненаметљивог издвајања, попут светлости која сија и која је једноставно ту, лепоту је немогуће не приметити јер је, баш као и светлост, она очигледна. Права лепота оплемењује дух те је упоређена са светлосним зрацима, који сада као зраци спознаје мењају свест човекову. Поређење лепоте са светлошћу је заиста јединствено и у овом смислу је, на изванредан начин, и померање Платонове границе, јер ово више нису чак ни семантички синоними, сличност између појмова се, Платоновим изразом речено, врши угледањем на њихове идејне основе. Он користи имена богова зато што су савршена алегорија за оно што жели да покаже. Светлост је један од најзначајнијих појмова у историји мисли о оностраном и логосу, светлост је савршени представник победе над тамом, те тако не само да је савршен пример и поставка победе над незнањем већ и победе над ништавилом.

„Светлост се десила. И дан. Никада се неће одвојити ко-инцидентција сунчевог зрака и топографског уписивања: феноменологије религије, религије као феноменологије, тајне Истока, Леванта или Средоземља у географији која ће се појавити. Светлост (phos), било где тај arkhe одређује и започиње дискурс, и даје уопште зачетак ( phos, phainesthai, phantasma, дакле утвара, итд.), исто тако и у филозофском дискурсу као и у дискурсу Откривења (Offenbarung) или откривености (Offenbarkeit), првобитне објаве. Првобитне, што значи најближе извору, једном једином извору. Светлост посвуда налаже, још колико јуче, оно за шта се наивно верује да се своди, дословно супротставља религији и о чијој будућности би данас требало да се промишља.“

(Дерида 2001:16)

Платон је користио митове или приче о догађајима који се одвијају након живота да би објаснио истине до којих се једноставним језиком не може доћи, као што је то чинио на крају *Горгије*, *Федра* или *Државе*. Такође је био упознат са алегоријском трансформацијом у традиционалним митовима – *Протагора* и прича о Прометеју, тј. Платонов *Протагора* показује како су филозофи већ

били вешти у конструисању алегоријских наратива који би служили њиховим моралним или антрополошким теоријама. (Heraclitus: Homeric problems :19).

Понекад нас Хомерови описи информишу о структури саме душе; стога се и за Платона каже да је своју теорију душе преузео од Хомера иако га је незахвално искључио из Државе. Митови могу говорити и о филозофији као таквој као и када су три Керберове гране изједначене са три гране филозофских истраживања. Оног тренутка када је код интерпретације познат, до сада скривено значење текста је потпуно јасно, небитно да ли су у питању научни, психолошки или други аспекти сазнања. Оно што је борба међу боговима је сада конфликт између мудрости и глупости итд. Кључ за откључавање дате асоцијације је симбол и његов референт може да варира – може бити базиран на етимологији, хомофонији или сличности атрибута или чистој конгруентности, али једном када је веза сачињена, дубље значење је откривено и на површини. (Heraclitus: Homeric problems: 171).

Прво повезивање античке филозофске мисли са поезијом јесте одражено управо у Хомеровој поезији, јер иако он јесте говорио о догађајима, сваки од тих догађаја имао је много дубље значење и указивао је на делове људске психе, карактер, понашање (сукоби и борбе богова и хероја). Ове борбе само на површини делују једнозначно а заправо означавају борбу духа и борбу између одређених делова људске личности и кроз то скривено, дубље значење ми откривамо неопходну филозофску нит која повезује делове текста у јединствену филозофско – поетску целину. Овај аспект ће касније бити препознат превасходно од стране претсократоваца, који ће, користећи се Хомеровим сазнањима, говорити и о различитим основама света, те је тако Талесу као инспирација послужила Хомерова представа бога мора, Посејдона. Због те вишеструке повезаности на свим нивоима, ми и имамо дело које одолева времену, и ово је Костић приметно. Једнодимензионалност дела ретко може да достигне такав утицај на генерације колико је то могуће ако је дело вишезначно и ако је превасходно симболика та која води само дело, допуштајући да га тумачимо на више начина, филозофија је сада потребна поезији, да би она достигла ниво неопходне трансформације и да бисмо говорили о успелом уметничком делу. Оно је само утолико успело уколико може да нас асоцира на друге јединствене аспекте дела, стваралаштва, човека и његове културе. На тај начин дело правилно служи својој сврси, а то је трансформација, сада не

само дела као таквог већ и рецепијента и његовог доживљаја света, дело мора имати привлачност *феникса*, где се сваким новим ишчитавањем може сазнати нешто више и ново о њему. Само на тај начин и оно може да траје, а што најјасније уочавамо на примеру Илијаде. И хармонија и укрштај су ништа друго до термини које је Костић превасходно пронашао у Илијади, и о томе на више места директно говори. И иако је само један есеј директно посветио Илијади, моје мишљење је да се он непрекидно угледа на Хомерову мисао и користи његову симболику. Исто је чинио и Хераклит, посебно у самој основи света, и ту је и препозната та доза сличности међу њима која је више него извесна и јасна, тј. заједничка нит за ове мислиоце је Хомерова мисао која постаје и непрекидни извор инспирације. У језику је препозната симболика значења, те можемо рећи да значење иде испред самог језика, звуковно само прати значењско и допуњује га. Те Костић каже:

Па може ли друкче и бити него да светлост основе, из које извиру српске и руске речи за лепоту, надвлађује, присваја, надајва сваки сродни појам у кога је основа можда тврђа, опипљивија, ал' блеђа и тавнија од основе светлости?! Да нема другога доказа исправности нашег етимолошког разлагања, скоро да би била довољна та зраковитост, та неодољива ирадијација, којом лепота у Словена обасјава сву околину, те као да још никако не престаје ширити свога царства, да нас увери о томе (Костић: 2019: 82).

Светлост као основа лепоте за њега је довољан доказ да је лепота реч чији облик и значењем подражава њену суштину, која је у *ирадијацији* и светлости као лунарној рефлексiji лепоте. Светлост је обележје лепоте, али и овде видимо да је Костић пронашао инспирацију у Хомеровој *Илијади*. Наиме, светлост је уско повезана са Аполоном, који је поред тога што је бог сунца и *светлости*, такође и бог *лепоте*. Ова повезаност лепоте и светлости датира још из Хомеровог периода, када је он описивао божанске елементе, а као што смо приметили, сваки од тих елемената нешто је и алегоријски представљао. Самим тим, мисао о лепоти била је и мисао о светлости, светлост не само да је изједначена са лепотом, она је од ње била нераздвојна, и ову симболику Костић примећује и код Словена и у њиховом изражавању и виђењу света, што он потом приписује сличности словенског и старогрчког народа и нераскидивој визи која се најјасније читава у снази мисли. Он такође иде даље, све до те врсте класификације где према речима које користе



закључује и о погледу на свет одређених народа, те тако пошто је код Словена реч за лепо уједно почела означавати временом и реч за добро и корисно, ту је, попут грчке представе о свету, *дух* (светлост, лепота) ишао испред самог чињења, а насупрот томе наводи пример романских народа. Он говори:

Освајачки романизам чинио је све да удари породу жиг своје особине, понајпре својим *језиком*. После како тешке борбе је у томе успео, види се осим силних остатака словенских у румуњском језику и по томе каква је реч остала за свет у новом племену. Свет се румуњски звао *lumie*. Реч је романског порекла : *lumen* светлост: ал' ствар, мисао језгра је словенска. Словенски дух је испред навалe освајачке напустио глас да спасе мисао ; а освајачка страна се задовољила спољним признањем власти, а уствари како било, јер морала је и сама признати да она у својој речи *mundus* ил' *ogbis* и нема особитог погледа на свет, као што га имају Словени у свом.

Кад смо већ при споређивању словенског и романског погледа на свет, да не сметнемо с ума једну врло значајну разлику у међусобном потискивању између *доброг*, корисног и *лепог* у романских и у словенских племена.

Видели смо већ да је у свима садањим романским језицима реч за лепоту постала из основе што значи добро, корисно. Но тога још није доста ; развитак је у том правцу још даље ишао, те све јасније показао да је прави значај романског разумевања лепоте у томе да толико вреди колико је добра, корисна. То се види понајбоље у једном обичају модерног француског језика. Кад се хвали каква лепота није ништа необично уместо: » *qu'elle est belle !* « казати: » *ah, qu'elle est bien !* « Језик се већ не задовољава изразом који је постао од *bonus*, он узима управо од себе ону реч која сад значи то, која сад означаје корисно, добро – *bien*. Па то није само у обичном животу тако. Да је то заиста дух језика, дух народа, народни »поглед на свет«, види се по томе што су то примили први песници народа. (Костић 2019: 80)

Ово може деловати само као обично поређење два народа, али корен је много дубљи и он се огледа у поређењу два света – грчког и римског. Као што су Грци више били усмерени на *бити* а Римљани на *учинити*, исто тако и словенски народ рефлектује ову грчку особину, а романски римску. Ову везу он сликовито објашњава и проналази управо у језику, те тако говори:

Романски је живаљ освајачки, нападачки, а римска се држава подигла најсуровијим отимањем. То се огледа и у језику. Све што му прија ма с које стране, све што му се свиди, Римљанин би да присвоји, да »густује«, да поједе у »медени кус«.

Сасвим друкче Словени. Они су по природи својој тихи, благи, мирољубиви; према томе се и одзивају појавама лепоте... Већ је шира влада ока и светлости у речима што означају лепу појаву, што означају лепоту ствари, која нам прија, која нам се свиди. Ту већ и Римљани морају да се лате светлости, морају да прогледају.

(Костић 2019: 64)

На овој основи поређења он показује поређење два народа, њихове културе и усмерености мисли, показује њихово размишљање и потребу на који начин да дефинишу свет. Разлика између поимања два света и две културе огледа се, пре свега, у поимању језика и коришћењу различитих израза.

„Ми видимо и знамо да је осим здравља и зрелости тешко замислити лепоту ; ал и то видимо и знамо – да здравље и зрелост још нису довољни да је што лепо. Ал Јелини су обасјали и здравље и зрелост идејом, светлим плодом из видовнога, светлог корења што је, поникав из јелинскога духа, обасјао све садање просвећене народе што примају ту реч у своје језике, имали друге своје за тај појам или немали.“

(Костић 2019: 65)

Неоспорна је разлика између романског и словенског, као што је између грчког и римског, и та разлика пре свега потиче из начина поимања света, светлости и стварности, лепоте, а пре свега из *погледа на свет*. Тај поглед на свет касније је обликовао и језик и сазнање, начин на који различити народи говоре о појмовима или их усвајају. Ово је вешто Костићево запажање, јер је и цела римска култура изграђена на темељу поступка баш као што је и грчка изграђена на бивствовању, и у њој се тај дух најлепше осликавао. То присуство духа, ту светлост, ту *ирадијацију*, приметио је и Костић те стога тако и пише о њиховој култури, све са циљем да покаже ту значењску разлику у својој *Основи лепоте*. Сада не говоримо само, као што је то код Платона случај, о знаковној и значењској вези, већ и о знаковној и карактерној вези јер је значење речи повезано и са значењем које му и сам народ недвосмислено одреди, те је тако код Римљана лепо оно што је добро јер је увек било све у поступку, у

томе „чинити“ што се огледа и у њиховом беспрекорно уређеном правном систему, док је ког Грка естетски појам лепоте и бивања надмашио све остале појмове, форма је битна и испред свега, а тај идеализам је значајно уткан и у саму структуру речи. Из овог разлога су и Римљани били бољи у одређивању и писању закона, а Грци у промишљању о појмовима, све почива на тој значајној разлици духа, и Костић ово врло ефектно запажа. Видимо, наравно, и да је при свему овоме, он све време уз хеленски дух и културу, на уштрб римске иако је и она дефинитивно имала својих неоспорних предности. Целокупан његов естетски спис *Основе лепоте у свету* заснован је на отвореном ставу о хеленском утицају и супериорности. Управо из тог разлога, он пореди и њихов језик и културу са словенском, па је зато важно и поређење *Илијаде* са српским народним песмама јер се ту најјасније види и опажа колики је утицај Хомерово дело извршило на њега, и Костић ту није усамљен случај. Многи филозофи угледали су се на *Илијаду* можда и више него што су то и признавали, почевши од Хераклита и Платона.

Заправо нас и сам назив метафора и упућује на Хелене. Као основу лепоте у свету он поставља светлост, а већ смо указали на појмовну симболику и неоспорну сличност између овог појма и Илијаде, тј. Аполона. Код за ову његову расправу је хеленски дух, тј. светлост као основа лепоте у свету, тачније Илијада. Касније он разгранав тај појам на пододељке – словенски дух, који по њему темпераментом и душевном особеношћу на правилан начин опонаша и рефлектује хеленски, и на романски, који је под утицајем Рима, и који се одваја од такве представе о свету. Даље закључује да је за Грке, Словене, лепота основа света и као њихову супротност он поставља Рим и романске народе код којих је основа света доживљена на посве другачији начин, те *укршта* ове две супротности духа. Наравно да је читава расправа базирана на првом основу свеколике стварности који он назива *укрштајем*, јер сваку естетску расправу обликује око тог појма.

У том укрштају словенске и романске културе, он види лепоту и будућност стваралаштва, бољу и савршенију уметност која би била заснована на равнотежи ових појмова, а не само на њиховом сукобу, на чистом укрштају појединачних снага које ова два приступа поседују:

Тако стоји романство и словенство једно према другом, лево и десно крило европске просвете, једно другом у најзначајнијим

цртама противно, али зато баш у пуној симетрији, као што *крилима* и доликује. Но та просвета неће на тим крилима никад улетети у отворено небо савршенства, у висине плодно укрштене заједнице, док се год оба крила на изравнају развитком, док им подједнако не израсту значајне супротице, те ће оба крила, ударајући једно према другом о зрак, том узвишеном борбом све поузданије дизати заједничко тело у недоглед, а тим некрвавим сударима, тим плодним вечним, међународним укрштајем замениће можда крваве ратове, те ће се ови можда само кад и кад појавити као нужна *промена*, варијација, у облицима укрштаја у свету.

(Костић 2019: 84)

Дакле, само у овом укрштају он је видео будућност просвете и њеног израза, само кроз овакав укрштај може се видети снага израза и духа, тј. у спајању и изједначењу лепоте и појма, који би чинио потребну равнотежу, како се не би, услед само естетске и идејне поставке света, доживео слом и крах. У судару супротности, књижевна мисао би пронашла своју снагу и свој коначни израз.

„И на крају, два апсолутно некомуникативна и неприступачна света устају један против другог: свет културе и свет живота, једини свет у којем стварамо, сазнајемо, естетски опажамо, у којем живимо и у којем умиремо; свет у којем се чин наше делатности објективизује и свет у којем се тај чин једанпут и стварно збива и протиче. Као дволики Јанус, наш делатни, доживљајни чин гледа на две различите стране: на објективно јединство културне сфере и на непоновљиву јединост доживљеног живота. Међутим, нема тог у исто време општег и јединог плана у којем би се оба лика узајамно одређивала у свом односу према једном једином јединству. Такво јединство може се остварити само у једином догађају бића које се збива. Све што је теоријско и естетско мора бити одређено као моменат тог бића; наравно, не више у теоријским и естетским терминима.“

(Бахтин 2010: 7)

Једино у таквом окружењу он је проналазио и естетску дефиницију и снагу укрштаја, јер кроз ова два поларитета долази и до изједначења лепог и сврховитог у уметности. Само кроз ово изједначење доживљава и уметност свој лет и то је била нека врста учитане будућности, будућег задатка који је Костић поставио. Ту је двострука релација и двострука оправданост, јер једна категоризација увек води ка другој.

Платон име види као средство за информисање о природи одређеног појма или ствари, а оно информише на прави начин ако указује на праву природу онога коме то име и припада. Право питање је зашто је одређено име исправно и тачно за одређену особу, тј. зашто и да ли име подражава суштину особе о којој говоримо. И Платон сматра да је то заиста тако, и у свом дијалогу *Кратил* наводи бројне аргументе за овакво посматрање имена. Чак, он сматра да два имена могу имати сасвим различите фонетске облике, али исто значење, тј. без обзира на фонетско обличје, чија је функција само да замаскира суштину, суштина појма остаје непроменљива. Платон за ову тврдњу наводи имена богова, јер је у њима најочигледније уочавао ову присну везу између идеје и појмовности јер су за њега имена богова већ идеја, ту нема пута ка суштини јер је суштина намах очигледна и јасна, те он казује:

Ако ћемо право, Зевсово име је нешто као реченица. Цепажући га на двоје, једанпут се служимо једним, други пут другим делом. Нека га називају Зевс, неки опет Див. Оба имена узета скупа откривају нарав бога, а, кажемо ми, открити нарав нечега – у том и јесте улога имена. Ни нама, ни свим осталим створењима, нема узрочника живљења већега до самог вође и краља свега што јесте.  
(Платон 2000: 33)

Значење имена декодира суштину именованог, одводи нас до суштинског аспекта који нам говори о природи појма или особе, али као што смо већ видели постоји једна назнака и дистинкција. То јесте тако када су у питању имена божанстава, али он донекле оклева да потврди да ли је тако и када су у питању имена људи. Решење је у миметичком фактору, те тако он сматра да и имена, попут људи, имају двојаку природу, док се виша огледа у етимологији имена богова, нижа може бити сагледана само из једног угла јер језик не поседује довољну изнијансираност да покаже ту врсту спознаје и стога јер ни сам посматрач не посматра структуру језика из *идејног света*. Да имена и ствари имају основу у свету идеја он поткрепљује следећим речима:

Према томе, ако све ствари нису једнаке, истовремено и увек за све људе, и ако свака ствар није онаква каквом је свако замишља, јасно је, дакле, да ствари од самих себе имају бит која је постојана, без односа пред нама и неовисно о нама.

(Платон 2000: 22)

Ово је идеја коју Костић користи као свој образац, и која га је сасвим сигурно на бројне начине инспирисала, али он ту затвара и онај део неистражених елементарности, и то тако што сада говори о имену, не само као о ознаци природе онога ко то име носи, већ то проширује и на природу народа, а појмовну везу, тј. знаковну и значењску повезаност истражује на примерима из српског језика, али и енглеског, руског. Реч коју највише истражује је управо реч *лепо*, јер је сматрао да основа, естетска основа доживљаја света, сеже до тог кључног момента разумевања лепог и означавања суштаствености те речи.

Инглези, осим најобичније францускога порекла речи *beautiful*, и користовитих, правих цонбулских речи : *handsome* и *pretty*, имају још реч *fair*, што испрва значи ведро, светло, плаво, те се казивала *плавокосима*, а после је добила општи значај лепога. Чудновато да се исти развитак може схватити и у постанку и промету српске речи лепо. Но и сама реч за пријање, за посредовање између лепе појаве и осећања, сазнавања лепоте, ниче у Инглеза из основе светлости. То је реч *like*. Основа је те речи очевидно иста као у словенске речи лик, иста не само по замишљу већ и по гласу, из које су у Срба поникле речи чисто естетичке природе : *приличи*, *наличи*, *налик* (сасвим према другом, по свој прилици старије значењу енглеске *like* ) и *доликује*. Како да су баш Инглези на своме магловитом, тамним валима морским опточеном отоку што га болаци и тоња преко године више скривају од пуне светлости него што је пропуштају на њега, како да је баш народ у таком крају света очувао прастару, јамачно већини свих племена заједничку светлу основу за пријање и за појаву лепоте? Да га није баш противност околине приволела на то? Да није потреба, жеља за већом, трајнијом светлости прави узрок придржавању старе успомене? Да није борба са противним елементима ојачала, овеличала светлу клицу у језику, угубила је све дубље, тим поузданије што можда нехотичније, у душу народа? Да нису из те вековите борбе, у којој светло начело слави победу, поникли они дивни плодови, они дивови нове књижевности светске што се зову Шекспир и Бајрон? Шекспир би на то питање могао сам одговорити насловом своје комедије *As you like it* ( *Како вам се свиди* ) – а нама се свиди да је тако, да ти велеуми збиља јесу плодови те, или бар такве, борбе, свакојако плодови *укрштаја*, не само обичног *укрштаја* коме је плод сваки организам, већ огромнијег, богатијег *укрштаја*, као што је духом богат Шекспир и Бајрон.

(Костић 2019: 57)

У овом случају, природа имена појма је настала директно из *укрштаја*, јер он уочава значењску везу између појмова лепоте и светлости те стога сматра да је укрштај настао као природна последица потребе за светлошћу, с обзиром на облачно време које је свакодневно присутно код Енглеза, те је означавање лепог и доза притајеног отпора и потребе за светлим и лепим. Овим он само жели да покаже праву врсту *укрштаја*, за коју сматра да је одговорна за њихове величине у књижевности, а то су Шекспир и Бајрон, а овим он уводи и тезу према којој и геније мора бити нека врста савладаног поларитета и укрштаја у природи његовог духа, те као пример за то наводи Шекспира и Бајрона. Укрштај није само у речи већ и у природи надарене особе и надареног духа. Надвладавање тих опречних тенденција у самој личности доприноси остварењу, те што су опречне ставке и сукоби јачи, тим и дух постаје богатији, плодноснији и генијалнији. Он то изражава на следећи начин:

У развиту човечијег духа опажају се често исте оне супротине што имају и уподели неких особина човековог тела према климату. Као што се плави људи, људи ведрије, светлије косе и коже рађају на северум иако је мање светлости, слабије сунце ; а што ближе врелом појасу, што више светлости и жеге, тим је кожа и коса тавнија : тако се често и човечији ум промеће у супротинама, укршта се (Костић 2019: 67).

Он препознаје укрштај и у уму и стваралаштву, али се увек изнова враћа *светлости* јер у њој види истинску основу универзума, тј. *основно начело* за њега више није само укрштај, већ и *светлост*. Светлост која је уско повезана са лепотом и која у бити и јесте лепота, те долазимо до крајњег апсолутизовања овог појма јер је извесно да, као што сам већ рекла, Костић лепоту поставља у центар универзума. Лепоту зато што рефлектује и подражава светлост, а светлост зато што на изврстан начин представља и сам синоним за живот и стваралаштво.

„Откуда то отимање за својим »погледом« у сваког појединца? Осим осталих узрока по свој прилици и отуда што сам народ нема свог јасног погледа на свет, нема га таког да се огледа одмах у речи којом је прадух народни крстио ствар што је гледа, којом је именовано васелену ; нема га онакога каквог имадоше *Словени* кад именоваше *свет светом*.“

(ibid: 79)

Ово вероватно има везе и са словенском митологијом, иако то Костић не спомиње, јер неки од водећих богова словенске митологије имају називе изведене из основе светлости, те тако имамо име божанства као што је Световид, за кога је везан не само појам светлости него и свезнања, једнако као што би у грчкој та позиција била везана са Зевса. Да је Костић искористио и ту раван поређења, ова његова студија би тиме добила још више на значају, али из одређених разлога то ипак није учинио.

Светлост је заиста најзначајнија, најнепосреднија, најприметнија особина васелене ; а око је stroj што свет најпрече, најживље и најобилатије прима и проицава. Имају и угашени светови : ал' нико живи не води рачуна о њима, не маримо за њих, јер их *не видимо*. Ни Мојсијево *Битије*, причајући створење света, не зна ниједне друге природне праснаге да спомене до једину светлост.

(Костић 2019: 79)

И на крају, он појам светлости повезује са Платоновим светом идеја, тј. читава његов приказ светлости могао би се упоредити са Платоновим алегоријом о пећини. Да је јасно да он светлост види синонимном и аналогном са Платоновим универзалним формама и светом идеја, види се из следећег:

Ал Јелини су обасјали и здравље и зрелост *идејом*, светлим плодом из видовнога, светлог корена, што је, поникав из јелинскога духа, обасјао све садање просвећене народе што примају ту реч у своје језике, имали друге своје за тај појам или их немали.

(Костић 2019: 65)

Лако је учити да, као што Платон види као боља и доследнија она имена која ближе подражавају идеју и више исказују њену суштину, тако и он види тачнијим и меродавнијим изразе и исказе који се више приближавају светлости, светлост је синоним не само за просветљење него и за спознају, истинско знање, а светлост је и синоним за Платонов *свет идеја*. Поређење са погледом и спомињање вида ту је да додатно *осветли* појмовности, јер онај који поседује истинско сазнање, *види* тачно у суштину ствари. Са овако дефинисаним аспектом вида, светлост више није само синоним за лепоту, већ и за сазнање, а њихово дефинитивно јединство афирмисао је Платон, описујући свет идеја, где је центар за такво јединство поставио далеко изван света појавности.



## Филозофи који нетремице *гледају у амбис* расту из спознаје о њему (Ниче и Костић)

Али чему толика фасцинација светлошћу и лепотом? Вероватно разлог лежи у елементу издвојености, у скривеном коду онога што се не уклапа у масу, онога што непрекидно *светли*, одудара. То је привлачно за Костића, баш као што и за Ничеа издвајање у сваком погледу има позитивну конотацију, и то је нит која их повезује више него било која друга. Обојица су били у потрази за издвојеношћу, што опет можемо повезати и са Хомером и његовим јунацима, код којих је увек најважније нешто што је особено, а то нешто што их највише издваја им по неписаном правилу одређује судбину и у потпуности их дефинише. Због тога за своје основно начело Костић потом уводи и појам *укрштаја*, јер чим је јачи укрштај тим нешто више и изражајније светли и издваја се. Око те издвојености је заснована и целокупна његова естетика, јер би „калупљење“ у било какве очекиване исходе за њега било крајње недоследно, будући да и сам појам хармоније види као издвајање, изузетак. Али шта се дешава са таквом издвојеношћу, посебношћу? Она обично буде кобна, баш као и у Ахиловом случају, те стога и он формулише „лепота је кобна“, али и поред тога тврдоглаво остаје при својој тези, јер је то не чини мање примамљивим појмом за њега. У том случају је попут Ничеовог *Заратустре*, који негује свој индивидуализам упркос свему и цени своју судбину, па ма каква она била. Ту се види несамерљив антички утицај и код једног и код другог, а ту првенствено мислим на Хераклита и Илијаду, мада је антика у целини јединствена за обојицу.

„Хеленизација света и, да би се омогућила, оријентализација хеленскога – двоструки задатак великог Александра – још увек је последњи велики догађај.“

(Ниче 1977: 213)

Одбијање да се свет види у само једној равни је нешто што апсолутно дефинише обојицу, и сам Ниче неретко истиче да он не пише за многе већ само за неколицину, и да је неразумевање врло очекивано за њега. Обојица верују да „развитак језика и развитак свести иду руку под руку“ (Ниче 2015: 237), и такође, попут Ничеа, и Костић неретко говори о својим претходницима, негативно оцењујући монизам за који су се залагали, почевши од Аристотела. За

њега је једноставно било несхватљиво и непојмљиво да некоме тако нешто као што је константна борба и дуалитет може да промакне. Ово су само неки од бројних тренутака када то чини:

Како је Аристотел промашио да домаши кључ што га беху упустили Емпедокле и Хераклит, и да одвије Аријаднин конац, којим га та двојица беху обмотали, то се клупче у току векова тако запело, да је постало читав гордијски чвор, што ни један Александар није ни помишљао дали би се могао расплести а камо ли да би се усудио да га пресече.

(Костић 2015: 93)

„У великих умова и погрешке и заблуде су велике. Кад замислимо вољу уздигнуту до општег, васеленског начела, као што хоће Шопенахауер, онда је воља најидеолошкија, најмагловитија апстракција, напротив, укрштај, борба, показује се свугде као јамачна, поуздана, несумњива појава. Па уместо да се задовољи најочевиднијом особином борбе, отпора, начелом премости и укрштаја, Шопенхауер воли измислити неку особину тобоже воље „ да се дели сама собом.“

(ibid: 95)

Овакав приступ према прошлости имао је и Ниче, управо из истог разлога као и Костић, зато што је сматрао да су други филозофи негирали одређене појмовности и њен преко потребни и јасни дуалитет. У том расколу снага, он је видео оличење истинске снаге, у борби самој афирмишући елемент. То их повезује чвршће него можда појединачна реченица или мисао, већ управо идејна основа њиховог излагања, обојица су усмерени ка истом поимању света, мада то изражавају на другачији начин. Ниче то чини спајајући филозофију и поезију у јединствену целину, баш као што је то и Костић сматрао најизразитијим и најбољим примером укрштаја у уметности. Док је Ниче писао у форми парадокса, Костић је читаву метафизичку теорију извео из парадокса. Наравно да обојица у помирењу супротности виде јединствени органон истине, али и утеху. Утеха је у томе да спознаја није коначна, те се они и не труде да нам пруже неку коначну дефиницију. Костићева метафизика је врста дијалектике која нема темпорално одређење, ова темпоралност се у потпуности подређује укрштају, тј. *укрштај* је тај који дефинише темпоралност, укрштај одређује степен важности неког догађаја или процеса, те су утолико важнији уколико је јачи

укрштај. Ова врста онтологије се ослања на јачину опречних елемента који потом дефинишу читав процес развитка, док Ничеова формулација стварности и онај једини његов метафизички одјек иде у корак са овом формулацијом, тврдећи да је време кружно. Једноставно свака поларност се мора поновити, док је код Костића сама форма више степенована, где један укрштај потом доводи до наредног укрштаја и тако *ad infinitum*. Карл Јасперс би то изразио следећим речима:

„Циљ филозофског начина живота не треба да се формулише као неко стање које би се могло достићи, а затим и остварити. Наша стања су само појаве сталног труда наше егзистенције или њеног пораза. Наша суштина је бити-на-путу. Ми бисмо хтели да се пробијемо кроз време. То је остварљиво само у поларностима.“  
(Јасперс 1967: 233)

За Јасперса је процес доласка до истине изражен кроз индивидуалну поларност духа, а док је код њих истина увек у процесу, баш као што је то и код Хегела случај апсолутизоване рефлексивне, тј. све време њихова душа остаје огледало спољашњег света. Ту врсту поларности из визуре уметничког дела он види у херојским временима, јер је „херојски аспект“ за њега одлучујући за представу идеалне уметности:

„Отуда ће се показати да је за идеалу уметност најпогодније једно треће стање које стоји на средини између златних идиличних времена и потпуно изграђених свестраних односа узајамне зависности грађанског друштва. То је једно стање света које смо већ упознали као херојско, као првенствено идеално. Херојска времена нису више ограничена на оно идилично сиромаштво духовних интереса, већ издижући се изнад њега доспевају до дубљих страсти и виших циљева.“

(Хегел 1970: 259)

И Ниче и Костић се враћају страницама које време не уништава, а то је Илијада, и за обојицу Ахил је решење једначине – код Ничеа као пример натчовека, а код Костића као пример *укрштаја* божанске и људске природе у себи. То што јунака прати Атина (филозофија), само говори о томе колико се *филозофија* и даље бави комплексношћу таквог проблема дуалитета, баш као да време од постављеног питања уопште није ни прошло.

Ничеова генеалогичја је заправо само мали део генеалогичје; а много више је психолошка дијагноза. Она заиста укључује митску представу историје и моралне еволуције, али у средишту те тезе је психолошка хипотеза која се тиче мотива и механизма који се крију иза те историје и еволуције (Solomon 2003: 46).

Еволуција мисли и морала показана је кроз дуалитет супериорности и подређености, господара и роба. Обојица су избегавали монизам и чак су га сматрали досадним јер није поседовао живост коју дуалитет има. Костић чак користи математичке и физичке принципе да би још сликовитије показао како је у свету само сукоб извештан и неизоставни сусрет између два опречна појма, који као резултат има надилажење превасходног појма, баш као што и Ничеов натчовек рушећи један свет оставља за собом пустош услед таквог раздора, али пустош која је оправдана и пожељна. Пустош која је први услов превазилажења слабости коју је стара врста живљења имала. Овакав начин посматрања света има једну заједничку особину са Костићем, а то је надјачавање, победа, јер је и укрштај два принципа само показатељ да један мора превагнути и укрштај је јача верзија победничког принципа, баш као што превазилажење код Костића ствара новог човека. Овај нови човек поседује особине храбрости и одлучности као ниједан његов претходник, те ово није само саморефлексија већ догађај који се одвија и на спољашњем плану. Али свака победа је и назнака новог превазилажења, те тако тај процес кружи и надраста структурално почетну инстанцу, као што се и укрштај разгранав на нове укрштаје. Основна црта и код Костића и код Ничеа није естетичизам који своју основу проналази у мирном изразу и складу, напротив, ово је естетика која лепоту схвата као бој и којој је лепота увек променљиве природе.

Друга заједничка особина ових мислилаца је важност коју придају смрти. Ми то не можемо уочити у његовој метафизици, али то јасно уочавамо у Костићевој песми, тој згради његове мисли о оностраном а то је *Santa Maria della Salute*.

Пример Костићевог укрштаја извештан је у свакој реченици коју Ниче формулише, али издвојићемо само поједине примере:

Одакле долазе највиша брда? Питао сам једном. Тад сам сазнао да долазе из мора.

Сведоцба ова је записана у њихово камење и у лице њихових висина. Из најдубљег оно највише мора доћи до своје висине.

(Ниче 2005: 149)

Ова формулација се односи на духовну борбу кроз коју ствара-лац пролази и која савршено осликава укрштај, јер да би створио нешто ново он мора проћи кроз процес дубоке саморефлексије, а свака висина је наплаћена дубином. Јасно је да је саморефлексија само још један од бројних видова укрштаја, јер су спознаја и саморефлексија постављене као дијаметрално супротне, а на крају се ипак враћају у једну тачку и своде се на апсолутизацију појма и њихово заједничко делање, што у метафизици јасно објашњавају и Хегел и Костић.

„Истекло је време кад су ме још могле сретати случајности; и шта би ми још могло пасти у део што не би било моје сопствено?”

Враћа се само, приспева ми коначно у дом – моје сопствено Ја и оно што је од њега дуго било у туђини и расејано међу све ствари и случајности.“

(ibid: 148)

Нагласак је на рефлексији, која је процес проналажења одговора који, у првом реду, извиру из антитезе између субјекта и спољашњег света која се на крају огледа у његовом сопственом ја и његовој рефлексији. И Костић и Ниче су монизам сматрали недовољним за објашњење повезаности које су сматрали обавезујућим, и које су проналазили управо међу супротним појмовима, само што је, за разлику од Ничеовог приступа самом животу, тај приступ код Костића био више метафизичке и естетске природе. Основна теорија је да дефиниција новог ја долази из *антагонизма*, тежње да се надвладају супротности и при томе уједине у јединствену целину. Али овај антагонизам не сме бити случајан већ управо пажљиво изабран јер је кључна ставка овог антагонизма његова кохерентност и повезаност, јер разлике, ма колико на скали крајњих супротности биле, морају имати нит која их чини блиским и повезаним, а за супротности мора бити остварен изузетно јак разлог.

У естетском смислу дела које обједињује овакав приступ била би и *Слика Доријана Греја* и *Необичан случај доктора Цекила и господина Хајда*. Овде имамо врло јасан приступ две супротности, то те мера да је то кристално јасно, у само једној личности. У оба случаја врлина је супротстављена скривеној, мрачној страни која испливава на површину услед околности. У Доријановом случају то је тежња да вечно остане млад, зарад које „продаје своју душу ђаволу“ и алтер его испливава на површину, а случају доктора Цекила то је крајње заштрен *фаустовски* пут из ког не проналази и излаз на крају, и због чега мора платити и цену на крају.



## **Аријаднина нит која откључава Костићеву метафизичку мисао**

Као што је и сам Костић своју скривену нит водиљу кроз лавиринт мисли и филозофије неколико пута нагласио, јасно се уочава да је Аријаднина нит Костићеве метафизике антика, она је право огледало свега онога о чему је писао. Ја сматрам да је Костић целокупну инспирацију за своје стваралаштво нашао у античком периоду, а веза са Илијадом је више пута наглашена. Хомер је био песник на кога се угледао и то је дефинитивно имало изразитог одјека у његовој најзначајнијој песничкој творевини. Очигледно је да је имао тежњу да настави са писањем дела, али је у томе био спречен тако да је остао само филозофски трактат о укрштају и естетски текстови у којима исти симбол непрекидно спомиње. Костић је овим показао ревносну посвећеност промени и процесу, јер укрштај је ништа друго до дијалектика промене која настаје као последица супротности. Хармонија и симетрија стоје једна наспрам друге, једна су другој супротне а огледају се једна у другој. Оно што је у њима супротно, то их чини симетричним, оно што је слабост једног елемента, то је снага другог који га допуњује. Симетрија и хармонија су можда најочитије представљене у његовом делу *Основе лепоте* јер ту он кроз анализу речи и њихових значења заправо анализира две културе, а то су грчка и римска, те говорећи да је у њиховом укрштају пут ка истинском остварењу у уметности показује своје ставове. Лепота је она чудесна моћ надахнућа која му је говорила на најразличитије начине и коју је он поставио на високо место универзалног одређења основе стварности, баш као што је то учинио и Платон. Осим античког утицаја, Хегел је на њега остварио подробнији и изразитији утицај, а и о томе сам већ говорила.

Такође, сличност између Ничеа и Костића јесте и у томе да су они, за разлику од Платона, више фокусирани на процес постајања него на биће као такво, на *постати* уместо на *бити*. Ово значи да, попут Костића који у укрштају види процес који се наставља доводећи тако до виших и сложенијих нивоа остварења, исто тако и Ниче има онтологију која је базирана на процес постајања кроз вољу за моћ и превазилажењем јасних антитеза које постоје у личности. Оне супротне принципе које је Костић видео у апсолутно свему што представља стварност, Ниче је видео у индивидуи и

стога је сматрао да је потребно да се превлада све оно што је у самом карактеру у супротности са оним што је он сматрао идеалом за понашање и биће *натчовека*. У том смислу је Костић гледао у другом правцу, али им размишљање дословно осликава исти процес мисли, само усмерен ка дистинктивним елементима стварности. Ничеов систем је такође врста синтезе, посебно што и сам указује на посебну врсту типологије човека, те су и код њега присутна три елемента, а то су господар, роб и натчовек, и иако одбија сваку телеологију ипак и његова учења имају извештан циљ, што би за Костића био изнова укрштај. На крају, обојица показују да имају исти циљ, а то је самопревазилажење, који, ипак на крају заправо и виде на исти начин. На који начин је то овај циљ или укрштај једнак и за једног и за другог? Зато што обојица виде тај крајњи, изразити циљ *укрштаја* у виду ствараоца који ствара „нешто изнад себе (Ниче 2005: 61)“ како би то изразио Ниче, или ствара спајајући певање и мишљење, како је то видео Костић. Циљ је стваралац који спаја елементе филозофске рефлексije са поетским изразом, ту је и она окосница грчке и римске културе о којој Костић говори, помирење духовности са појмом.

Тако је код Ничеа, основни разлог за постојање воље за моћ управо развој духа, јер моћ никада није самостална и одвојена од неке друге тежње, а то је за Ничеа управо саморазвој. Обично се ова два појма одвајају код њега, а то не би требало да буде случај зато што их је он просто видео као јединствене и целовите, нити је и једног тренутка говорио о моћи без аспекта самосталности и личног развоја, а вредности су садржане у ономе што сама воља за моћ сматра прикладним за саморазвој индивидуе. Његова филозофија је усмерена на развитак личног ја испред свих осталих тенденција, и то до те мере да таква врста развоја постаје и његова метафизика, одређена принципом моћи као главним дистинктивним фактором.

„Први учинак среће јесте осећање моћи: моћ хоће да се испољи, било према нама самима, или према другим људима, или према идејама, или према имагинарним бићима“ (Ниче 2005: 187).

Али ту где Ниче види моћ, ту Костић види лепоту, и то је кључна разлика, јер за Ничеа, лепота је истински ту да ублажи тежину животне празнине и нихилизма, за њега „лепота је у најбољем случају *ублажавала ужас* – али тај ужас био је свуда претпоставка“ (Ниче 2005). За разлику од идеализоване представе света коју имају Костић и Платон, Ничеова није мање идеалистичка, али



је принцип другачији. Његова онтологија почива на моћи која је у процесу самооткривања, а код Костића такву врсту моћи поседује управо лепота. Али за Ничеа синтеза принципа тек тада почиње, јер је он у јединству супротних тенденција у индивидуи, и њеној одлуци и снази да превазиђе себе видео клицу потребне снаге да се превазиђу и надвладају други. Развој је огледало унутрашње комплексности и код једног и другог. Скривена поента је да унутрашња основа овако синтетичке личности мора бити јача од околности у којима се рађа како би могла да их дефинише, уместо да оне дефинишу њу, и то је тај моменат превладавања који је опет стриктно интринзичног типа и просто природан процес надвладавања снага. Такав човек је сада не само особа која има моћ над другима, већ и моћ над собом. У оваквој моћи он је видео синтезу првобитног принципа, јер је овакав човек успео да усклади супротстављене принципе личности, тј. *воља за моћ* је надвладала и била је јача од менталитета слабости и предаје. У том *укрштају*, који се одвија у свакој особи, јачи принцип односи превагу, и ту он види кључну разлику на основу којих говори о *слабима* и *јакима*.

Натчовек не само да превладава ове опречне принципе, он чини још нешто, а то је прихватање света онаквог какав он јесте у прихватању идеје о *вечном враћању истог*. Он је спреман да прихвати овакву идеју јер се ослања на схватање према коме су потенцијалне слабости само прилика за победу јаких страна, и да је таква разноликост и омогућила развој на првом месту, што је и Костићева основна мисао, а то је комплетна и потпуна афирмација супротног принципа (хармоније) јер је он и јединствена прилика за надвладавање и укрштај.

Главна разлика између Костића, Ничеа и Платона је у томе што њихово биће постаје оно што Платоново у метафизичкој равни већ јесте, јер је код њега акценат на датости која треба да буде откривена, но ипак и код њега је присутан процес у смислу у ком је и знање присећање јер он знање види као заборављено сећање, тако да то постајање код Платона иде у реверзибилном току, док се код њих суштина осваја, код Платона се открива.

Кроз тај процес који означавамо процесом трансформације, само биће пролази кроз корените промене. Али, каква је то врста промене? То је промена која носи собом одређене последице, а оне се огледају у дефинитивном раскиду са старим вредностима и идеалима, чиме је трећи моменат *укрштаја* коначно постигнут. Ту се

огледа и елемент деструктивног и хаоса у Костићевој филозофској мисли јер је она потребна да би се дошло то тог момента, који означава нову дефиницију свих успостављених вредности.

И за Костића и за Ничеа ти супротстављени аспекти нису независни један од других, али су такође аспекти природе која се огледа у вечитој промени, што је директна веза са Хераклитом кога обојица узимају за пример врхунског мислиоца, и на кога се угледају. У логосу би могла постојати инспирација за јединство тих делова, јер је Хераклит прилично конститутивно видео *logos*, а и зар Хераклит не допушта дефиницију опстанка реке управо кроз њене променљиве делове, она се мења али и те промене чине једну врсту целине. Ми не знамо прецизно да ли је на овај начин Хераклит желео да опише и развој бића, али нам је јасно да је управо овакав приступ послужио као инспирација многим филозофима. Код Платона су ове идеје високо постављене, и недодирљиве у онтолошком смислу, али Ниче говори о процесу постанка од човек до натчовека, где такође препознајемо и извесну онтологију. Мисао постаје одремењена у стварности тако што јој предстоји пут до натчовека, а то није нешто што се напросто дешава без сучељавања супротности у карактеру и њиховој асимилацији на прави начин. И Ниче, попут Платона, има изванредан идеалистички приступ, само је тај приступ скривен иза моћи као појма, али за разлику од Ничеа, Платонове *форме* нису условљене пролазношћу, јер напросто не постоје у времену, тј. оне постоје у смислу у ком оне могу дефинисати време али никада и време њих. Време је одредница којом се Костић није претерано бавио у онтолошком смислу, време је само оквир за дешавање, за укрштај, а укрштај је присутан у свему, па чак га можемо пронаћи и у шарамма једне птице, јер је и његов основни симбол, симбол птице, па био то славуј или нека друга врста:

„Ко кроз наше основно начело гледа на свет и на овакву поједину појаву у природи, том неће бити тешко ући у траг пегавој тајни »вењаминкиног« репа. Ако се игде закон укрштаја показао у свом праоблику, то је у пегама на репу мужака и женке у те птице. Сама је појава, сам начин како стоје пеге једна према другима, исписана премост, противност, праоблик закона укрштаја. А зашто се ту појављује укрштај баш у том виду, то је доста разумљиво. Уопште је правило да је у птица реп кићенији од осталог перја ; погледајмо само пауна, морску кокошку, рајску птицу итд. Осим репа је у многих накићена и глава. И томе је у неку руку узрок закон премости“ (Костић 2019: 87).

Мотив птице је врло симболичан за Костићеву филозофију и алегоријски представља сам укрштај, а за Ничеову је то увек мотив мора, које симболизује дубине духа и спознаје. Птица као симбол слободе и небеске висине, те тако Костић и песника пореди са славујем, говорећи о неспутаном духу и слободи креације, док је Ниче другачији у смислу у ком је то море, увек море спознаје, за њега није висина, већ увек дубина потребна за спознају. За разлику од Костића, он сматра да само човекова сопствена природа може бити и одговор на његова питања, његов сопствени пут саморазвоја и његова метафизика, а супротно од Костића и Платона који тај узрок траже у неком небеском постулату, идеји или симетрији. Он користи поређење са морем чак и када говори о небу, птицама па и песнику, за њега је метафора увек одраз далеко сложеније стварности ума.

„Од мора су се научили и његовој сујети? Зар море није паун над паунима? Уистину, сам њихов дух је паун над пауновима.“  
(Ниче 2005: 126)

Поређење песника, пауна и мора говори само о томе да истински песник мора поседовати ту дозу истинске спознаје и дубине сазнања да бисмо уопште могли говорити о песништву које настаје као *укрштај* песме и мисли, што је Костићева идеја коју сам већ нагласила. И један и други сматрају да песник мора поседовати сазнање, и да се само кроз то сазнање може говорити о истинском песништву. И један и други се недвосмислено труде да сопствени захтев за изврсношћу у мисли и остваре. Такође, осим што су мајстори парадокса, обојица су и мајстори ироније и обилато је користе у својим делима. Није реткост приметити да Костић са иронијом говори о бројним темама, те је познат и његов ироничан тон у обраћању Светозару Марковићу, а Ничеова филозофска поема *Тако је говорио Заратустра* не само да обилује иронијом, већ је понекад и танана разлика између његове ироније и истинског учења.

Ничеов атак на прошлост је само тежња да се иста прошлост превазиђе, али и сачува. На који начин се прошлост чува? Тако што се прошлост превазилази али она и даље остаје као почетна инстанца, она је и даље ту, процес противречности не одбија могућност да је будућност само изграђена на згради прошлости, те је тако и за Костића будућност израсла на прошлости, и то укрштајем појмова из прошлости. То је такође врста темпоралног одређења које говори и о повезаности са Платоном која је сада присутна код обојице, иако би то Ниче негирао. Могли бисмо сада навести бројне моменте

када је Ниче говорио о промени, али постоје тренуци, када је и он, попут Платона и Костића, инсистирао на сталности и непроменљивости. На пример, он није сматрао да наука и технологија могу да промене бит ствари, он такође није сматрао људски напор може умањити и патњу човеку. Наиме, он је веровао да човек може пронаћи само снагу у себи и на тај начин превазићи све боли егзистенције. Он није сматрао да се патња може избећи, само да се може замаскирати, али ипак да воља има задатак да живот штити од боли (Ниче 2005: 95).

Када Ниче говори о вечном повратку истог, он уједно приморава особу да застане и запита се како се осећа сада у свом животу, шта он за њу значи, те више и није нагласак на вечном повратку истог већ на садашњем тренутку, и то је његова метафизика, помишао да би мисао о вечном повратку могла трансформисати човека и његов садашњи живот, наводећи га на реevaluацију вредности. Такође, вечни повратак нуди натчовеку наду тако што га враћа на оно што је познато, истражено у космосу без одређеног правца, он му даје смисао и учвршћује га у вери да воли сопствену стазу, јер то је оно што је Ниче захтевао од натчовека, и што више пута истиче. Костић од ствараоца тражи да буде спреман да повеже мисао са искуством и да то преточи у песму која је спој проживљеног и мисли, и која је из тога проистекла, нагласак је на продуктивној асимилацији искуства које човек поседује, не у његовом узмицању од бола већ у коришћењу тог бола као сопствене снаге па било то кроз поезију или размишљање. Само кроз бол и душа прелази пут од променљивих елемената и несталности до онога што је у њој непроменљиво. И то су обојица и учинили, обојица су прихватили свој лични бол и користили су га као спремност за стваралаштво, стваралаштво које постаје одраз јединствене снаге несавладаног духа јер су превелики бол који су осећали искористили за своје пеништво и филозофско стваралаштво, и то је била врста њиховог отпора, те стога „величина душе мери се на начин на који је душа кадра да постигне пламено посматрање којим се она, душа, одомаћује у болу. Болу је својствена суштина која је окренута у себе“ (Хајдегер 2007: 57), јер сада душа стоји сама пред својим болом и одлучује да или му се покори или да од њега створи нешто ново, што је уједно и врста превазилажења о којој је говорио Ниче, а избор и јесте јединствена врста *укрштаја*. Овакав укрштај даље доприноси новом који већ представља однос ствараоца према сопственом

делу, тј. према ономе што је из тог бола и надилажења проистекло. Само у томе и Ниче види храбри револт према стварности, а мисао и реч је била начин да је превазиђу и код једног и код другог. Однос човека према себи постаје и однос човека према Богу, јер човек интернализује свој бол и прихвата га, а самопревазилажење укрштаја супротности у карактеру постаје и саморефлексија, што показује да се сваки апсолутизам на крају сведе на интернализам и на човекову борбу са сопственим ја. Одређена и велика филозофска мисао позната је пот томе да може да се са спољашњег плана лако пренесе на унутрашњи и лично човеков, и то је снага и Костићеве филозофске мисли јер је лако *преносива* на унутрашњи план човекове спознаје, тј. када бисмо његов укрштај пренели у лично човеков доживљај света добили бисмо оно што у потпуности кореспондира са Ничеовом филозофијом у којој као да се огледа укрштај. Узрок овоме је и Хераклитов утицај, те видимо како се читави системи мисли граде око мисли о различитости која има нит која их повезује као главно одређење и од те нити настају и зграде мисли. Можда су се ови мислиоци угледали један на другог, али можда су заправо само сви гледали у истом правцу спознаје и у правцу истог духа, а то је грчки који очигледно и може бити представљен у форми те вечито живе ватре о којој је говорио Хераклит. Њен пламен се ни до сада није угасио, само се наставио у мислима филозофа који су се надовезали на оно о чему су стари Грци говорили. Ниче је тежио потпуном изједначењу натчовека са појмом који би код Платона припао идеалним формама, тј. натчовек би морао да се изједначи са оним што је у Илијади представљало раван богова. Његова сама егзистенција би требало да трансцендира до тог нивоа стварности да може да буде сопствено одређење, да не буде одређено ни са чим другим, па ни временом или околностима. Због тога говори о вечном враћању истог; да би човека научио љубави према сопственом животу и изборима, а тај избор је увек усмерен ка његовом ја и увек му открива само његово лице. У том смислу је ово заокружена представа о човеку и времену, а тако је и код Костића, хармонија увек води симетрији и симетрија ка хармонији, оне делају заједно, као две силе које одређују резултат *укрштаја*. Укрштај је такође, као што је то код Ничеа натчовек, једноставна тежња за превазилажењем јер у укрштају се увек осликава снага јача и од симетрије и хармоније, оне укрштајем надиласе оно што и саме представљају, те тако оне поседују и покретачку и стваралачку

снагу. На обзорју тог стваралаштва увек је само човек, стога је, као што је Ничеов *Заратустра* поема о стваралаштву, то је и Костићева прича о укрштају. „Створити нешто изван себе“, то је типично Ничеова мисао. Створити нешто мимо себе, но да тиме превазиђе себе, али у свему што стваралац чини увек је део њега, он је увек део те једначине, зато свака филозофија полази од човека и свака се ка човеку враћа, нема те апсолутне филозофије која се не може свести на егзистенцију једног човека (натчовека, божанског појма), па било да је у питању Хегел, Ниче или Костић. Они говоре о појмовима из перспективе човека и у своја размишљања уносе и део свога света. Костић није много говорио о врлинама или манама обичног човека, бар не директно. Али је о врлини рекао следеће, јер је, као и све остало и саму врлину сматрао резултатом укрштаја.

„Како свака невоља, свако зло на свету нађе своју корективу, свој *устук*, тако се и свака необична врлина устујкује сама својом »бјесноћом«, сама собом. Тако се свет у свима својим разгранцима и огранцима држи да »не врда ни тамо ни амо« ; две снаге што се сретну саставе се увек у резултанти, у посредници, те или се потру или се погоде.“

(Костић 2019: 91)

Ово је снага врлине, али две супротстављене снаге које се коначно састану морају бити једнаке да бисмо могли говорити о било каквом напретку. Тај моменат деструктивног је присутан само ако је једна страна очигледно далеко снажнија од друге, па се друга нивелише или потире. Но, ако су две снаге једнаке, онда говоримо о стварању и процесу креације, за који је потребна једна оваква врста једнакости. Из неједнакости не долази до укрштаја већ до очигледне победе једног појма, а само из сучељности једнаких снага можемо говорити о нечему *изван*. И чак он је у њиховим једнаким снагама видео знак једнакости, иако су супротности, јер је као мерило узео њихову снагу без обзира на то што се налазе на крајњим тачкама супротности, скоро као да их је видео у кругу, што је начин на који је Ниче посматрао време. „По тој се појави јасно види, природа нам сама њоме као прстом каже, да је укрштај у обичном чину и антитеза, контраст, премост и супротица, једно истоветно начело, само се привиђа у разним чиновима“ (Костић 2019: 95) је реченица која јасно говори о томе. Он је ту разлику видео као илузорну, за њега је *антитеза* само друга страна истог новчића, друго лице исте спознаје. Антитеза води тези као што и теза води ка антители,

оне су јединствен спој јер су *истоветно начело*, и ту је суштина његове мисли, а ово је било и прилично визионарски од Костића.

И шта је, на крају, Аријаднина нит и мисао Костићеве филозофије? Шта је то што повезује и интегрише његова естетска и метафизичка дела у једну целину? То је укрштај, и то је антика. Античка мисао, превасходно грчка, управо је оно што је обликовало Костићеву филозофију, а оно што је најскривеније, то је утицај Хомеров. Утицај Хераклитов је услед супротности као термина који користи, али Хомер је први говорио о *укрштају* тих супротности. Начин на који је писао и о Хомеру и његовој дефиницији појма хармоније, али и о самој Илијади, што је посебно акцентовано у овој дисертацији, показује да је он био прилично упознат и са њеним термилошким аспектом. Осим што је заиста термилошко одређење хармоније преузео од Хомера, као што је сам више пута истакао, *укрштај* дефинише целу Илијаду, али један је нарочито значајан, и о њему сам посебно говорила. То је укрштај рационалног и емоционалног аспекта у човеку, и овај укрштај се сликовито одвија у Ахиловој свести пред његовим избором и пред његовом богињом (мудрошћу). Да је у том тренутку Хомеров Ахил *другачије изабрао*, Платонов апстрактни свет идеја ми не бисмо имали у том облику данас, а Костићев укрштај би остао без свог упоришта. Потом је за Костића *укрштај* постао категорија коју је пронашао у свему, почевши од космоса, до живих организама, речи и њеног значења, естетици и самом човеку. Укрштај је добио снагу невероватног протезања кроз све видове испољавања и нивое стварности и постао његова филозофија али и његова универзална мера за све; све се мерило снагом укрштаја, што је заправо снага опречних сила, а њихов резултат је увек производ који надилази почетак, и тако *ad infinitum*. Костић користи снаге својих претходника али удружено са својим сопственим особеним изразом, и то пружа нову димензију његовом доживљају. За њега је читав свет заиста једна позорница, али позорница лепоте и светлости где је укрштај само повод њеном даљем развиту. Можда је заиста повод оваквом мишљењу психолошки дубљи па је његова грандиозна визија живота на основама лепоте била само Нарцисово огледање у хладним водама спознаје. Ниче такође дубоко цени хеленски дух, па чак имају слично разумевање и хеленских божанстава, почевши од Аполона и Атине. Прецизније, читаво Костићево разумевање света кроз призму светлости као основног начела је и Ничеово виђење Аполона као бога

светлости који је и сам персонификација светлости и где „његово око мора бити као сунце, сходно његовом пореклу“ (Ниче 2012: 19).

Хеленски дух епохе и поштовање према Хеленима изузетно је присутно и код Ничеа и код Костића, управо одатле извире и та љубав према супротностима коју је Ниче тако сликовито описао кроз оквире аполонског и диониског начела, а Костић у преплитању симбола симетрије и укрштаја.

„Супротно онима што се труде да све уметности изведу из једног јединог начела, нужног животног извора сваког уметничког дела, ја свој поглед чврсто упирем у два уметничка божанства Хелена, у Аполона и Диониса, и у њима видим живе и изразите представнике два уметничка света различита у својој најдубљој суштини и у својим највишим циљевима“ (Ниче 2012: 82).

Ничеово разумевање Аполона је у својој бити и Костићево разумевање лепоте: Та баш из правила нашег искуства : *similis simili gaudet* излази да нама индивидуална лепота зато годи што је нама налик, *нама свима* ; а то опет иде на апсолутно. *Circulus vitiosus* (Костић 2019: 140).

Укрштај је форма непрекидне борбе супротности на платну вечности, њихов трајни израз на страницама спознаје, јер укрштај види као *алфу* и *омегу* сваког књижевног дела, и необично неопходан аспект сваког стваралачког процеса, па и саме уметности. Укрштај је његов метафорички наслов за космос али и алегорија за уметност, уметност у којој најпотпунији израз он види у јединству поетског и филозофског аспекта, у њиховом огледању као два главна мисаона принципа спознаје. Укрштај није маска, укрштај је *непрекидна борба*, мисаони револт, и он је био његов једини пут који га је ултимативно водио ка остварењу песничког сна – *Santa Maria della Salute*, где је садржана читава призма његових мисаоних уплива и његових онтолошких и естетских параметара, али и ода неоствареној песниковој тежњи ка вечности и бесконачном која за тренутак у том делу превладава егзистенцијалне оквире и залази у раван духовног, а свеколика стварност постаје подређена магији и спиритуалној сфери. У тој песми је садржана сва његова метафизика и можда најзначајнији допринос његове мисаоне творевине, а узлет је постигнут уз снагу титанске промисли остварене у овој песничкој одисеји која остаје и један од најзначајнијих симбола узлета једног феникса српске поетске мисли.



Симетрија и хармонија нису само *близнакиње начела крста и укрштаја*, како их назива Костић, оне су суштине испољавања духовне стварности на овом свету, оне су алфа и омега свеколиког постојања на позорници живота, мисли и стварности, и оне се препознају у мислима највиших врхова и умова које о њима сневају. Стога је врховни принцип стварности ништа друго до дело – мисао која је дошла до суштине свога испољавања кроз све противречности постојања на различитим нивоима стварности и определила своје поимање у дело које пркоси времену и простору као последњем укрштају које тестира дело духа, а то је укрштај који је најпримарнији тест стварности над огледалом њене идејне суштине која, напротив, није део овог бића стварности већ њеног суштинског одређења у (над)стварности – суштина *идеје* читава се кроз дела највећих умова, ствараоца и мислиоца, и то је глина која обликује стварност, јер су они ти чији је задатак да кроз мисао покрену читав свет напред.

На другој страни ове спознаје увек је човек, запитан над смислом, суштином, идеалом, некада несвестан да је управо он и његова природа последњи део одговора на питање потраге хармоније – ултиматум здања које је изграђено на темељима нове спознаје и *Прометеј новог доба* – истински одјек идеје којој припада, он лично, део нове стварности која се обликује пред његовим очима. Стварности под оквирима и комплетном идејном суштином симетрије и хармоније. Хармоније, која суверено влада духовном спознајом, и открива себе кроз историју и кроз духовне творевине духа

Костић укрштај симболички види и као *Гордијев чвор*, али не због онога што укрштај заправо јесте већ због значења које укрштај представља, а то је Гордијев чвор који је на неки начин постао и Костићева мисија, иако се у његово разрешење није упутио попут Александра Македонског, већ смислено и методички, и ко зна докле би се још ово клупко одмотало и *Гордијев чвор* постао *Аријаднина нит* за лавиринт метафизичке спознаје да Костићева мисао није била нагло и нејасно прекинута, тиме оставши без свог финалног, заокруженог обличја, но и даље са јасним смерницама о ономе на шта је под појмом *укрштаја* истински мислио, а потом и метафорички остварио у своме делу. Могуће је да је прави разлог за то што је он своју филозофију коначно достигао и најверодостојније показао у својој песничкој творевини *Santa Maria della Salute*, где је у херметичком тексту, затвореном за многе погледе, показао

сву моћ, магију и снагу укрштаја, те и основну идеју спознаје и сазнавалачког процеса која га је, попут светлости која се помаља из таме, проницљивим, бесмртним погледом водила ка лудцидности и лицу мудрости које постаје и остаје примарно *основно начело* и божанство за песника.

## Литература

- Adukpo, J. *Epic Poems Base on the Characteristics and Relevance of the Image of the Epic Hero*. London. University of California press.
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press, USA.
- Collingwood, R. G. (1958). *The principles of art* (Vol 11). Oxford University Press.
- Gadamer, H-G. (2004). *Truth and Method*. London: Continuum.
- Gadamer, H-G. (2008). *Philosophical Hermeneutics*. London: University of California press.
- Graham, G. (2001). *Philosophy of the Arts*. London. Routledge.
- Petraki, Z. A. (2011). *The Poetics of Philosophical Language: Plato, Poets and Presocratics in the Republic*. (Vol. 9). Walter de Gruyter.
- Russel, D. A. & Konstan, D. (Eds.). (2005). *Heraclitus: Homeric problems* (No. 14). Society of Biblical Lit.
- Solomon, R. C. (2003). *Living with Nietzsche: what the great "immoralist" has to teach us*. Oxford University Press, USA.
- Андреас- Саломе, Л. (2016). *Фридрих Ниче у својим делима*. Београд: Градац.
- Аристотел (2008). *О песничкој уметности*. Београд: Дерета.
- Аристотел. (1970). *Никомахова етика*. Београд: Култура.
- Аристотел. (1971). *Метафизика*. Београд: Култура.
- Берђајев, Н. (2001). *Смисао стваралаштва*. Београд: Бром.
- Братина, Б. (2010). *Проблем другог у модерни*. Београд: Плато.
- Вајлд, О. (2000). *Пропаст лагања и други есеји*. Београд: Paidea.
- Вајлд, О. (2010). *Славуј и ружа и друге приповетке*. Београд: Невен.
- Вајлд, О. (2011). *Слика Доријана Греја*. Београд: Невен.
- Винавер, С. (2012). *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Београд: Службени гласник.

- Винделбанд, В. (2002). *Шта је филозофија и други списи*. Београд: Плато.
- Војислав Ђурић (уред.) (1968). *Зборник историје књижевности VI*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Вукадиновић, Б. (1971). *Интерпретације*. Београд: Просвета.
- Вукадиновић, Б. (1985). *Интерпретације II*. Београд: Култура.
- Гадамер, Х-Г. (2000). *Ум у доба науке*. Београд: Плато.
- Гронден, Ж. (2010). *Увод у филозофску херменеутику*. Нови Сад: Академска књига.
- Д'Амико, Роберт. (2006). *Савремена континентална филозофија*. Београд: Дерета.
- Дамјанов, С. (1997). *Кодер: Историја једна рецепције*. Београд: Просвета.
- Дамјанов, С. (2002). *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник.
- Делез, Ж. (2018). *Набор*. Београд: Федон.
- Делез, Ж. (2015). *Кантова критичка филозофија*. Београд: Федон.
- Дерида, Ж. (2001). *Вера и сазнање*. Нови Сад: Светови.
- Дис, В. П. (1995). *Песме*. Сремски Карловци: Каирос.
- Екерман, Ј. П. (1965). *Разговори са Гетеом*. Београд: Рад.
- Зивлак, Ј. (уред.) (2010). *Поезија и естетика Лазе Костића*. Нови Сад: Друштво књижевника Војводине
- Зуровац, М. (2018). *Методско начело естетике*. Београд: Службени гласник.
- Јасперс, К. (1967). *Филозофија егзистенције*. Београд: Просвета.
- Јасперс, К. (1992). *Светска историја филозофије*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Јунг, К. Г. (2013). *Психолошки типови*. Београд: Дерета.
- Јунг, К. Г. (2015). *Архетипови и колективно несвесно*. Београд: Народна књига.
- Јунг, К. Г. (2017). *Човек и његови симболи*. Београд: Нова књига.

- Кант, И. (2004). *Критика моћи суђења*. Београд: Дерета.
- Кјеркегор, С. (1960). *Или – или*. Београд: Алгоритам.
- Кјеркегор, С. (1975). *Страх и дрхтање*. Београд: Бигз.
- Лаертије, Д. (1979). *Животи и мишљења истакнутих филозофа*. Београд: Бигз.
- Левинас, Е. (2006). *Тоталитет и бесконачност*. Београд: Јасен.
- Марић, И. (2003). *О српској филозофији*. Београд: Плато.
- Милосављевић, П. (1981). *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute*. Нови Сад: Матица српска.
- Милосављевић, П. (2000). *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник.
- Ниче, Ф. (1977). *Несавремена разматрања*. Београд: Просвета.
- Ниче, Ф. (2005). *Зора*. Београд: Дерета.
- Ниче, Ф. (2005). *Људско, сувише људско*. Београд: Дерета.
- Ниче, Ф. (2012). *Рођење трагедије*. Београд: Дерета.
- Ниче, Ф. (2015). *Весела наука*. Београд: Дерета.
- Ниче, Ф. (2005). *Тако је говорио Заратустра*. Београд: Алгоритам.
- Петровић, С. (2010). *Лаза Костић*. Нови Сад: Академска књига.
- Петровић, С. (2016). *Естетика у доба антиуметности*. Београд: Дерета.
- Платон (1970). *Дијалози*. Београд: Култура.
- Платон. (1970). *Ијон; Гозба; Федар*. Београд: Култура.
- Платон. (1988). *О језику и сазнању*. Београд: Рад.
- Платон. (2004). *Закони*. Београд: Дерета.
- Поповић, М. (1968). *Историја српске књижевности; Романтизам I*. Београд: Нолит.
- Поповић, М. (1972). *Историја српске књижевности; Романтизам II*. Београд: Нолит.
- Поповић, М. (1972). *Историја српске књижевности; Романтизам III*. Београд: Нолит.

- Радовић, М. (1983). *Лаза Костић и светска књижевност*. Београд: Delta press.
- Савић Ребац, А. (2004). *Хеленски видици*. Београд: Mali Nemo.
- Савић Ребац, А. (2015). *Дух хеленства*. Београд: Службени гласник.
- Савић, М. (2010). *Лаза Костић*. Београд: Службени гласник.
- Слезак, Т. А. (2012). *Шта Европа дугује Грцима*. Београд: Службени гласник.
- Тен, Х. (1921). *Филозофија уметности*. Београд: Дерета.
- Успенски, П. (2007). *Предавања из космологије*. Београд: Логос.
- Хајдегер, М. (2003). *Путни знакови*. Београд: Плато.
- Хегел, Г.В.Ф. (1970). *Естетика I*. Београд: Култура.
- Хегел, Г.В.Ф. (1970). *Естетика II*. Београд: Култура.
- Хегел, Г.В.Ф. (1970). *Естетика III*. Београд: Култура.
- Хегел, Г.В.Ф. (1987). *Наука логике*. Београд: БИГЗ.
- Хегел, Г.В.Ф. (2005). *Феноменологија духа*. Београд: Дерета.
- Хомер. (1998). *Илијада*. Београд: Verzalpress.
- Хусерл, Е. (2012). *Прва филозофија*. Нови Сад: Издавачка књига Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Шелинг, Ф. В. Ј. (2010). *Увод у филозофију митологије*. Нови Сад: Издавачка кућа Зорана Стојановића.
- Шопенхауер, А. (2013). *Парега и паралипомена*. Београд: Дерета.

## Извори

- Костић, Ј. (1880). *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*. Нови Сад: Матица српска.
- Костић, Ј. (1962). *Одабрана дела I*. Нови Сад: Матица српска
- Костић, Ј. (1972). *Одабрана дела II*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Костић, Ј. (1972). *Песме*. Београд: Рад.

Костић, Л. (1991). *О књижевности; Мемоари*. Нови Сад: Матица српска.

Костић, Л. (1991). *О књижевности; Мемоари II*. Нови Сад: Матица српска.

Костић, Л. (2015). *Основно начело: критички увид у општу филозофију*. Сомбор: Градска библиотека *Карло Бијелички*.

Костић, Л. (2017). *Преписка*. Нови Сад: Матица српска.

Костић, Л. (2019). *Огледи*. Београд: Нолит.

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Костић Л.  
82:111.852

ДОКИЋ, МАРИЈА, 1990-

Укрштај, симетрија, (с)мисао : трагом Аријаднине нити Костићеве мисли / Марија Докић. - Београд : Институт за политичке студије, 2024 (Београд : Донат граф). - 223 стр. ; 23 cm

Тираж 50. - Библиографија: стр. 219-223.

ISBN 978-86-7419-394-5

а) Костић, Лаза (1841-1910) -- Поетика  
б) Књижевност -- Естетика

COBISS.SR-ID 143040521