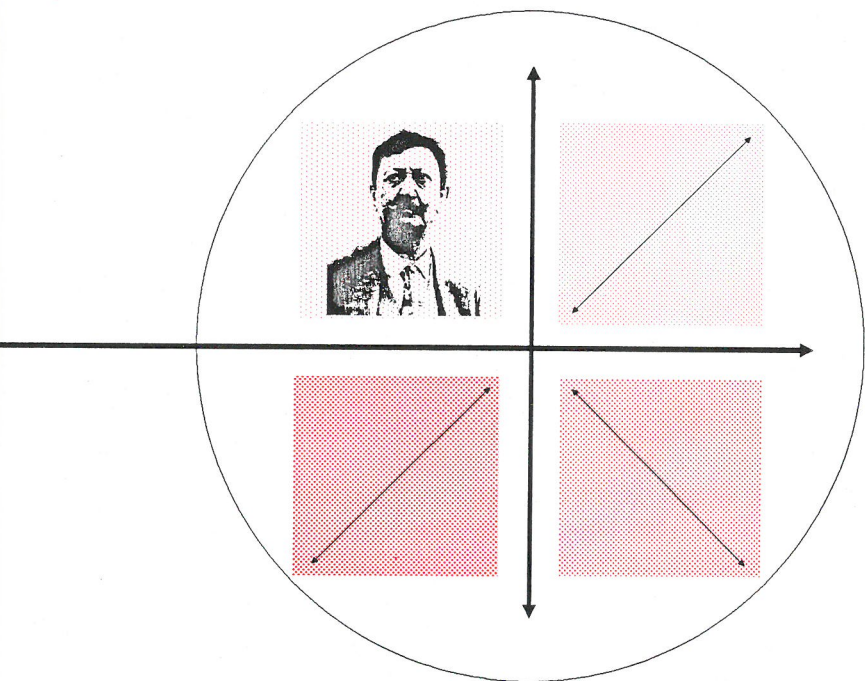


Т Р И П Т И Х
О
Л А З И К О С Т И Ћ У



Петар Милосављевић

ТРИПТИХ О ЛАЗИ КОСТИЋУ

БИБЛИОТЕКА „ЛАЗА КОСТИЋ”

Књига 1.

УРЕДНИК

Радивој Стоканов

**Штампано поводом 150. годишњице рођења
ЛАЗЕ КОСТИЋА (1841-1910)**

**Штампање књиге омогућили су
Фонд за културу и Културно просветна заједница
Општине Сомбор
и Фонд за културу Војводине**

СР – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске

886.1/2.09 Костић
886.1/2-991.1

МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар

Триптих о Лази Костићу / Петар Милосављевић.
– Сомбор: Народна библиотека „Карло Бијелицки”, 1991. (Нови
Сад – Графос) – 292 стр. ; 20 цм. – (Библиотека Лаза Костић; књ. 1)

Индекс имена: стр. 287-290.
ISBN 86-81749-01-3

а) Костић, Лаза (1841-1910)
3428871

Петар Милосављевић

Т Р И П Т И Х
О
Л А З И К О С Т И Ћ У

Народна библиотека „Карло Бијелицки”
Сомбор 1991.

ПЕСНИК

ЛАЗА КОСТИЋ

Какво лудило, какав знак!
Хелени, Хелена, песмо селена!
Алфа то је ум, Омега ноћ,
Лаза чами у Сомбору.

У по ноћи превеселке
са нетренке теревенке
ни од Ленке, ни до Ленке,
међу јавом и мед сном.

А када дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај
све ово биће далека јава,
о игро лепа: – Ево ме, нај!

Хелени, Хелена, песмо селена,
Алфа то је ум, Омега то је сан.
У Сомбору, сред космоса
на станцу старац прикован.

РЕЧ О ЛАЗИ КОСТИЋУ

У наше време Лаза Костић се сматра за једног од највећих српских и југословенских песника. Песника *Максима Црнојевића* сврставамо, такође, и међу наше нејистакнутије драмске писце. Костићево живо присуство у нашој поезији и драми, и његов све већи утицај у нашем данашњем певању и мишљењу, довољан су разлог да се окупимо поводом 140-годишњице његовог рођења и да се подсетимо обавеза њему у част, али и према нашој савремености и будућности.

Лаза Костић је сложенија личност и плоднији стваралац него што га обично имамо у свести. Он није само аутор неколико најлепших песама нашег језика. У антологијама наших есеја требало би увек да се налазе и Костићеви есеји. Они су у продорности мисли и духа ретки. Такав је, на пример, онај што се зове *Илијада. Поглед на једну лепу главу*. Костићева књига *О Јовану Јовановићу Змају*, због које му је некад много прекора било упућено, спада још увек међу најбоље и најинтересантније монографије које су о једном нашем писцу икад написане. То значи да је допринос Лазе Костића нашој науци о књижевности велики. У тој књизи, а пре тога и у другим краћим текстовима, Костић се испољио и као оригиналан теоретичар књижевности. Један је од ретких из 19. века на чије се идеје и формулације и данас с разлогом можемо позивати. За њега је изречена тачна карактеристика: „Лаза Костић је скроз наскроз дијалектички дух”. Он је такав био у скоро свему што је писао, а пре свега у својим естетичким и филозофским списима *Основи лепоте у свету* и *Основно начело*. Његове панкалистичке идеје, на дијалектички начин тамо мишљене и изведене, чине га једним од наших највећих филозофа и естетичара. Међу филозофима панкалистичке оријентације он и у свету треба да има једно од највиших места. У све чега се лаћао, уносио је оригиналан дух. Његови преводи *Илијаде* и Шекспира и данас се читају и изучавају, јер су и ту,

као и другде, остајали трагови његових оригиналних тражења и решења. У доба Уједињене омаладине српске Лаза Костић је био један од најближих сарадника Светозара Милетића. За скоро све време своје дуге активности он је писао за новине, а у Београду и Цетињу и уређивао их.

Ни његов допринос позоришном животу и позоришној критици није мали. Он је као ретко ко имао широко поље деловања. Својом уметничком, публицистичком и политичком активношћу оставио је трага у Војводини, Србији и Црној Гори. Као личност испољавао се свуда где се појављивао. А било га је, задржавао се, или је живео, у многим местима: у Ковиљу, у Новом Саду, Пешти, Београду, Бечу, Петрограду, Суботици, Цетињу, Крушедолу, Чибу, у Сомбору. У анегдоте су ушли његови каламбури, али и његове вечеринке и картања, његова гимнастицирања, његов изглед, његови одговори и надговори. Био је Лаза Костић не само један од највећих уметника и мислилаца што их је дао наш народ, него и једна од најинтересантнијих личности које смо икад имали. Личност која и данас зрачи.

У књизи Станислава Винавера *Заноси и пркоси Лазе Костића* има једно поглавље које је овај костихевац по духу и идејама назвао: *Шест лица траже писца*. Шест знаменитих личности из историје Војводине: Јован Рајић, Стеван Стратимировић, Никанор Грујић, Ђурађ Стратимировић, Светозар Милетић и Лаза Костић траже, по Винаверу, писца који би описао и објаснио њихова очекивања, тежње и визије Војводине у будућности. Народ коме су ти прегаоци припадали био је у њихова времена издељен границама и утицајима међу моћним државама и силама. На разне начине и разним средствима он се борио за опстанак и тражио свој историјски излаз. Ова шесторица из истог завичаја, које је Винавер издвојио, били су само изразитији појединци међу многима који су се борили и излаз тражили свако на својој страни. У Винаверовој реконструкцији тих старих времена узбудљиво делује сазнање: да све са Војводином и Југославијом није морало да буде како сад јесте, тј. да је могло да буде сасвим другачије да су неке другачије од идеја у оптицају превладале.

Од ових шест „лица“ Лаза Костић је био обдарен са највише дарова. Био је истовремено талентован и за политичара, и за песника и за мислиоца. Имао је отуда, и најшире могућности да у тражењу историјских излаза најплодније делује. Зна се за

велику амбицију филозофа Бранислава Петронијевића да сам надокнади оно што се вековима код нас у филозофији пропустило. Сличне амбиције, али на много ширем плану, имао је и Лаза Костић. У доба своје младости, у време победа Вукових идеја и националног полета, он се није само задовољавао жељом да његов народ достигне народе срећније историјске судбине. Желела је и трудила се та романтичарска глава да свој народ види у предњачењу. Сви његови напори на разним пољима и у разним смеровима проистицали су из једне такве амбиције. И он је, као појединац, хтео да обави послове које код других народа обављају екипе и генерације. Ту је одговор за његове ретко високе домашаје, али и подбачаје. Могућности и потребе, околности и жеље нису се свуда могле успешно ускладити. Али енергија коју је трошио млади Лаза Костић уграђена је у темеље наше културе и наше политичке судбине. Кад се каже да је он увео јамб у српску поезију то није мала ствар: он је тиме себи и другима отворио нове могућности песничког изражавања. Био је, у то време, и један од најплоднијих стваралаца нашег језика: измишљао је кованице, сложенице, богатио језик речима које дотле нису постојале, интонацијама и акцентима који се нису чули, сликама које се нису виделе ни замишљале. Он је стварао и нове видике за вредности и лепоте наше народне поезије. Али их је отварао и за вредности и лепоте других народа и језика. И та космополитска отвореност Лазе Костића у темељима је наше модерне културе.

У поменутој Винаверовој књизи има и овакав детаљ: министар спољних послова Србије Јован Ристић, и његов секретар Лаза Костић, присутни су у Берлину за време одржавања оног чувеног Конгреса из 1878. Не пуштају их међу „велике“ за исти преговарачки сто. Али песник и његов министар боље виде стварни однос снага међу европским народима и виде шта се нужно мора кроз коју деценију десити. Лаза Костић је могао да види даље и дубље од других јер иза његовог гледања није стајао само празан занос, већ стваралачко тражење путева и настојање да се они остваре. Поред Светозара Милетића и Светозара Марковића, он је у омладинско доба уложио највише страсти и способности у тражењу излаза. Ни његови напори нису остали узалудни.

Кад је умро велики грчки песник Костас Паламас, његов песнички садруг Ангелос Сикелианос написао је песму њему

посвећену. Позвао је у њој да се огласе трубе, да забубњају бубњеви, да се развију заставе. Јер: „На овај ковчег ослања се Хелада.”

Ми, на жалост, не можемо да се похвалимо својим односом према Лази Костићу. Већ двадесетак година пре своје физичке смрти 1910, он је од матице културног и политичког живота био одбачен. Не само да су тада, па и касније, ниподаштавали аутора наших најбољих песама и драма, већ су га вређали, подсмевали му се. Разговор о Лази Костићу, због тога, не води само у одавање поштовања према човеку који нас је задужио. Тај разговор се мора тицати и Костићеве судбине, у његовом и у потоњим временима. Лаза Костић није изузетан по томе што у сва времена није био подједнако добро приман. Оно што је неприродно и што лоше говори о нашој средини, јесте уношење сладострашћа у ниподаштавање генија који је скинут с пиједестала. Ни овом приликом не треба да мимоиђемо питање: Зашто је наша средина тако дуго и упорно окретала главу од једног од својих највиших домаћаја? Одговори на то и на друга слична питања нису важни само због Костића. Ни седамдесет година после смрти нисмо му издали сабрана дела. Њему ми јесмо дужни, али смо још више дужни својој садашњости и будућности. У односу према Костићу садржан је и однос који наша средина има према вредностима. Многе неплодне деценије књижевног стварања у Војводини мора да имају неке везе са односом ове средине према свом великом песнику.

Исидора Секулић, пре равно четрдесет година, приликом стогодишњице песниковог рођења, у есеју о Костићу, већ је била почела разговор о тим непријатним питањима. Ауторица *Хронике паланачког гробља* тим поводом писала је надахнуто о односу средине према појединцу који нешто хоће и који има неке амбиције. Ни то њено виђење не треба заборавити. И оно спада у судбину Лазе Костића.

Она лица што траже писца нису постојала само у прошлости. Питање је само да ли смо у стању да их увек и на време препознамо међу савременицима који делују на томе да се овај простор оплемени стваралачким људским присуством, да у њему буде више духа и мисли, а мање корова и коприва. Лаза Костић, као историјска личност, као дело, и као судбина, може да нам буде опомена и добар повод за самоспознају и преиспитивање.

УКРІШТАЈ



„МЕЋУ ЈАВОМ И МЕД СНОМ” ЛАЗЕ КОСТИЋА

„Песмица *Међу јавом и мед сном* читаће се, ако нас буде, и после хиљаду година: кратка је, пенаста, умилно весела и умилно очајна, класична је”. То је све што је о тој песми написала Исидора Секулић у свом познатом есеју о Лази Костићу (1941), једном од првих и најзначајнијих који су обновили славу великог песника. После те реченице она је само навела песму и одмах прешла на другу песму, на *Минадира*.

Слави песме *Међу јавом и мед сном* највише је, педесетих година, допринео Зоран Мишић. Пишући о Лази Костићу и о другим темама, он је опсесивно помињао и ту песму а још више синтагму „међу јавом и мед сном”. Два његова есејистичка текста из тог времена носе наслов *Међу јавом и мед сном* а иста синтагма чини и програм Нолитове библиотеке *Орфеј* коју је он, 1955. године, основао. „Међу јавом и мед сном”, стих великог песника Лазе Костића, исписан на амблему *Орфеја*, сажето дефинише програм и карактер ове Нолитове библиотеке. Гибајући се вечито између сна и јаве, реалистичке опсервације и романтичарског заноса, луцидног сазнања и магловитих слутњи, уметност је одвајкада обиловала делима високог поетског надахнућа напојеним на врелима чисте фантастике и проницљиве визионарске антиципације, свемирске пустоловине човека”. Тако гласи део програма те библиотеке која се и данас, једнако на исти начин, објављује.

У значење Костићеве песме ни Зоран Мишић скоро да није улазио: интерпретација књижевног дела тада код нас није била у моди. Прву модерну интерпретацију те песме сачинио је Драгиша Живковић неколико година касније (1959) у тексту *Две стилске црте српског романтизма (Европски оквири српске књижевности, I, 1970)*. У последње време има покушаја да се

Костићева песма наново протумачи. Радомир Константиновић у есеју *Santa Maria della Salute* (Трећи програм Радио Београда, пролеће 1973) посветио јој је једну од оних својих дугачких фуснота, а још касније песму је интерпретирао и Драган Стојановић (*Књижевна реч*, 6. XII 1975). Ти прилози осветљавању једне од најлепших песама наше књижевности корисни су. Додајемо им и ми сад један нови покушај интерпретације настојећи да песму осветлимо са више страна: са синтаксичке, ритмичке, еуфонијске, структуралне, семантичке.

Чувена песма, према издању Костићевих *Песама* из 1909, гласи:

МЕЋУ ЈАВОМ И МЕД СНОМ

Срце моје самохрано
ко те дозво у мој дом?
неуморна плетисанко,
што плетиво плетеш танко
међу јавом и мед сном.

Срце моје, срце лудо,
шта ти мислиш с плетивом?
к'о плетиља она стара
дан што плете, ноћ опара,
међу јавом и мед сном.

Срце моје, срце кивно,
убио те живи гром!
што се не даш мени живу
разабрати у плетиву
међу јавом и мед сном!

Већ са правописне и синтаксичке стране песма Лазе Костића доводи нас у извесне недоумице. Прве две њене строфе, на пример, завршавају се тачком; али унутар сваке од њих, на крају другог стиха, налази се знак питања, а трећи стих у обе строфе почиње малим словом. При пажљивијем читању доведени смо у ситуацију да не знамо како тачно строфу да схватимо: као једну

реченицу чији је крај означен тачком; као две реченице од којих се прва завршава знаком питања а друга тачком; најзад као једну сложену реченицу у којој је споредна реченица интерполирана у главној. Строфе, онакве како су штампане, дају довољно разлога да се прочитају на сваки од та три начина.

Сличан је случај и са трећом строфом. Други њен стих, и сама строфа, завршавају се узвучником, а трећи стих почиње малим словом. И у тој строфи је, значи, узвучник на крају другог стиха имао сличну улогу као и знак питања на истом месту у претходним двома строфама. Интерпункција у песми Лазе Костића није, дакле, била случајна.

Информативна и стилистичка вредност интерпункције показује се онда кад писац њоме обавезује читаоце на одређен начин читања: кад одређује ритам, намеће паузе, намеће интонацију. Прва два стиха средње Костићеве строфе другачије би, на пример, звучала и значила ако би на крају имали знаке узвика уместо знака питања: *Срце моје, срце лудо, / шта ти мислиш с плетивом!* Таква интерпункција наглашавала би протест, а не упитаност. Инсистирајући, помоћу знака питања, на изражавању упитаности, песник је постигао да се истовремено изразе два стања: стање упитаности, као примарно, и стање протеста, као секундарно. Примећујемо оба израза у звуку и смислу његових речи.

У правописном регулисању текста Костићеве песме постоји и нешто неконвенционално, тј. у информативном смислу вредно: почетак трећег стиха сваке строфе. Могло би се очекивати да ће, после интонационалних интерпункцијских знакова на крају другог стиха, са наредним стихом, као и обично, почети прва реченица. Мало слово на почетку трећег стиха, међутим, упућује (информише) да то није почетак нове, већ само наставак претходне реченице. Информативна вредност тог малог слова на почетку трећег стиха је, дакле, велика: оно каже да сваку од тих строфа треба схватити као једну реченицу, ма како она била дугачка, компликована, пренатегнута. Аутор песме није наиван: испресецао је своје реченице-строфе интерпункцијским знацима који траже дужу паузу, па нас је затим натерао да те строфе схватимо као реченичке целине. Здружујући тако конвенционалност и неконвенционалност у интерпункцији, он је створио онај свој познати „укрштај”: спојио је разнородно. Тако је настала песма од три строфе-реченице. Али те строфе, баш зато што

су састављене од по једне реченице, делују синтаксички претешко, преобилно, пренагомилано или пренапрегнуто. Такве реченице садрже више елемената него што им је потребно да би синтаксички нормално дисале.

Конвенционално-неконвенционалном употребом правописа песник је, у ствари, читаоцу *отежао перцепцију*. Читалац преко текста песме не може олако да пређе. Несвакидашња интерпункција ће му задржати пажњу; да би могао песму да схвати, мора се њеном тексту више пута враћати.

Отежана перцепција је значајан књижевнотеоријски појам. Употребio га је први пут Виктор Шкловски у есеју *Уметност као поступак* (1917) полемишући са својим утицајним претходницима у проучавању књижевности код Руса. Један од њих, велики компаратист Веселовски, писао је: „Вредност стила управо је у томе да се искаже што више мисли са што мањим бројем речи”. Насупрот тој познатој тези о „економисању речима” и „економисању стваралачким снагама”, Шкловски је поставио тезу да „уметнички поступак је поступак онеобичавања (острашение) ствари, поступак отежане перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен”. Интерпункцијска и синтаксичка презентација Костићеве песме, чини се бар на први поглед, Шкловском дају за право: у презентацији песме створене су тешкоће које чине да се она не прима ни брзо ни глатко.

Али му песма у целини ипак не даје потпуно за право. Она не држи будном читаочеву перцепцију само у тренутку примања (читања или слушања), већ оставља дубљи траг у њему. Зато јој се мора враћати: нешто му увек у њој остане недокучиво. То *недокучиво* очигледно је дубље од синтаксичког и интерпункцијског уређења текста, на чему инсистира Шкловски као на поновном „доживљавању процеса стварања ствари”. После трансформационо-генеративне граматике Чомског и његовог поимања дубинских и површинских синтаксичких структура, можемо да кажемо да је Шкловски у свом чувеном есеју имао у виду перципирање само на нивоу површинских структура; оне структуре које Чомски схвата као дубинске он тада, очигледно, није поимао. Ако, попут Чомског, површинске структуре схватимо само као једне од могућих реализација дубинских структура, онда оно *недокучиво*, дубље, у песми треба свакако тражити у сфери дубинских структура.

Питање је, међутим, како доћи до тих дубинских структура, како их реконструисати. До њих се, очигледно може доћи само помоћу површинских. Чим се претпостави да су површинске структуре само реализације дубинских, мора се претпоставити и да једна иста дубинска структура омогућује да се на њој реализује (генерира) више површинских структура. Ако хоћемо да дођемо до дубинске структуре, морамо, другим речима, испитати какве се све варијанте на њима могу генерирати.

Број тих могућих варијаната, у Костићевој песми, одмах да кажемо, веома је велики: између било која два стиха да ставимо рефрен *међу јавом и мед сном*, он ће стајати. Једноставним таквим „шетањем” рефрена можемо од сваке строфе да сачинимо по четири варијанте.

Све такве или сличне варијанте не морамо овде показивати. Сасвим је довољно да покажемо најмање по две за сваку строфу, трудећи се да оне буду изражене синтаксом стандардног језика. Прва од њих нека буде састављена од двеју одвојених реченица. Друга нека буде састављена од једне сложене реченице у којој је споредна реченица интерполирана у главној. На местима где је текст елиптичан попунићемо га курзивом између заграда.

ПРВА СТРОФА

Прва варијанта

Срце моје самохрано,
ко те дозвоља у мој дом?
(О ти или Тебе) неуморна плетисанко
што плетиво плетеш танко
међу јавом и мед сном.

Друга варијанта

Срце моје самохрано, –
неуморна плетисанко,
што плетиво плетеш танко
међу јавом и мед сном –
ко те дозвоља у мој дом?

ДРУГА СТРОФА

Прва варијанта

Срце моје, срце лудо,
шта ти мислиш с плетивом?
Ко плетиља (*си*) она стара
(*којој*) дан што плете, ноћ опара
међу јавом и мед сном.

Друга варијанта

Срце моје, срце лудо, –
(*што*) ко плетиља она стара (*чиниш*)
међу јавом и мед сном
(*а оно*) дан што плете ноћ опара –
шта ти мислиш с плетивом?

ТРЕЋА СТРОФА

Прва варијанта

Срце моје, срце кивно,
убио те живи гром!
(*За*)што се не даш мени живу
разбрати у плетиву
међу јавом и мед сном.

Друга варијанта

Срце моје, срце кивно, –
(*ти*) што се не даш мени живу
разабрати у плетиву
међу јавом и мед сном –
убио те живи гром!

По бројним варијантама судећи, које и мимо ових можемо сачинити, Лаза Костић је био шкрт на речи, економисао је речима. Неуобичајеном синтаксичком организацијом и неуобичајеном интерпункцијом он је изразио једну веома сложену дубинску структуру. Ако се на дубинској структури једне песме може изградити толико варијаната да би се парафразирао њен дубљи смисао, онда можемо да закључимо да су те структуре семантички високо продуктивне, а песма саграђена на њима

значањски богата. Иза онога што се нуди непосредној перцепцији, она, другим речима, садржи и једну дубинску димензију у којој је садржано и оно недокучиво песме: недокучиво јер се једном варијантом површинске структуре не може изразити сав његов богати смисао.

Овакво гледање на Костићеву песму – кроз призму трансформационо-генеративне теорије Чомског – показује да између схватања Шкловског о отежаној перцепцији и схватања његових претходника (Веселовског, Потебње) о уметничком изразу као економисању речима не постоји неизгладива супротност. Не искључују се теза да је у површинској структури циљ уметности речи да отежава перцепцију, нити теза да је циљ уметности да се што економичније изрази дубинска структура књижевног уметничког дела. Те две тезе тичу се само двају различитих нивоа, који су међусобно комплементарни, као што је то видљиво у Костићевој песми. Те тезе се, међутим, искључују уколико уметничко дело сагледавају на истом нивоу, и уколико подразумевају да уметничко дело егзистира само на једном нивоу.

Ако су нам појмови *дубинска* и *површинска структура* Чомског омогућили да отворимо врата ка значењском богатству Костићеве песме, још конкретније можемо да је осветлимо помоћу појмова *структура* и *текстура* амаричког „новог критичара” Џона Кроу Ренсома. У другој једној теоријској оријентацији, не сасвим далекој од структуралистичке, Ренсом се бавио проблемима изучавања књижевности који се налазе превасходно на подручју „површинске” структуре. „Песма је *логичка* структура која има локалну текстуру”, каже он у есеју *Критика као чиста спекулација*. И илуструје, затим, своје схватање на примеру куће: зидови, стубови куће, представљају њену структуру, а тапете, слике, таписерије, њену текстуру. Текстура, очигледно, у том начину мишљења нема исти статус као и структура; она је (површинској) структури придодата и њена функција је у делу локална.

Ево структуре песме *Међу јавом и мед сном*; представљамо све три њене строфе заједно са елементима који се понављају:

	риме	стих
1. Срце моје — — — —,	a	8
2. — — — — — — — ?	b	7
3. — — — — ПЛЕТисанко	c	8
4. што ПЛЕТиво ПЛЕТеш — —	c	8
5. међу јавом и мед сном.	B	7
6. Срце моје, срце — —,	a	8
7. — — — — ПЛЕТивом?	b	7
8. — ПЛЕТиља — — — —,	d	8
9. — што ПЛЕТе — — — —,	d	8
10. међу јавоми мед сном	B	7
11. Срце моје, срце — —,	a	8
12. — — — — — — — !	b	7
13. што — — — — — — —	e	8
14. — — — — ПЛЕТиву	e	8
15. међу јавом и мед сном	B	7

Сама по себи та схема не може све да нам каже о уметничкој природи и вредности Костићеве песме. Какви су стварни ефекти њеног сложеног римовања и ритмовања најбоље можемо да видимо ако је упоредимо са једном сличном његовом песмом, *На поносној лађи*, која се у *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића налази одмах иза ње.

НА ПОНОСНОЈ ЛАЂИ

На поносној лађи,
 На лађи љубави
 Пошо сам тебе нађи,
 Островац убави.

Залуто сам далеко,
 Ди престаје већ свет,
 Од света сам и бего
 И стваро га опет.

Метанишућ сам клеко
 На диван оточац
 У уздисај се слего
 Наметнут пољубац

Не треба посебно доказивати да је ова песма слабија од песме *Међу јавом и мед сном*: то се приликом првог читања осети и већ на први поглед види. Део њене инфериорности може се видети и из саме схеме њеног римовања и ритмовања. Песма се састоји од три катрена у шестерцима који се ритмички смењују по схеми 6666 6666 6666 и римују по схеми: *abab cdcd efef*. Супротно томе, из схеме *Међу јавом и мед сном* можемо видети да је у тој песми остварен далеко сложенији начин римовања и ритам песме. У тој песми од три квинте остварено је унакрсно, обгрљено и паралелно римовање; остварен је и рефрен; развио се читав један сложен римариј различитог опсега и степена подударности који се најједноставније може представити схемом: *abccB abddB abeeB*. У том римарију, види се из схеме, постоје риме које су „локалне”, јер припадају само појединим строфама (*cc, dd, ee*) а постоје и риме које се протежу кроз све три строфе почев од рефрена (*међу јавом и мед сном*), преко рима под *b* (*дом-плетивом-гром*) до оних са најнижим степеном подударности, само у последњем вокалу (риме под *a*: *самохрано, лудо, кивно*).

Слично је и са ритмом песме. Према броју слогова у стиховима њен ритам се може приказати овако: 87887 87887 87887. То није сасвим правилно смењивање стихова исте дужине. Чак и кад други и пети стих сваке строфе схватимо као каталектички осмерац, формални недостатак једног слога свакако игра извесну улогу у реализацији ритма: смењивањем акаталектичких и каталектичких стихова нарушава се једноличност ритма. Истом дужином трајања везују се притом: 1, 3. и 4. и 2. и 5. стих у строфама, или 1, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13. и 14, с једне стране, а с друге 2, 5, 7, 10, 12, 15. у целој песми. Тај ритам је зато сложен, поливалентан и, као што видимо, испреплетен

слично као и схема римовања. Штавише, истом дужином стиха (по броју слогова) везани су први и трећи стих у свакој строфи, дакле стихови који су римовањем раздвојени. Песник је плео, уплитао, преплитао, и то се из схеме ритма и римовања песме види.

Из схематског приказа структуре песме може се, такође, наслутити и однос строфа. Јасно се може уочити да је друга строфа везивна у песми. За прву строфу везана је упитником на крају другог стиха и тачком на крају рефрена, а истим тим знацима одвојена је од последње строфе чији се други и последњи стих завршавају узвичником. С друге стране, поновљеном речи *срце* (*Срце моје, срце...*) у првом стиху, та друга строфе је везана за последњу а одвојена од прве строфе. То значи да је место друге строфе тачно фиксирано у средини песме, да она својом структуром везује претходну и потоњу строфу. песма *Међу јавом и мед сном* не представља, дакле, збир трију једнообразно сачињених строфа различитог значења, каква би, на пример, била малопре наведена песма *На поносној лађи*. Она је већ и по самој својој структури чврсто организована целина разноликих делова.

Као што елементи површинске структуре песме *Међу јавом и мед сном* указују на њену разноврсност и богатство, тако на њих указују и елементи текстуре, пре свега они који се тичу звучне организације текста. Ево примера где се то јасно види: рефрен *међу јавом и мед сном*, који се доживљава и као синтагма и као звучна целина, у обичном, колоквијалном, језику значи: између јаве и сна. У Костићевој песми тај рефрен чине чврстим његови звучни и смисаони паралелизми. Те паралелизме ћемо лако уочити ако их испишемо овако: *мед-ју јавОМ* и *мед снОМ*, или још боље овако:

мед-ју јавОМ и
мед снОМ

Такав начин исписивања омогућује нам да јасно видимо да речи *јавОМ* и *снОМ* чине унутрашњу риму, а речи *медју* и *мед* (које, у ствари, исто значе), алитераацију. Сем тога, речи *јавОМ* и *снОМ* које су супротне по смислу, морфолошки (инструментал) и звучно (*ОМ*) повезане су.

Већ је наш схематски приказ структуре песме показао да се неки од тих паралелизама налазе на самом почетку строфа (рецимо: *Срце моје...*, тј. *Срце моје, срце...*) али исто тако и у средини строфа (рецимо као реч *што*, или корен речи *ПЛЕТ*: *ПЛЕТисанко, ПЛЕТиво, ПЛЕТеш, ПЛЕТивом, ПЛЕТиља, ПЛЕТе, ПЛЕТиву*). То су, међутим, плетења и преплитања која се лако дају уочити. Али поред тих, има и оних још ситнијих које тек треба откривати, а која, као паралелизми, утичу на звучна повезивања унутар песме. Обратимо пажњу, зачас, на другу реч у првој строфи, на реч *моје*. Та реч је, са прва три своја гласа, повезана са речју *мој* (мој дом), а слогом *МО* са речима: *саМОхрано, МОј, неумОРна*; самом гласовном групом *мо* (односно *ом*) са речима: *ДОМ, јавОМ, сНОМ*. На сличан начин реч *Самохрано*, алитерацијом гласа *С* везана је за речи *Срце, плетиСанко, Сном*; слогом *СА* везана је за реч *плетиСанко*, а слогом *Но* за реч *сНОм*. Реч *КО* везана је речима *плетисанКО* и *танКО*. Реч *Те*, алитерацијом гласа *Т* везана је са речима *плеТисанко, што, плеТиво, плеТеш, Танко*; целим слогом везана је за реч *плеТЕш*. Реч *ДОзва* повезана је првим слогом са речи *ДОМ*; реч *У* асонанцом са речју *неУморна* и речју *међУ*. Не скоро свака, већ буквално свака реч у песми звучно је макар повезана је са још неколико речи, са низом других речи. По тим својим звучним везама свака реч би се могла представити у виду грозда. Грозд речи *самохрано*, у првој строфи, могао би се представити овако:

Р А заб Р А ти
 Сном опаР А
 Срце стаР А
 САМОХРАНО
 плетиС Анк О сН Ом
 М Оје
 М Ој
 неумОрна

 ДОМ
 јавОМ
 сНОМ

У том „грозду”, у првој строфи, нема, додуше, речи *стара, опара, разабрати*; њих срећемо у следећим строфама. Јер

се плетење наставља из строфе у строфу, до краја. И та плетења нису нимало различита од ових овде, у првој строфи: наилазе само нове речи, нови гроздови: реч *лудО*, рецимо, на крају првог стиха друге строфе, једноставно је гласовном групом *ДО* повезана са последњом речи другог стиха (*Дом*) из прве строфе, или алитераацијом и асонанцом гласова *л* и *у* за друге речи из обе строфе. Ништа ван тих веза, практично, не постоји.

Може нам се, можда, приговорити да те везе насилно откривамо, да видимо асонанце, алитерације гласовна подударања и тамо где су она случајна и нефункционална зато што имамо пред собом гласовне симболе а не живе звукове, фонеме. Такав приговор може да буде оправдан: реч је о суптилностима, и привиђења су, разуме се, могућа. Међутим, ми и нисмо хтели овде да тврдимо да су сва гласовна понављања једнаке вредности или да су им функције истоветне. Погледајмо, на пример, реч *кивно* из последње строфе. Можемо, свакако, да дискутујемо о томе да ли она образује асонанцу са речи *убио*, алитерацију са речи *јаВом*, или риму са речи *сНОм*. Али нећемо, ваљда, рећи да гласовна група *Ив* из речи *киВно* не кореспондира са речима *жиВи*, *жиВу*, *плетИВу*, из исте те последње строфе, коју ево опет понављамо:

Срце моје, срце киВно,
убио те жиВи гром!
што се не даш мени жиВу
разабрати у плетИВу
међу јаВом И мед сном!

Управо из те схеме се види да је реч *кивно* образовала нови „грозд“ веза неједнаке јачине са неколико речи, и да се те везе крећу вертикално кроз строфу, да повезују речи веома различитог значења.

Пошто смо за структуру Костићеве песме констатовали да је богата, можемо то сад констатовати и за њену текстуру: ретко је која песма, не само наша, као *Међу јавом и мед сном* тако изнутра, гроздовима сваковрсних веза између речи, украшена, накићена, зачињена.

Осветљавањем дубинских и површинских структура и њихових текстура, очигледно није и осветљење песме као целине исцрпено. Јер песма уопште, а поготово *Међу јавом и мед сном*, није сва у присутним, у текстуалним структурама. Она је

и у оним другим, у контекстуалним, у вантекстуалним, у одсутним структурама. То су оне структуре, или они елементи њеног егзистирања, који се само интерпретацијом могу открити.

У песми *Међу јавом и мед сном* субјект песме води дијалог са осећајним делом своје личности; у свакој строфи срцу се обраћа, сваку строфу почиње речима *Срце моје*. Важно је, за значење песме, да тај дијалог субјект песме води са позиција разума, памети. Нигде, додуше, у песми ту позицију не можемо срести изражену *in praesentia*; она је једноставно у тексту одсутна. Али је та позиција ипак у тексту на један други начин присутна, присутна *in absentia*, дакле путем свога одсуства. Зато што осећамо, или знамо, да реч *срце* у преносном значењу има смисла само као супротност разуму, рационалности, морамо макар и интуитивно знати да субјект песме, кад се срцу обраћа, мора то да чини са позиција оног свог супротног дела, са позиција рачица. Кад строфа почне речима: *Срце моје*, онда такво обраћање имплицира могућу расцепљеност личности на разумни и осећајни део и имплицира да је то обраћање са становишта разумног дела.

Појмимо редом. Видимо најпре да је субјект песме, тј. разумни део „личности”-субјекта песме тај дијалог са срцем почео благонаклоно. Каже му: *Срце моје самохрано*. Од три прва стиха у три строфе ово је једини у којем после првог чланка, после *Срце моје*, зареза нема: јер нема у њему ни дистанце између *срца мога* и епитета *самохрано*. Разумни део личности обраћа се срцу, на почетку песме, отприлике онако као што би се неко сажалио на птиче самохрано које је случајно слетело под његов кров, под кров његовог дома: обраћа му се заштитнички са симпатијама. По тону којим му се обраћа осећамо да ће га радо примити у свој дом: самохрано је и незаштићено, на радост и љубав обећава његово присуство. Исти тон благонаклоности осећамо и у следећа три стиха исте строфе: *неуморна плетисанко, / што плетиво плетеш танко / међу јавом и мед сном*. Управо зато што је неуморна плетисанка и што танко плетиво плете међу јавом и мед сном, разумни део личности има разлога да ту самохрану придошлицу дочека тако: плетење сна, плетење плетива између јаве и сна, тај део субјекта песме прима као додатак себи, као обogaћење. Разумски део тог субјекта, можемо да претпоставимо, хтео би и мало сна, и мало путева-конаца између јаве и сна. Другим речима, разумски део личности хтео би да постане (да буде) и нешто више него што јесте: разуме се уколико тај

вишак не представља његову негацију, уколико је само додатак. Јер је разумни део личности, по себи, скучен: има дом и у дому свој мир, своју постојаност: толико велики дом да прими и једно самохрано срце које неуморно плете сан у простору између јаве и сна.

То је парафразирана прва строфа, први чин ове драме. На крају тог „чина” можемо да приметимо нешто што нигде није написано а има значење. Можемо да констатујемо чињеницу: у том „дијалогу” субјекта песме с позиција свога разумног дела, још нисмо чули глас самог срца: чули смо само једну страну: глас разума. Из песме досад видимо само: да разум пита и да разум одговара, а да срце само дела и одговоре не даје; оно незвано долази у дом где се разумски део субјекта песме већ одомаћио и само плете, плете...

Други чин те драме почиње речима *Срце моје*, али се после тих речи ситуација мења, већ у првом стиху: долазе речи квалификативи *срце лудо*. Реч *лудо* уз реч *срце* већ унеколико мења тон: можемо је ту још и доживети у пренесеном значењу (лудо храбар, лудо добар), али можемо и у буквалном, или близу буквалном. Јасније нам то постаје после другог стиха: *шта ти мислиш с плетивом?* Нешто се у међучину (између двеју строфа) десило; срце очигледно не плете онако како је разумни део личности очекивао, плетиво му зато већ смета; љутња и прекор и некаква нервоза према новодошавшем усељенику интонирале су те речи. Шта је разумски део субјекта песме толико наљутило и узбудило – не видимо довољно јасно. Не видимо то ни из следећих стихова друге строфе. Песник је управо ту био најелиптичнији; чак и више од тога: рекли бисмо да је био нејасан, таман. Његов тон је у последња три стиха постао чак загрцнут: то су недовршене, измуцане реченице. Трећи стих би се могао протумачити као: (*Чиниш*, или: *понашаш се*) *ко плетиља она стара*, или: *ко плетиља (си) она стара*. Синтаксички, сваки од тих исказа стоји. Ко је, међутим, *плетиља она стара*? Може се рећи, можда, да је то парка. Парке су, по грчкој митологији, преле судбине, биле су, дакле, преље а не плетиље. Ко би онда могао да буде *плетиља она стара* са којом се пореди? То не знам, то се, изгледа, не може знати. Можда је Лаза Костић, због стиха, променио прељу у плетиљу, или зато што би, према његовом осећању света, плетиља била адекватнија од преље: он би, као филозоф укрштаја, могао имати у виду пре сплитања, плетове, а

не намотане и размотане конце. Трећи стих би се, по смислу, још и могао схватити као поређење срца с паркама: срце му сад судбину плете, оно га заплиће између јаве и сна. Или би можда придев *стара* требало да оквалификује понашање срца као *лукаво*: понаша се лукаво као зле бабе у народним причама. Загонетан је, међутим, и четврти стих: *дан што плете ноћ опара*. Како га схватити? Асоцијације одмах иду ка двома великим литерарним темама: оној из *Одисеје*, где Пенелопа ноћу опара оно што дању истка и ка нашој народној песми *Зидање Скадра*: што мајстори за дан изградили, то су виле за ноћ порушиле. Нешто се слично дешава и с плетивом у Костићевој песми. Питање је само шта означавају овде пренесено употребљене речи *ноћ* и *дан*. Ако не знамо шта тачно означавају, можемо приближно, кроз опозиције, да одредимо семантичка поља њиховог значења. Реч *дан* може да значи само снаге светлости, разума, пемети, а *ноћ* силе мрака, таме, осећања. Јасан је одговор ко руши а ко гради. *Дан* гради а *ноћ* руши. Али шта те речи овде означавају?

Друга (средња) строфа Костићеве песме треба да представља врхунац дијалога, врхунац драме: морамо се зато на тумачењу тог дела песме задржати. Замењује ли реч *дан* на овом месту реч *срце*, по аналогiji: дан плете као што и срце плете. Та претпоставка не чини нам се прихватљивом: не би разумни део личности субјекта песме хтео да се окарактерише као *ноћ*, као сила мрака. Ни друга претпоставка: да разумни део личности плете, а да срце пара, не чини нам се логичнијом: свуда се пре тога говорило да срце плете, да је оно, у ствари, плетисанка. Најприхватљивија је, изгледа, претпоставка да срце само, наизменично, и плете плетиво и пара га: понаша се као Пенелопа, и као Сизиф, и као виле при зидању Скадра на Бојани. Јер ни оно само у себи није јединствено већ је двојно састављено, од сила мрака и сила светлости, од дана и од ноћи. Према томе, субјект песме се показује као изванредно сложена структура: састављен је, то сад знамо, од разумског и осећајног дела, а сам осећајни део (срце) од дана и ноћи, светлости и таме. Није срце само тамни део субјекта песме, оно је и његов светли део, јер је у себи противречно. Због таквог свог двојног склопа, оно је и непроизводно, нестваралачко. Мада је плело плетиво између јаве и сна, то плетиво је остало неисплетено, мостови између јаве и сна неустављени. Стих: *дан што плете ноћ опара* улива се у рефрен *међу јавом и мед сном*, а значи: да се плетењем срца

ништа није постигло: јава и сан се, посредством срца, нису приближили, хармонија није успостављена, између јаве и сна влада „разклад у складу”, како би Костић рекао. Питање: *шта сад мислиш с плетивом?* протестно је интонирано, вероватно зато што се срце није понашало онако како је субјект песме очекивао; понашало се, очигледно, неразумно: парало је и плело у исти мах, наизменично.

Опет можемо да приметимо: и друга строфа садржи упитник: разумни део личности с прекором пита, али ипак пита. А срце као и прошли пут ћути и ради, тера своје; за питања, за разлоге и не хаје. Овога пута, после другог неодговора, то срце се стварно и не понаша као срце, јер је глуво за питања: понаша се као сила која је неприступачна разлозима разума, језику разума: без осећања за друге, за другог.

Трећи пут, у трећој строфи, разумни део личности више и не пита, јер питањима места нема: он сада куне. Клетва је знак његове немоћи. Срце сад тај разумни део осећа само као снагу, непријатељску (*кивну*). Три последња стиха опет указују на нову ситуацију у којој се тај део личности, због активности срца, нашао: сада је он сасвим ван свог „дома”, на јави; сада је тај разумски део личности међу јавом и мед сном, заплетен у плетиво, као пиле у кучине: покушава да се „разабере у плетиву”, али му се не да. Не само да срце није успоставило мостове између јаве и сна, учинило је и нешто друго: оно је у стање између јаве и сна довело заправо разумски део личности. Показало се да „дијалог” разумског дела субјекта песме са срцем уопште и није био дијалог: била је то борба и то борба између два неједнака партнера: једног искреног, добронамерног, као што је разумски део, и другог светло-тамног, непредвидљивог, нејасног, као што је срце. У тој борби срце је надвладало: разумски део личности, на крају, нашао се сплетен, збуњен, немоћан, побеђен. И то побеђен од неразумног дела личности, од оног што га је добродошлицом поздравио у свом „дому”. Показало се, на крају, да се разумни део личности понашао, у ствари, неразумно у том дијалогу-борби са срцем: неразумно, најпре, што га је примио у свој дом, неразумно, затим, јер га није ни проценио ни оценио. Романтички песник, али и песник хеленске (класичне) оријентације, Лаза Костић проговорио је овде опет на свој начин, не приклањајући се ни дионизијском ни аполонијском полу. Нити је срце видео у чистоти и невиности, као, углавном, романтичари, нити је у

разуму могао да види сушту разумност као класицисти. Видео је између њих борбу, рат, завере и преваре; видео је, речју, деловање свог „основног начела”: „склад у раз-складу” и „раз-склад у складу”.

Три Костићеве строфе у овој нашој анализи показале су се као три чина „дијалога” између разума и срца, и то „дијалога” у којем само један партнер говори, а други ћути и ради. У самој песми нема ни речи о времену које између тих „чинова” протиче, а време се показује као битно за разумевање сваког од њих. То време је, баш као и у драмама, присутно у белинама између строфа, тј. у паузи између чинова. Као што се у класичним драмама током чина обавестимо шта се између чинова десило, тако се и овде, у тексту строфе, обавестимо шта се у међувремену десило. А у тим међустрофама и збивају се пресудни моменти у песми. Да би се песма могла разумети, потребно је, зато, имати у виду не само оно што је у тексту строфе речено већ и оно што је имплицитно речено у белинама између строфа. Кад се у другој строфи, на пример, разумски део субјекта песме обраћа срцу са измењеном интонацијом, та промена тона се на неки рационалан начин мора протумачити: срце се, вероватно, у међувремену није понашало према очекивањима. Значење песме треба, другим речима, откривати и у строфама, али и у белинама између њих. Строфе, при том, можемо схватити као једне, и то позитивне, елементе значења; белине између њих као негативне елементе. И једни и други, и позитивни и негативни елементи, потребни су за живот песме. Укупно значење песме, отуда, не можемо докучити само кроз анализу присутних структура већ кроз анализу структура које су непосредно у тексту одсутне, које се могу схватити као тзв. „одсутне структуре”. Интерпретација песме показује се као прави херменеутички проблем управо онда кад се има посла са неказаним а присутним, са делујућим *in absentia*.

Неказана а присутна у песми је и Костићева поетика. Бит те поетике ишчитао је и формулисао Зоран Мишић у програму своје библиотеке, позивајући се на рефрен ове песме. Та песма, међутим – видели смо кроз анализу – не изражава стање јаве или сна, већ изражава збивање између разумског и осећајног дела личности, које је, као збивање, имало за резултат оно стање у

којем се субјект песме нашао, стање „међу јавом и мед сном”. Ако песму тачно интерпретирамо, њен субјект је у то стање доспео тек на крају дијалога своје разумске и осећајне половине; он је и против своје воље постао заробљеник тог стања. Нигде се у тексту песме не каже да је то стање између јаве и сна стање песничко. Мишић га је само наслутио узимајући га за програм своје библиотеке. Али да је оно стварно такво можемо ишчитати из контекста. Не толико из контекста романтизма уопште – романтичари су више имнсистирали на сну, на машти – већ из контекста оних романтичара који нису били најправовернији, па су надвлађавали једностраност сна и фантазије и укрштали их с јавом и разумом. И из контекста саме Костићеве поезије и поетике.

Песму *Међу јавом и мед сном* Костић је објавио у својој 22. години, 1863, а тек много година касније, у књизи *О Змају* (1902) он је експлицирао своје песничко вјерују сасвим блиско оном израженом у песми. На једном месту у књизи он своме вечитом анонимном сабеседнику говори:

У обичних људи има два главна душевна стања: јав и сан. У необичних, особито песника и уметника, има још једно треће, то је – тако бих га назвао – *занос*, инспирација. То се стање разликује од оних двају обичних највише тим што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна поериодична засобица јаве и сна. А занос, онај здрави, песнички занос, долази изненада, а сад на махове. (...) 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. (стр.78)

Лаза Костић, романтичар по духу, следио је овде стару ентузијастичку поетику, схватајући занос (ентузијазам, инспирацију) као бит песничког стварања: поезије без инспирације, по њему, не може бити. Обележје његове личне поетике јесте у томе што је он ту стару категорију, занос, инспирацију, схватио на нов начин: као неко треће стање које није ни јав ни сан. И мада овде није нигде експлицитно поменуто, то треће стање се и не може схватити, у његовом дијалектичком систему мишљења, као независно од она претходна супротстављена два, већ као остварење

оног његовог „основног начела”, као њихов „укрштај”. И у мишљењу и у певању Лазе Костића „укрштај” је кључ за разумевање: он је и мислио држећи се тог основног начела, и у песмама га изражавао. У оно „треће стање”, које произилази из укрштаја јаве и сна, био је, као у подручје своје судбине, доведен и субјект његове младалачке песме. То стање, против кога је субјект његове песме протествовао, он је сад видео као стање песника, ствараоца поезије. А какво је то стање, у ствари, он је најлепше приказао у једном другом одломку, поводом Змајеве „славујанке” *Откиде се*. Опет, и тамо, казује он оном свом анонимном сабеседнику:

Али у песика може бити и такво необично стање душе у коме се то може десити што нам овде песник пева. То није ни јава ни сан, то није 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 жељица нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али, је та светлина толико 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 настале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га прође занос, песник напише записник о ономе што се догодило. То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма. (226-227)

Ричардс је сматрао да песме (тј. уметничка дела) треба оцењивати по вредности ставова које изражавају, и по вредности начина (комуникације) којим се они изражавају. Суочена са таквом једном концепцијом, Костићева песма се показује и као записник о вредним ставовима и као сам по себи вредан записник. Говорећи најпре о томе како је песма састављена (о њеним структурама и њеним текстурама), морали смо да истакнемо формалне вредности њене комуникативности. Тумачећи затим песму, морали смо да истакнемо и колико је она значењски богата. Једна је од малобројних савршених творевина, чисто грађена и пуна смисла. Па ипак, потпун одговор на питање зашто ћемо ту песму читати и после хиљадугодина ако нас буде, нисмо нашли. Можемо тек да кажемо да је та „пенаста” песма, како је Исидора Секулић назвала, изузетна по своме богатству. Али то њено богатство није само у садржаним елементима већ

и у садржаним односима између елемената. Ни све добре песме немају тако продуктивне дубинске структуре, нити тако чврсте површинске структуре и тако испуњене њихове текстуре. Поготово су ретке оне песме у којима одсутне структуре садрже толико смисла. Песма *Међу јавом и мед сном* нема много стихова нити много речи: тим елементима није много богата. Она је, међутим, богата структурама. Појам структура, у извесним случајевима, као што је овај, значи истовремено и суштину. Зато можемо да кажемо и да је Костићева песма богата суштинама. Она лебди на њима, на њиховом прожимању. По звучној и формалној организацији она је блиска чистој поезији. По ставовима које на песнички начин комуницира она залази у сфере које припадају поезији и филозофији. Њена тензија потиче, поред другог, и што је умела да начини „укрштај” тих двају својих својстава. Вредна је што чини јединство у разноликим богатствима.

ОСНОВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ МИСЛИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Лаза Костић је један од ретких наших писаца из доба романтизма који је изрицао вредне књижевнотеоријске ставове. А међу нашим писцима редак је и по томе што је дао значајне прилоге и у области естетике и филозофије.

Књижевнотеоријски ставови Лазе Костића изречени су на више места. Они су, међутим, посебно присутни у тексту *Одговор Светозару Марковићу* (1970), у есеју *Илијада. Поглед на једну лепу главу* (1870-71) и у тексту *Примедбе на „Естетичке одношаје вештине к природи“* (1874) у којем полемиче с Чернишевским. Највише и најодређеније своје ставове о литератури изнео у књизи *О Јовану Јовановићу Змају* (1902), једној од најопсежнијих монографија које су икад о једном нашем писцу написане.

Другачије је са Костићевим филозофским и естетичким ставовима. Они су саопштени превасходно у два његова рада: *Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме* (1880) и *Основно начело* (1884)

Кореспонденција Костићевих књижевнотеоријских и његових филозофских и естетичких ставова до сада није озбиљније испитивана, мада је у изучавању Костићевог дела било натукница које су на те односе указивале.

I

Књижевнотеоријске ставове Лазе Костића, саопштене на разним местима, могли бисмо да групишемо око три основна питања која се тичу књижевности. То су, пре свега, питање о

начину стварања и о ствараоцу (песнику), затим о књижевном уметничком делу и, најзад, о функцији поезије и књижевности.

Као и други романтичари, и Лаза Костић сматра да песник ствара у тренуцима заноса. Његово схватање заноса најпотпуније је изражено у књизи *О Змају*, у поглављу *О идеалу и песничком заносу – једна залудна ноћ*. Место је посебно интересантно и вреди га у целини навести. Оно гласи:

– У обичних људи има два главна душевна стања: јава и сан. У необичних, особито у песника и уметника, има још једно треће, то је – тако бих га ја назвао – *занос*, инспирација. То се стање разликује од оних двају обичних највише тим, што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна, периодична, засобица јаве и сна. А занос, онај здрави, песнички занос, долази изненада, на махове.

– Па то је као некад у пророка и пророчица, питије и питониса, врача, врачара, гатара и погађача; а сад и у медија.

– Нешто налик, ал' је ипак прилична разлика. Не знам како је у пророка, врача и погађача, – сасвим озбиљни људи куну се да их још има – али медије у заносу као да изгубе свест, а кад се пробуде не сећају се више шта су виделе и говориле у несвести. Напротив, у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи и кад је занос престао, тек после нам прича како је било.

– А може ли песник или уметник своју душу ставити у стање заноса кадгод и по вољи? Оно старо *invita Minerva* вреди можда само за силом-песнике и надри-уметнике, ал' прави песник тек ипак –

– Ја бих рекао да не може. Он може одложити причање, спевавање, сликање, композицију оног што му је занос оставио, он може поновити и понављати у сећању један исти занос. Али својом вољом доћи у какав било песнички занос, то мислим да не може нико. А мислим утолико поузданије, што сам ја то једном покушавао, па још по договору, у друштву. (78-79.стр.)

Даље Костић наводи како су Каћански, Змај и он једном приликом насиљу хтели да сачине некаку „имну” па им то није успело. Та прича је требало да потврди тезу да се инспирација не може насилно и смишљено стварати, тј. да потврди превагу ентузијастичке поетике над поетиком вештине.

О томе како је Костић пре књиге о Змају гледао на проблем стварања поезије може да посведочи и једна рана његова песма која се зове *Постанак песме*, која је настала у 1863. кад је песник имао тек двадесетак година. И она је као поетички исказ вредна пажње. Гласи:

Сунашца на залазу
кроз прозор пада жар,
оданде на твој адићар,
са њега на дувар.

Разишо се у млазу,
па шара бледи зид,
плаветан као небни вид,
па румен као стид.

Запали срце моје,
из њега сину зрак,
кроз ока твога камен драг
просинуо је благ.

Па и он је у боје
разишо се цео,
још лепши шар је разапео
на листак овај бео.

И нестаће му сунца
ал' трајаће тај цвет,
јер то је онај неповред
што песмом зове свет.

Мада другачијим језиком од оног дијалога у прози, и та песма говори о настајању поезије. Песма настаје кад неки спољни потицај „запали срце”. Из срца тад „сине зрак” и „разапне шар” по белом папиру: тако настаје песма, тај „неповред што песмом зове свет”. Став да песма настаје из срца, а не из разума, и не из песничке вештине, у основи је романтичарски: Костић је тај општи став у овој песми само на сликовит начин представио.

У наведеном одломку из књиге о Змају дат је, међутим, један специфичан поглед у оквиру ентузијастичке романтичарске поетике. Костић је место јављања заноса „померио” из стања

сна и из стања срца у једно посебно стање: у стање „међу јавом и мед сном”. Стање „међу јавом и мед сном” честа је и опсесивна Костићева тема. О том стању он има и ону чувену песму *Међу јавом и мед сном* (1863). Само то стање, као родно место поезије, и чини особеност Костићеве поетике. Оно је и кључ за разумевање његових песничких интенција.

У књизи о Змају има још једно значајно место које о проблему песничког стварања говори на још конкретнији начин. Тај део текста почиње коментаром једне од Змајевих песама, оном *Откиде се*.

Можемо се дакако, – а иза дужег размишљања и морамо се – запитати, може ли то бити да се тако мила мисао, мила жеља или мила успомена, једанак тако „откине испред срца”, да „постане души тајна”?

Може се, додуше, допустити, да таква мисао, па и жеља или успомена, тако одлети из душе, као да је није ни било. Ал’ то није мисао „сјајна као муња”, то није жеља без које је човеку мучно остати, то није спомен за којим би се човек заплакао. То може бити само недомишљена, неразабрана мисао, која прође без трага, каква мала, ситна жељица при којој човек можда и не зна управо шта жели, каква успомена на неки догађај до кога нам није било много стало ни тада кад се догодио, а камо ли при спомену на њега. Ал’ за таком жељом, за таком успоменом, неће заиста нико „жалити”.

Тако је бар у обичном стању душе.

Ал’ у песника може бити и такво необично стање душе у коме се то може десити што нам овде песник 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 жељица нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна, да савим 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 ономе што се догодило. То је песма. Што је вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма. (226-227)

У овом одломку, с књижевнотеоријског становишта, најзначајнији је последњи пасус. Костић у њему још прецизније смешта инспирацију у стање међу јавом и мед сном; налази још

више квалификација које су за то стање карактеристичне. При крају тог пасуса, међутим, Костић даје и одређење песме према заносу, даје и својеврсну дефиницију песме, тј. уметничког дела уопште. Песма је, по њему, „записник о ономе што се догодило”.

И квалификација песме као „записника” је, колико знам, оригинална, Костићева. Али ни она не одступа од општег романтичарског става да поезија проистиче из инспирације. Но она је ипак тако срочена да сликовито и изриком искључује било какав удео рада и дотеривања: што вернији записник, то лепша песма. Песма се не збива у самом чину „састављања записника”, тј. писања песме, већ се збива пре тога. Функција је састављања записника да што верније представи оно што се у родном месту поезије већ збило. А оно што се пре чина писања песме збива, збива се ван језика. Језик мора да буде транспарентан. Костић, са својим схватањем песме, не би за себе, као песника, могао да каже, као Маларме: „ја сам синтаксичар” или, као Дучић: ја сам мајстор „на пољу риме и ритма”.

Очекивало би се, у складу са ставом о песми као записнику, да ни Костић, као ни други представници ентузијастичке поетике, не поклања праву пажњу песничком тексту. Ако је текст само записник нечега што се ван текста десило, онда није било посебно потребно анализирајући сам текст: треба анализирати његов извор. Књига о Змају, међутим, препуна је анализа појединачних песама, већих целина Змајевог поезије, па и његове поезије у целини. Те Костићеве анализе произичу из духа и праксе наше филолошке критике 19. века; посвећене су пре свега језичким анализама песничких текстова. У том смислу оне одступају од основног става романтичарске поетике о стварању из надахнућа, али остају у оквирима једне врсте критике која је заснована у романтизму, филолошке критике, чији је код нас родоначелник Вук Караџић. Костићеве филолошке анализе песничких текстова имају и врлине и мане филолошке критике: неодмерено бављење „ситницама језикословним”, али и развијени смисао за употребу језика. Можда би се с правом те Костићеве анализе могле сврстати у врхунце наше филолошке критике. Оне су, захваљујући дару свог аутора, често могле да превазиђу властите границе, и да чине мост ка оној врсти „естетичке критике” коју ће у следећем раздобљу исписивати Богдан Поповић. Већ опште прихваћено становиште да је Костић у Змајевој поезији умео да издвоји непролазно и вредно од про-

лазног и невредног, траже и веће разумевање за ту критику: једну од последњих значајних прошловековних и једну од првих наших модерних.

Хронолошки, Костић је изградњу својих ставова о поезији, своју експлицитну поетику, почео полемикама са својим савременицима, радикалним критичарима, Светозарем Марковићем и Чернишевским. Та полемика је у оба случаја имала исти исход. Утилитаризму Чернишевског и Марковића Костић је супротставио свој антиутилитаризам и естетизам. Костићев естетизам, заправо, више је проистичао из антиутилитаризма него што се ослањао на најутицајнијег представника естетизма, Канта; сличности са Кантом сигурно су плод једног генералног опредељења које је у уметности хтело да види преваходно лепо и безинтересно допадање, а не нешто подложно рационалном интересу.

Одговор на проблем функције поезије Костић је најпотпуније и најоригиналније изнео у књизи *О Змају*. Тамо је, на примеру једног јединог песника, Змаја, показивао погубност песникових повремених и трајних утилитаристичких опредељења и хтења. Та хтења су се испољавала у Змајевој тежњи да делује као политички песник који хоће непосредно да служи народу, класи, идеји. Та песникова хтења Костић је симболизовао у виду *змаја*, носиоца *змајске* снаге у њему. Наспрам *змаја*, Костић је у истом песнику видео и носиоца лирске снаге, снаге естетске, неутилитарне; ту снагу је Костић изразио симболом *славуја*. Анализирајући подробно Змајево песничко дело, Костић је, практично, кроз целу своју књигу пратио борбу *змаја* и *славуја* у песнику, тј. борбу, супротицу утилитарних и естетских тенденција. Тако је дао и један од најоригиналнијих кључева за разумевање Змајеве поезије, али и поезије уопште. Тај кључ је у бити дијалектички: он стално води рачуна о дијалогском односу песника и његовог примаоца. Песник, по Костићу, не понаша се као песник кад удовољава проблемима примаоца; он је песник само кад врши своју песничку, тј. естетску функцију. Природно је што такви Костићеви ставови нису могли да буду прихватани у време доминације утилитаристичких идеја Светозара Марковића крајем прошлог века и касније. Али су били прихватани, имплицитно и експлицитно, увек у време преминања естетизма, у међуратним и послератним годинама. Они су прихватљиви и у наше време.

Највећи део књиге *О Змају*, последњег значајног и најобимнијег Костићевог рада из области проучавања књижевности, протекао је у платоновском дијалогу, у расправи опонената. Костићево расправљање литерарних проблема било је засновано на дијалектичком путу долажења до истине. Опонент је увек у могућности да приупита онога који износи тезе, па и да му се супротстави. Дијалошки метод у теоријском мишљењу о литератури данас је посебно цењен, јер га је афирмисао Михаил Бахтин, један од највећих теоретичара двадесетог века. Бахтин и Лаза Костић се у много чему разликују; израсли су из различитих традиција, припадају различитим епохама. Заједничко им је, међутим, уважавање дијалошког метода. Бахтину би се сигурно морала свидети она дубока, стална и духовито представљена борба између змајске и славујске снаге у истом песнику: такве тенденције је модерни испитивач умео да разазна и представи у Достојевског и у његовим јунацима, али и у смехотворним културама средњег века и ренесансе.

II

Библиографија радова о филозофским и естетичким погледима Лазе Костића, на жалост, до сада је још увек оскудна: чине је радови који се такорећи на прсте могу избројати. Међу тим радовима свакако прекретничко место има чланак Душана Недељковића *Српски дијалектички панкализам у 19. веку*, објављен 1936. у Брну, на француском. Слутњу Милоша Ђурића из 1925. године да Костићево мишљење има сродности са тада актуелним панкализмом, Недељковић је аргументовано показао поређећи Костићеве ставове са ставовима двојице париских филозофа, Американца Џемса Марка Болдуина (1861-1934) и Француза Андре Лаланда (1867-1964). Недељковић је тада утврдио примат Костићеве филозофске мисли и због времена њеног јављања, због њеног нивоа и њене дијалектичке природе. Он је, такође, утврдио и да се Костићева онтологија и естетика не могу раздвајати, јер се заснивају на истом „основном начелу”, на начелу укрштаја. Те његове констатације потврдили су и каснији аутори који су се бавили овим видом Костићеве делатности: Предраг Вукадиновић (1963, 1965), Андрија Стојковић (1972), Бранислава Милијић (1982), Светлана Слапшак (1982). То

своје основно начело Костић је најкраће изразио у књижици *Основе лепоте у свету*, рекавши да је то „начело противности, управо премости, антитезе, начело које се у физичком свету најочевидније појављује у паралелограму снага, а у органском свету у закону симетрије и укрштаја”(5-6). То исто начело Костић је и у једном и у другом свом филозофском делу на више места парафразирао. У есеју *Основи лепоте у свету* Костић је записао и ову реченицу: „Све бива склапањем и расклапањем склопа, или складом расклада и раскласом склада”. Основна идеја те реченице може се довести у везу с Хераклитом. Сам Костић је ту везу, и у једном и у другом тексту, наглашавао, наводећи, поред Хераклита, још двојицу „јелинских мудраца”, Анаксагору и Емпедокла, као своје претходнике у трагању за оним основним начелом. Сама та Костићева реченица, саопштена његовим особитим језиком, сасвим се може узети као блиска неким идејама нашег времена које су преокупирале структурама, њиховим стварањем или деструктуризацијама створеног. Она би се, на пример, једном посве модерном терминологијом, могла овако парафразирати: „Све бива структурализацијом и деструктуризацијом структуре, или структурализирањем деструктурилизованог и деструктуризирањем структурализираног”. Костић јесте хераклитовац, али је и модеран мислилац.

Чињеница да је Костић један од ретких новијих филозофа који је непосредно настављао Хераклита у разна времена могла је да има и различита значења. У време кад су се Костићеве списи појавили, они су могли да делују анахроно: обично су се филозофи тог времена надовезивали на нововековне филозофе и у идејама и у терминологији. Данас Костићево непосредно надовезивање на Хераклита може и другачије да изгледа, посебно у светлу Хајдегерове критике метафизике, његовог познатог става са почетка *Битка и времена*, да је после Сократа западна филозофија пошла кривим путем. Та идеја је у делу западне филозофске мисли веома присутна. Од ње полази и данас најактуелнији француски филозоф Жак Дерида, који се може узети за родоначелника деконструкције као филозофске оријентације. Са тачке гледишта једне такве оријентације, Костићево непосредно надовезивање на предсократовце не би требало да делује тако депласирано. Штавише: оно би значило бар покушај да се оствари једна од неискоришћених могућности западне филозофије. Можемо само да жалимо што је Костићев покушај непо-

срдног надовезивања на предсократовце остао непознат у филозофском свету где се пореба за једном таквом неискоришћеном могућношћу управо испољава.

Између времена кад је Костић писао своје филозофске огледе и наших времена, интелектуални живот на Западу обогаћен је многим доприносима. Међу њима су свакако најпресуднији доприноси у области семиологије и лингвистике. Те дисциплине су пружиле богат инструментариј за кретање у Симболичком поретку који је човек створио и за његово разумевање. Централна личност тог великог доприноса јесте Фердинанд де Сосир, отац модерне лингвистике и семиологије. Природу језичких феномена де Сосир је објашњавао на принципу разлике. Природу језика он је, на пример, објашњавао разликујући језик као систем (*langue*) и као његову актуелну реализацију (*parole*); на истом „основном начелу” он је објашњавао и природу знака, разликујући означавајуће (*signifiant*) и означено (*signifié*), али и елементе језика. Кључ којим је де Сосир „дешифровао” Симболички поредак Дерида је узео као исправнији и за решавање филозофских проблема. Метафизичка филозофија је, по њему, објашњавала путем присуства (*la présence*); исти проблеми се, укратко, боље могу решити путем разликовања (*la différence*).

Таква филозофска оријентација је, што би Сузан Лангер рекла, „у новоме кључу” и она показује још једну сродност са мишљу Лазе Костића. И Костић је, у свом начину мишљења, имао нешто слично, мада не и истоветно. Он у први план није, додуше, истицао и разлику (као де Сосир или Дерида), већ је у први план истицао однос, релацију. Однос је још шири категорија од разлике: однос укључује и разлику, али може да укључи и друге модусе кореспонденције међу појавама. Та особеност Костићеве мисли не уочава се овде први пут. Ту битну карактеристику филозофске мисли Лазе Костића уочио је још Предраг Вукадиновић у предговорима обема Костићевим књигама које је приредио *Основно начело* (1961) и *Огледи* (1965). У предговору прве од њих Вукадиновић каже:

Костићу се проблем јединственог основа света наметнуо на начин како су га поставили и решили јонски мислиоци, па му је ток мисли отприлике овакав: у шароликој и непрестаној мени појава само су односи међу феноменима

стални, а ако се за ишта на свету може рећи да је константна величина, онда то једино може бити неки закон на основу кога је уређен; све остало – укључујући ту материју и дух – јавља се само у функцији, односно – као нешто што је тек на основу њега постало.(X)

У другом тексту, у предговору *Огледима*, који се зове *Дијалектика и лепота*, Вукадиновић је још прецизнији. Он само покушава да особену Костићеву терминологију „преведе” на језик дијалектике, изједначавајући пре свега његов термин „укрштај” са принципом јединства и борбе супротности. „Јер у преводу се поново стичу оба момента која значе укрштај, и то на начин, можда, нешто срећнији и очигледнији: јединство супротности непосредно казује хармонију, као што и борба супротности значи симетрију”(16). Затим Вукадиновић пише један од најсадржајнијих пасуса о Костићевом начину мишљења. Он се може у целини навести:

Само у поређењу ваља бити опрезан. Његова дијалектика није сложени појмовни схематизам у маниру немачког идеализма, Хегелове тријаде, на пример, а још мање је материјализам. Ову дистинкцију треба подвући. Јер он се никада не пита за светску супстанцију, материјалну или духовну – има доста текстова у којима, не без ироније, одбацује и материјализам и идеализам; него, свет се њему, некако сасвим по страни од овог појмовног пара, једино својом формалном структурим наметнуо као проблем. Мислим да нећу погрешити ако кажем да се он никада и не пита шта су ствари, него једино како су конструисане, какве су и у каквим се односима налазе, јер је био уверен да се једнина овог света – оно што би се могло назвати апсолутном стварношћу, дакле: што условљава све, а да само није условљено – може засновати само на једнини закона света. И зато је његова дијалектика – и суштином и терминолошки – она Хераклитова, – један чисти *релационизам*: основни скелет или најпростија архитектоника света, калуп према којем се склапа и расклапа све што постоји. А ствари су укрштене и изукрштане, једна у другу сасвим чврсто ужљебљене, баш као што су брвна спојена у жљебовима. Сва стварност се исцрпљује у једној јединој релацији. (17)

У том пасусу је употребљен и један термин, *релационизам*, који је и курзивом истакнут. Он је изведен из термина

релација, што значи однос. Тај термин се, дакле и у првом и у другом Вукадиновићевом тексту показује као битна ознака Костићеве филозофије. Костићева филозофија је, дакле, релационистичка: спада у извесну филозофску оријентацију која би се могла назвати релационизам. У филозофским речницима, у индексима историја филозофије, по правилу нећете наћи термин релационизам; наћи ћете често термин релација. Он је, додуше, употребљен у *Развитку филозофије у Срба (1804-1944)* Андрије Стојковића, у делу посвећеном Костићу. Термин је тамо, очито, преузет од Вукадиновића. Ако се термин релационизам узме као битна одлика Костићеве филозофије, онда се тиме подвлачи још једна, и то изузетно значајна, његова оригиналност. Можда би још најтачније његову филозофску концепцију требало назвати дијалектичким релационизмом. Та концепција се стварно надовезује на предсократовце, показује неке значајне сродности са савременом филозофијом двадесетог века, панкализмом, структурализмом и деконструкцијом, али отвара и друге могућности филозофирања.

Релационизам или панкализам? Где би требало ставити Костића филозофа: у једну или у другу од тих оријентација? Или, можда, и у једну и у другу?

Релационизам је, очигледно, шири појам од панкализма: веће су и продуктивније, практично неограничене, његове филозофске могућности. Та два појма, који пуноправно означавају природу Костићеве филозофске концепције, нису у колизији. Њих можемо схватити и као два домета у општој Костићевој филозофској оријентацији. Костић је у првом свом спису тежио преваходно да буде панкалист, а у другом релационист. У првом је хтео да се бави основама лепоте у свету; његова полазна основа у том тексту била је националистичка у деветнаестовекном смислу: он је у писање свога есеја пошао са амбицијом да објасни порекло вредности наше народне поезије, а да би такву амбицију остварио, морао је да објасни и основе саме лепоте; у том смислу је и његов основни смер био битно панкалистички. Трагајући за основама лепоте, напустио је и своју првобитну амбицију да се бави нашим народним песмама: део текста посвећен њима никад није написао. Али је зато стремио ка још радикалнијим решењима: да одгонетне природу самог основног начела. Његов спис *Основно начело* је отуда преваходно онтолошки заснован. За интенцију тога списка пре би се

могло казати да је релационистичка: панкалистичка решења су проистицала из онтолошких.

На жалост, у време кад су Костићеви филозофски списи били писани, у нашој језичкој средини било је мало људи који су га уопште могли читати и схватити. Остали су несхваћени, практично, све до међуратних времена, кад су његова слава и његов углед почели нагло да расту. Тада је почео процес, одвећ спор, са упознавањем Костићевог дела, па и филозофског. У том процесу постигнуто је тек толико да се Лаза Костић озбиљно схвати као филозоф и естетичар и да се његово место у филозофији донекле одреди. Остало је, међутим, отворено питање и колико је његова филозофска мисао продуктивна. Према истраживањима која сам саопштио у есеју *Истаживачки метод Анице Савић Ребац* (1986), на основама филозофске мисли Лазе Костића, пре свега, плодно се изразила Аница Савић Ребац у књигама *Претполатонска еротологија* (1932) и *Античка естетика и наука о књижевности* (1955); њени доприноси били би цењени и у интернационалним размерама да су познати. Сличних настављања Лазе Костића, у овој области, на жалост, као да није било, па их, тако, нема ни данас.

III

У текстовима књижевнотеоријске природе Лазе Костић се, поправилу, није позивао на своје филозофске списе, нити их је доводио у везу са са својим идејама о настанку и функцији поезије. Ипак, те идеје су присутне, поготово у књизи о Змају, која је и једини од његових радова, важнијих са књижевнотеоријског сатановишта, настао после објављивања она два филозофска списа почетком осамдесетих.

Костићева идеја о пореклу поезије кореспондира са његовом идејом о укрштају. Поезија, по Костићу, не настаје ни из стања сна ни из стања јаве, већ настаје из њиховог укрштаја: међу јавом и мед сном. И сама та његова идеја, рано саопштена у оној његовој раној антологијској песми, плод је укрштаја: укрштаја општероматичарске поетике о стварању из заноса и филозофске концепције романтичара Костића о укрштају као основном начелу. То је једна од најпримамљивијих поетичких идеја насталих на нашем тлу.

Костић се, као теоретичар, огласио почетком седамдесетих као противник утилитаризма Чернишевског и Светозара Марковића и као заговорник идеје естетизма у поезији и уметности. У његовим тадашњим ставовима јасног опредељења још увек није било специфичних, посебних одговора о проблему функције уметности. Ти одговори ће доћи касније, у књизи о Змају; Костић је тада, пратећи песникове потребе за истраживањем, али и очекивања публике од њега, као и захтеве саме уметности, откривао два опречна процеса у песнику која је означавао на симболичан начин као борбу између змаја и славуја, змајских и славујских интенција у њему. Естетицист Костић се у сликању тих борби држао својих опредељења; дијалектичар Костић, који говори о рскладу и складу и о складу у раскладу, откривао је уметничко стварање као сложен процес. Иза тог његовог откривања стоји, такође, његова филозофска мисао. Драгиша Живковић, у предговору другом издању књиге о Змају (1984) наводи значајан податак о овом питању:

Дихотомију у Змајеву песништву између славуја и змаја први је, изгледа, формулисао Јаков Игњатовић. У једном писму упућеном Змају 1979. године Игњатовић му пише: „Заш’ си се претворио у ,Змаја’ кад си могао остати ,Славуј’“. Фино грло је лепше нег драпаво. Да сам нов св. Ђорђе, ослободио бих славуја из канџах Змајевих, да опет по старом запева”. По свој прилици ова сликовита паралела Игњатовићева била је позната у песничком боемском друштву новосадском тих година; ко ју је први формулисао, Игњатовић или Костић, не знамо тачно, али чињеница је да је таква карактеристична подела Змајеве поезије постојала читавих двадесет година пре Костићевог говора у Матици.(17)

Постоји ипак разлика између Игњатовића и Костића према досетки о змају и славују. По Игњатовићу, песник је прво био славуј па је постао змај; по Костићу, у песнику Змају води се борба непрестана између змаја и славуја; час надвладава једна, час друга сила. Костић је, може бити, пошао од туђе анегдоте, али је расправу о борби змајске и славујске снаге у песнику водио као дијалектичар. Другим речима: књигу *О Змају* могао је написати само аутор *Основног начела*.

Најмање је на нивоу и у духу своје релационистичке дијалектичке мисли Костић био у схватању песничког дела и у

анализи конкретних текстова. У том смеру је највише и био ограничен навикама и праксом времена у којем се формирао. На идејама укрштаја, симетрије и хармоније, могло се у самом уметничком тексту много више видети него што је Костић видео или био спреман да види. То можемо да потврдимо на много начина; а можда ћемо то најбоље учинити ако се подсетимо чувене Јакобсонове дефиниције поетске функције језика која гласи: „Поетска функција пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације”. Та дефиниција изречена је сасвим у Костићевом духу; у истом духу се мисли и кад се се у организацији текста ишчитавају две осе: синтагматска и парадигматска. У истом духу би се много шта могло ишчитати и у организацији стиха или приповедног текста. Једна релационистичка доктрина, у ствари, најбоље би могла да нас уведе у Симболички поредак и данас изведе из њега.

Костићева филозофска мисао не кореспондира само са његовим књижевнотеоријским ставовима; кореспондира и са његовим уметничким стваралаштвом. О томе сведочи више упозорења Костићевих тумача, мада још увек нема систематских и детаљних испитивања. У мојој књизи посвећеној његовој најбољој песми *Santa Maria della Salute* има део посвећен кореспонденцији Костићевих филозофских погледа и саме те песничке творевине. Из тих кореспонденција се може извући закључак да је такву песму, једну од најлепших које су до сада испеване, могао да напише само аутор *Основног начела*. И идеја о „основном начелу” је један од домаћаја и стваралачких израза Костићевих. Она чини и кључ његових највећих и јединствених домета.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Костић, Лаза. *Одговор Светозару Марковићу*. Лаза Костић, *Огледи*, Београд 1965.
- Костић, Лаза. *Илијада. Поглед на једну лепу главу*. Лаза Костић, *Огледи*, Београд 1965.
- Костић, Лаза. *Примедбе на „Естетичке одношаје к природи” Костић* *Огледи*, Београд 1965.

- Костић, Лаза. *Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме*. Нови сад 1880.
- Костић, Лаза. *Основно начело*. Београд 1963.
- Костић, Лазар. *О Јовану Јовановићу Змају*. Сомбор 1902.
- Милијић, Бранислава. *Нека естетичка начела Лазе Костића*. Зборник радова *Књижевно дело Лазе Костића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1982.
- Милосављевић, Петар. *Живот песме Лазе Костића* „Santa Maria Della Salute”. Нови Сад 1981.
- Милосављевић, Петар. *Истраживачки метод Анице Савић Ребац*. ЛМС, Нови Сад, 1966, књ. 438. св. 1-2.
- Недељковић, Душан. *Српски дијалектички панкализам у 19. веку*. Зборник *Лаза Костић*, приредио Младен Лесковац. Београд 1960.
- Слапшак, Светлана. *Још једнапут о хеленизму Лазе Костића*. Зборник радова *Књижевно дело Лазе Костића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1982.
- Стојковић, Андрија. *Развитак филозофије у Срба, 1804-1944*. Београд 1972.
- Вукадиновић, Предраг. *Предговор књизи Лазе Костића Основно начело*, Београд 1963.
- Вукадиновић, Предраг. *Предговор књизи Лазе Костића Огледи*. Београд 1965.
- Живковић, Драгиша. *Лаза Костић о Јовану Јовановићу Змају*. Предговор Костићевој *Књизи о Змају*. Београд 1985.

ПЕСМА

ЖИВОТ ПЕСМЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА *SANTA MARIA DELLA SALUTE*

Основни је задатак овог рада интерпретација песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића.

У оквиру тог основног, рад има и неколико других задатака: да одговори на питање: шта је то књижевно уметничко дело; да тај одговор провери на Костићевој песми; да кроз интерпретацију те песме демонстрира разне методе проучавања књижевности који су у њеном изучавању примењивани или се могу применити; да се критички одреди према тим методама, њиховим могућностима и дометима; најзад и да одговори на питање: како се све може проучавати књижевно уметничко дело и књижевност.

Све те одговоре покушаћемо да дамо у поглављима: *Књижевно уметничко дело, Santa Maria della Salute и Проучавање књижевног уметничког дела и књижевности.*

SANTA MARIA DELLA SALUTE

Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,
на ком се, устук свакоје злости,
блаженој теби подиже двор;
презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагрешти створ:
Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

Зар није лепше носит' лепоту,
сводов твојих постати стуб,
него грејући светску грехоту
у пепо спалит' срце и луб;
тонут' о броду, трунут у плоту,
ђаволу јелу а врагу дуб?
Зар није лепше вековат' у те,
Santa Maria della Salute?

Опрости, мајко, много сам страд'о,
многе сам грехе покај'о ја;
све што је срце снивало младо,
све је то јаве сломио ма',
за чим сам чезн'о, чему се над'о,
све је то давно пепо и пра',
на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute.

Тровало ме је подмукло, гњило,
ал' ипак нећу никога клет';
штогод је муке на мене било,
да никог за то не криви свет:
Јер, што је души ломило крило,
те јој у јеку душило лет,
све је то с ове главе са луде,
Santa Maria della Salute!

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

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 год чезну',
јаде па сладе, чемер па мед,
сву своју душу, све своје жуде,
— сву вечност за те, дивни тренуте! —
Santa Maria della Salute.

Зар мени јадном сва та дивота?
Зар мани благо толико све?
Зар мени старом, на дну живота,
та златна воћка што сад тек зре?
Ох, слатка воћко танталска рода,
што ниси мени сазрела пре?
Опрости моје грешне залуте,
Santa Maria della Salute.

Две се у мени побише силе,
мозак и срце, памет и сласт.
Дуго су бојак страховит биле,
к'о бесни олуј и стари храст:
Напокон силе сусташе миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Santa Maria della Salute.

Памет ме стегну, ја срце стисну',
утекох мудро од среће, луд,
утекох од ње — а она свисну.
Помрча сунце, вечита студ,
гаснуше звезде, рај у плач бризну,
смак света наста и страшни суд—
О, светски сломе, о страшни суде,
Santa Maria della Salute!

У срцу сломљен, збуњен у глави,
 спомен је њезин свети ми храм.
Тад ми се она одонуд јави,
 к'о да се Бог ми појави сам:
У души бола лед ми се крави,
 кроз њу сад видим, од ње све знам,
за што се мудрачки мозгови муте,
Santa Maria della Salute.

Дође ми у сну. Не кад је зове
 силних ми жеља наврели рој,
она ми дође кад њојзи гове,
 тајне су силе слушкиње њој.
Навек су са њом појаве нове,
 земних милина небески крој.
Тако ми до ње простире путе,
Santa Maria della Salute.

У нас је све к'о у мужа и жене,
 само што није брига и рад,
све су милине, ал' нежежене,
 страст нам се блажи у рајски хлад;
старија она сад је од мене,
 тамо ћу бити доста јој млад,
где свих времена разлике ћуте,
Santa Maria della Salute.

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 и рају приновак драг,
то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

А кад ми дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај,
најлепши сан ми постаће јава,
мој ропац њено: "Ево ме, нај!"
Из ништавила у славу слава,
из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!
Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде,
задивимо светске колуте,
богове силне, камо ли људе,
звездама ћемо померит' путе,
сунцима засут' сељенске студе,
да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute.

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО

На питање: шта је то књижевно уметничко дело? може се одговорити на два основна начина: 1. критиком досадашњих одговора који су на исто питање давани; и 2. логичким (тј. методолошким) путем.

Најбоље је, свакако, ако се одговори буду тражили на оба начина, па се на основу поређења њихових резултата изведу могући закључци. Тако ће и овде бити учињено.

Досад је на питање: шта је књижевно уметничко дело? дато много различитих одговора. Сви ти одговори за нас нису подједнако интересантни. Интересантни су, практично, само они који могу да репрезентују одређена схватања. Такве одговоре можемо разврстати у пет основних група. У:

1. оне који у књижевном уметничком делу виде документ о писцу—ствараоцу, његовом добу, средини из које је потекао итд.

2. оне који у књижевном уметничком делу виде правасходно текст као семантички аутономну категорију.

3. оне који у књижевном уметничком делу виде документ о рецепционим могућностима и потребама читалаца којима је текст био намењен.

4. схватање књижевног уметничког дела као дијалектичког јединства трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца.

5. схватање књижевног дела као производа и чиниоца књижевне традиције.

И поред различитих полазних основа, сви ти одговори имају и нешто заједничко: сви рачунају са текстом и кад на њега не стављају тежиште. Они се и могу систематизовати на основу тога како се према тексту односе.

Прва три одговора заснивају се, очигледно, на посебним елементима комуникационог дијаграма: пошиљалац — порука — прималац. Први од њих инсистира на писцу, други на тексту, трећи на читаоцу. Четврти од тих одговора покушава да сва три

претходна обједини, да их види у јединству. Последњи покушава да одговор на питање: шта је књижевно уметничко дело? нађе у односу који једно књижевно дело успоставља са другим књижевним уметничким делима, тј. са књижевном традицијом.

Овде ће укратко бити наведене све те концепције.

I КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДОКУМЕНТ О СТВАРАОЦУ

Књижевно уметничко дело као документ (или споменик) о аутору, његовом времену, друштвеној средини из које је потекао итд. видели су пре свега позитивисти. Један од најистакнутијих позитивиста 19. века, Иполит Тен, у свом чувеном *Уводу у Историју енглеске књижевности* (1867), репрезентативном тексту за целу позитивистичку школу, писао је:

Кад прелиставате велике круте стране каквог инфолија, пожутеле листове каквог рукописа, укратко, неки спев, зборник закона, символ вере, шта најпре примећујете? Свакако то да он никако није створен сам од себе. Он је само калуп сличан окамењеној љуштури, само отисак сличан једном од оних отисака што их је утиснула у камен нека животиња која је живела и угинула. Под љуштуром се налазила животиња, а под документом човек. Због чега проучавате љуштuru ако не да бисте створили слику животиње? Исто тако документ проучавате да бисте познали човека; љуштura и документ су мртви остаци и вреде само као обележја целовитог и живог бића. До тога бића треба доспети; треба се потрудити да се оно реконструише. (1954:31-32)

Сходно таквом схватању књижевног уметничког дела Тен је схватао и његову интерпретацију. Појам *интерпретација књижевног текста (дела)*, додуше, модеран је. Настао је у пост-позитивистичко време и он је непримерен ономе што су у књижевном уметничком делу тражили позитивисти. Али и позитивисти су, на свој начин, трагали за значењима дела. Тен је, на пример, „испод” сонета које је читао, настојао да открије људе који су се звали Иго, Ламартин, Алфред де Мисе или Хајне, да их представи онакве „као што је човек кога смо мало пре оставили на улици” (32). Или да открије како „под једном трагедијом из

седамнаестог века постоји песник, песник као Racine, на пример, отмен, одмерен, дворски човек, благоречив, са величанственом периком и ципелама са пантљикама, монархиста и хришћанин по срцу..." (32-33) И тако даље. Дакле, уместо да открива значење Расинових трагедија, Тен се бавио грађанском личношћу Расиновом, не запостављајући ни његову перику, ни његове ципеле, ни његов друштвени статус, ни његове навике. Чинећи то, он доследно остварује свој основни став да је књижевно уметничко дело документ о човеку, јединки која је „испод” текста. Ево пасуса који следи иза овог у којем се говорило о Расину:

Исто тако кад читамо једну грчку трагедију, прва ће нам брига бити да представимо себи Грке, то јест људе који живе полунаги, у гимнастичким дворанама или на трговима, под раскошним небом, наспрам најнежнијих и најблагодарнијих предела, чија је једина брига да своје тело учине окретним и снажним, да разговарају, да дискутују, да гласају, да врше по морима патриотска плачкања, иначе доконе и трезвене који имају као намештај три кућна бокала....(33)

И тако даље. Данас се не мисли да је то превасходан задатак читања, а поготово не пажљивог критичког читања (close reading). Па ипак, теновски приступ књижевним уметничким текстовима не би требало оквалификовати као сасвим погрешан. И такав приступ је, са своје стране, и на свој начин, доприносио да се о уметности и култури више зна. Тенова *Филозофија уметности*, на пример, оживљавала је на пластичан начин време антике и време ренесансе. За жаљење је што више таквих дела није створено.

Инстистирање на књижевном уметничком делу као документу о писцу са још већом доследношћу победило је у немачкој варијанти позитивизма. Родоначелник немачког позитивизма Вилхелм Шерер изразима *Ererbt*, *Erlebtes* и *Erlerntes* означио је основне задатке које је истраживач књижевности требало да има у виду. Он је требало да има у виду оно што је један писац наследио од других, оно што је од других научио и оно што је сам доживео. На тако успостављеним основама науке о књижевности прави интерес истраживача био је, у ствари, писац а не текст. Шерерови наследници су се грађанском личношћу пишчевом бавили до неконтролисаних размера. И ако је ишта од позитивизма морало да нестане, онда је то била

оријентација на помно испитивање пишчеве грађанске личности. Такво је испитивање науку о књижевности удаљавало од саме књижевности. Зато у позитивизму треба издвајати биографизам од других, ширих, интенција које су успеле да се модификују и преживе као што су сцијентизам, социологизам, психологизам. Хегеловац Тен се, рецимо, у схватању предмета испитивања није задржавао само на индивидуи ствараоца. Инсистирао је на детерминантама које њу условљавају, на *раси*, *средини* и *времену*. У већ навођеном тексту, страницу две даље, он каже:

Кад својим очима посматрате видљивог човека шта у њему тражите? Невидљивог човека. Те речи које доспевају у ваше уши, ти покрети, то држање, то одело, те радње и та опипљива дела сваке врсте за вас су само изрази; њима се нешто изражава, – душа. Под спољашњим човеком скрива се унутрашњи човек, и први само открива другог. (34-35)

Тражити иза документа не само видљивог, већ и невидљивог човека, човека чија је психичка и социјална конституција условљена, то је оно што је Тен желео. А та идеја и није тако немодерна: она је, на разне начине, у разним облицима, присутна у мисли о књижевности 20. века: некакву „идеалну” личност ауторову, уграђену у делу, тражи и Кроче, траже је (као „духовни етимон”) и његови дужници, стилистички критичари. Питање стваралачке личности поставља и Елиот развијајући тезу о имперсоналности поезије. О њој слично говори и Штајгер у тексту *Умеће тумачења*. Говоре и други.

Оно што модерна мисао о књижевности данас, очигледно, више не може да прихвати из Тенових интенција јесте сама идеја о књижевном уметничком делу као документу. Свођење књижевног дела на документ преуско је и неадекватно његовом значењу и његовој сврси. Али се из позитивистичког реквизитаријума мора прихватити идеја да књижевно уметничко дело, поред других вредности, има и документарну вредност. Оно није само документ; оно јесте и документ. По тој документарној вредности оно остаје вазда везано за аутора који га је створио и за скуп услова који су довели до конституисања оног невидљивог у аутору што је материјализовано пре свега у стилским особинама текста. Одбацујући позитивизам као застарелу методолошку концепцију, не морамо (не би требало) да одбацимо и

његова драгоцена искуства бављења споменичком, документарном природом уметничких дела.

II КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО СЕМАНТИЧКИ АУТОНОМНА КАТЕГОРИЈА

У отпору према позитивистичком схватању књижевног уметничког дела засновала се у 20. веку концепција која је у књижевном уметничком тексту видела значењски аутономну категорију, аутономну пре свега у односу на аутора који га је створио и на услове који су таквог аутора предодредили. Најзначајније оријентације у проучавању књижевности 20. века (руски формалисти, англо-америчка нова критика, немачка интерпретација текста, чикашки критичари структуралисти) заступале су, у основи, или у неким својим развојним фазама, концепцију о књижевном уметничком делу као семантички аутономној вредности.

Та концепција, нова у односу на 19. век, није била и стварно нова у односу на нека постојећа схватања књижевног уметничког дела у историји проучавања литературе. Она је била присутна већ и у најзначајнијем теоријском делу Антике, у Аристотеловој *Поетици*, а затим се јављала и у каснијим временима кад су у истраживањима књижевности доминирала схватања блиска аристотеловској поетици и реторици. У двадесетом веку та антипозитивистичка концепција развила се независно од Аристотела. Њега су чикашки критичари и структуралисти почели да зазивају као савезника релативно касно.

Ако бисмо најкраће хтели да представимо ту концепцију, онда је то најпогодније учинити помоћу неколико основних идеја или теза на којима та концепција почива. То су тезе или идеје које посебно инсистирају на: 1. способности књижевног уметничког текста за естетско деловање, 2. на слојевитости књижевног уметничког текста, 3. на вредностима и функцијама у тексту, 4. на структури текста.

1. Руски формалисти су књижевни уметнички текст схватили као језички споменик који има извесне способности које други језички споменици немају. То схватање је најјасније испољено у једном од најранијих текстова формалиста, у есеју

Виктора Шкловскога *Уметност као поступак* (1917). Ово је најзначајнији пасус тог есеја:

Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја. (1970:86)

Шкловски се у овом одломку не пита – као што то, бар имплицитно, чине позитивисти – шта уметнички текст одражава, односно шта документује. Он даје имплицитан одговор на питање: шта један текст треба да поседује да би могао да буде уметничко дело. Да би био уметнички, одговара Шкловски, текст треба да поседује једну посебну способност (естетског) деловања. Та способност се остварује одређеним поступком. По њему, то је поступак остраниа, поступак отежане форме, тј. поступак отежавања перцепције. Тамо где је такав поступак спроведен можемо да очекујемо и уметничко дело, свеједно који и какав аутор, кад и како га спровео.

Из саме природе мишљења Шкловског може се закључити и оно што он (експлицитно није) закључио: Текст, односно уметничко дело, аутономан је у односу на писца али и на примаоца. Кад Шкловски говори о тексту, онда је предмет његовог мишљења сасвим конкретан. Та конкретност у разматрању текста јесте нешто што и данас плени његовог читаоца. У његовим разматрањима, међутим, писац и прималац постоје само као апстракције, ван конкретног простора и времена. Писца као литерарну категорију он сасвим запоставља, а на примаоца мисли само кад говори о способности текста да делује.

Ставови у основи сличне Шкловском заступају и стилистички критичари, а сем њих практично и сви они теоретичари 20. века који уметничко у уметничком делу (тј. његову „литерарност” или „естетички предмет”) виде пре свега у стилу, у језичком изразу, у уметности речи. Мада су и сами руски формалисти у каснијим фазама развоја покрета отишли даље од

ове тезе Шкловског, а представници других школа се на њу нису експлицитно ни позивали, та теза ипак репрезентује нешто што је карактеристично за матичну струју у књижевнотеоријској мисли нашег века: репрезентује став да се књижевно уметничко дело, односно, текст, у ствари, артефакт који има способност да естетски делује.

2. У оквиру феноменолошке оријентације у изучавању књижевности, која је настала на тлу немачког језика, обрађена је пажња на структуру језичког уметничког дела, односно на *планове и слојеве* који се у њему могу издвојити. У изучавању књижевности, феноменолози се нису питали само о способностима језичког споменика, тј. о способности *језичког уметничког дела* (*Das sprachliche Kunstwerk* како гласи наслов једне од најзначајнијих књига те оријентације, књиге Кајзерове) да естетски делује, већ су се питали и шта у језичком уметничком делу, као његове основне делове, можемо да откријемо.

Естетичар Николај Хартман (*Естетика*) видео је у уметничком делу два плана: *предњи* и *задњи*, односно материјални и духовни. Та два плана је Хајдегер, својом специфичном терминологијом, назвао Земља и Свет. Подела на планове постаће нам сасвим разумљива ако је „преведемо” на десосировску концепцију знака. Предњи план у тој подели подударан је са означавајућим (*signifiant*), задњи са означеним (*signifié*). Наш савремени естетичар Иван Фохт, такође феноменолог по основној оријентацији, проширио је структуру књижевног уметничког дела (у *Уводу у естетику*, 1975) на још један план. Поред она два Хартманова плана, Фохт је разликовао и трећи план: метафизички. Свако уметничко дело, по њему, мора да има предњи и задњи план, али има и дела која садрже и извесно метафизичко обасјање, метафизички план.

Осим те поделе уметничког дела на планове, која се односи на сва уметничка дела, па и на књижевна, у оквиру феноменолошке оријентације настала је и идеја о слојевитости књижевног уметничког дела која је најизразитије испољена у књизи пољског теоретичара Романа Ингардена *Књижевно уметничко дело* (1931). По Ингардену, свако књижевно уметничко дело садржи четири слоја (тачније: у сваком књижевном уметничком делу могу да се издвоје четири слоја): 1. слој

звучања, 2. слој значења, 3. слој приказаних предметности и 4. слој схематизованих аспеката.

Ингарденова концепција о слојевитости књижевног уметничког дела није у супротности са Хартмановом идејом о подели уметничког дела на два плана, нити са Фохтовом поделом на три плана. Држећи се махом Фохтових коментара из *Увода у естетику* могли бисмо слојевиту структуру књижевног уметничког дела, какву су у основу видели феноменолози, овако најкраће да представимо:

I ПРЕДЊИ ПЛАН

1. Слој звучања

II ЗАДЊИ ПЛАН

2. Слој значења

3. Слој приказаних предметности

4. Слој схематизованих аспеката

III МЕТАФИЗИЧКИ ПЛАН

Ма колико да се може и даље дискутовати о методолошком односно онтолошком статусу тих планова и слојева, само њихово откривање приближило нас је у огромној мери конкретним анализама уметничког текста. Обраћања пажње на слојевитост књижевног текста показала су се плодна и продуктивна. Она су означила велики продор у структуру и значење уметничког текста. А с друге стране, значила су и велико одвраћање пажње од историјског аутора и историјског читаоца, односно практичну победу уверења о тексту као семантички аутономној категорији.

3. У немачкој науци о књижевности двадесетих година, у школи Макса Десоара и Емила Утица, обрађена је пажња на још једну страну уметности, односно уметничког дела: на њихову поливалентност. Десоарову идеју о поливалеитности уметности, у поговору његовој књизи *Естетика и опћа наука о уметности* (на немачком 1906, код нас 1960) Иван Фохт је коментарисао овако:

...уметност спада међу најкомплексније феномене који се могу замислити. Можда је чак и прва у том погледу, јер она у себи спаја и материјални и духовни свијет, и реалне и идеалне чињенице, и нешто од органске и нешто од друштвене природе, и вегетативно, и анимално, и хумано, и свјесно и

несвјесно и подсвјесно, и рационално и ирационално и осје-
тилно и осјећајно и волитивно, и активно и пасивно, и видљив
и невидљиво, па чак и поред истинитог и илузорно. (307)

Затим, нешто даље, Фохт наводи „неколико основних
аспеката које уметност пружа” заједно са дисциплинама које се
одређеним аспектом проучавања уметности баве. Ти аспекти,
лишени овде објашњења, јесу ови:

1. онтолошки, 2. естетски, 3. социјални, 4. морални и
хумани, 5. хисторијски, 6. културни, 7. технички, 8. физички,
9. економски, 10. правни, 11. политичко-државнички, 12. одгој-
ни, 13. религиозни, 14. аспект корисности, 15. вредносни, 16.
критички, 17. спознајни, 18. душевни аспект, 19. генетички
аспект, 20. биолошки аспект и 21. медицински аспект.

Мада ни Фохт, као ни Десоар, није јасно одделио онто-
лошки и методолошки аспект свог приступа, тј. није јасно оде-
лио шта уметност (уметничко дело) стварно садржи од оног шта
се са ког аспекта у њој може видети, ипак је јасно да обојица
аутора уметност и уметничко дело сагледавају као поливалент-
ну чињеницу. Зато и можемо да кажемо, следећи њихову мисао
до краја, да уметничко дело има отприлике онолико вредности
колико их се са разних аспеката могу видети.

У наведеном Фохтовом поговору, међутим, није дово-
љно наглашено оно што је за феноменолошко, а посебно за
Фохтово мишљење карактеристично. Није довољно на-
глашено да међу бројним вредностима које уметничко дело
садржи, постоји једна једина која уметничко дело чини умет-
ничким. Та вредност је, по Фохту, естетска вредност. Функцију
те вредности он је најјасније изразио у једној анкети о “Крите-
ријумима за одређивање вредности уметничког дела” коју је
1961. године организовао београдски часопис *Гледишта*.
Естетску вредност је Фохт тада видео као издвојену, као уметни-
ну. „Умјетност је”, каже он, „један комплекс, или једно једин-
ство најразноврснијих елемената од којих је само један
умјетнички...” (5). Тај елеменат, односно ту „вриједност нигд-
је изван умјетности не можемо наћи...” (7). И да би показао шта
тај елеменат-вредност јесте, он врши феноменолошку редук-
цију у овом смислу: “...Шта је умјетничко у умјетности?... вид-
јећемо када из нашег појма умјетности извучемо све оне напред

побројане вредноте, када их апстрахирамо од свих ванумјетничких садржаја. Шта ће преостати? Шта је преостало? – У ономе ресту лежи тајна.” (7)

Тај одговор носи врлине и мане феноменолошког метода. Естетска вредност је у њему виђена не само као посебна, већ и као издвојена, као вредност која се од других вредности може издвојити. Да се на исто питање може и другачије одговорити показује мишљење једног од досад најистакнутијих структуралиста, Чеха Јана Мукаржовскога, који се такође бавио проблемом односа естетских и мимоестетских вредности. Мукаржаровски сматра да: ”Песничко дело обухвата мноштво најразноврснијих вредности. Ниједна од њих није за песничко дело као уметничку појаву неопходна као естетичка вредност.” (1972:54) На сличан начин на који поседује одређене вредности, дело има и одређене функције. И те функције се могу поделити на естетске и ванестетске. Вели Мукаржовски:

Уметничко дело јавља се на крају крајева као стварни збир мимоестетских вредности, и ништа друго до ли управо тај збир. Упитамо ли се у овом тренутку где је остала естетичка вредност, показало се да се расплинула у појединих мимоестетским вредностима и није ништа друго већ скупни назив за динамички тоталитет њихових узајамних односа. (Наведено по М. Червенки, 1972:105)

Оно „ресто”, као издвојену естетску вредност, као уметнину, на којој инсистира Фохт, узалуд ћемо, дакле, тражити; то „ресто” једноставно не постоји: оно је садржано у међуодносима неуметничких функција.

Као и идеја која у уметничком делу види пре свега способност одређеног текста да естетски делује, или идеја о слојевитости књижевности уметничког дела, тако је и идеја о поливалентности књижевног уметничког дела једна од великих тековина теоријске мисли 20. века. Обраћајући пажњу на естетску вредност дела, и на естетску функцију дела, она је, прекорачујући границе текста, оставила отвореним питање шта естетска вредност јесте, односно како текст врши естетску функцију. Та вредност је још увек (и природно је што је тако) остала извесна непозната за којом треба трагати.

4. Сви теоретичари структуралистичке оријентације не прихватају концепцију о књижевном уметничком делу као семантички аутономној категорији. Француски структуралиста и марксиста Лисјен Голдман, на пример, сматра да је књижевно уметничко дело везано за друштвену стварност свог доба. Оно, као структура, не одражава непосредно друштвену базу већ кореспондира са визијом света друштвене групе којој аутор припада. Совјетски структуралист Јуриј Лотман, с друге стране, сматра да књижевно уметничко дело, поред текстовне структуре, има и вантекстовну структуру по којој и у којој добија значење. Те две концепције најбоље могу да репрезентују, у оквиру структурализма, једну интенцију која у књижевном уметничком делу види структуру уклопљену у односе мањих и већих структура.

Идејама и разрађеним појмовним апаратом, струкурулизам је, међутим, још више обогатио истраживања текста која су вршена на разним странама. Сви ти доприноси се овде не могу поменути. Поменућемо само оне без којих би сваки приказ структурализма био мањкав.

Већ су чешки структуралисти (Мукаржовски пре свега) почели дело да схватају као знак: да разликују његову материјалну и значењску страну, тј. оно што је тим знаком означено и оно на шта се знак може односити. Истовремено и да третирају дело као знак међу знаковима.

Стара реторичка идеја, по којој целина добија значење од делова, а делови од целине – обогаћена идејом тоталитета, која је од Спинозе наовамо честа преокупација филозофа – добила је код структуралиста превасходну улогу. Уметничке се целине, међутим, не затичу у природи; оне се стварају. Да би се једна таква целина успоставила, њена структура мора да буде структурирана. Стварањем структура делују закони трансформације и самоуређивања, закони који делују структурирајуће. На питање: шта стоји у основи трансформације структура, структуралисти одговарају различито: једни, на идејама Чомског, сматрају да је то дубинска структура; други, на идејама тзв. „серијалне мисли” сматрају да се то одсутна структура. У оба случаја структура уметничког дела зависи од неких моћнијих структура.

На општим поставкама структурализма развио се сплет довитљивих анализа које почивају на концепцији хијерархијског устројства текста. Присуство и деловање те концепције

препознајемо по терминима: макро и микро анализа, макро и микро план, макро и микро структура. Најзначајнија последица и најзначајнији резултат тих анализа јесте богато искуство у сагледавању унутрашњег устројства текста кроз однос његових делова међу собом и према целини коју сачињавају.

Поред увида у хијерархијско устројство текста, посебно је значајна идеја о синтагматској и парадигматској оси које текст прожимају и организују. Осветљавање тих двеју оса учинило је да се текстовна структура осветли са још једне стране, семантичке.

Мада је концепција књижевног уметничког дела као семантички аутономне категорије, с методолошке тачке гледишта, неприхватљива и преуска, истраживања која су у оквиру те концепције вршена, показала су се као изванредно плодна. Истраживања језичке и стилске способности текста да естетски делује; истраживање планова и слојева који се у тексту могу открити; функција које он може да врши; најзад и хијерархијског и синтагматско-парадигматског устројства текста, осветлиле су у великој мери бар једну од могућих димензија дела, најважнију: осветлиле су текст.

III КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДОКУМЕНТ О РЕЦЕПЦИЈИ ПРИМАОЦА

Трећи, рецепционистички, одговор на питање: шта је то књижевно уметничко дело? – најбоље се може схватити из историјског контекста у којем је настао.

Готово све најважније школе у проучавању литературе у 20. веку (формалисти, нова критика, интерпретација текста итд.) негирале су оно на чему је позитивизам највише инсистирао, негирале су биографизам. Стављајући, с друге стране, акценат на изучавање самог текста, те школе су искључивале и историзам као битну карактеристику позитивистичког начина мишљења. На основама такве оријентације у проучавању књижевности на удару се нашла историја књижевности. И тамо где је та оријентација темељно победила, као у Немачкој, историја књижевности је, као наставна дисциплина, изостала на многим универзитетима.

Управо због крајности до којих је метод интерпретације доведен, и до којих је преовладао у изучавању књижевности, и разумљив је значај који је добило предавање професора Ханса Роберта Јауса на Универзитету у Констанци 1967. године под насловом: *Историја књижевности као изазов науци о књижевности*. Као што је интерпретација текста била изазов крајности-ма позитивистичког биографизма и историцизма, тако је и Јаусово предавање дочекано као изазов крајностима интерпретације текста, пре свега крајностима његовог анисторизма. Јаусово предавање означило је почетак ренасансе историзма. Али Јаус је враћао историзам, тј. историјско објашњење литерарних појава, не више путем којим је ишао позитивизам: ослањајући се на писца, градећи историју писаца. Он, такође, није историју видео ни у смени стилова где су је видели Велфлинови наследници и следбеници. Јаус је историзам, и историју књижевности, заснивао на једном чиниоцу који није дотле довољно узиман у обзир: заснивао их је на примаоцу, на читаоцу.

Решавајући проблем деловања уметничког текста и његовог примања, Јаус је створио теорију или естетику рецепције. Основни елеменат на којем та теорија почива јесте прималац, а главна њена категорија јесте *хоризонт очекивања*. Књижевно уметничко дело настаје да би задовољило извесна очекивања публике: очекивања од аутора, очекивања од самог дела, очекивања од књижевности. Та очекивања су конкретна па зато имају и своје конкретне, историјске, видокруге. Све што се битно у оквиру литературе дешава, дешава се, практично, у оквиру тих видокруга. Дело настаје, писац ствара, књижевни живот се организује, да би се та очекивања задовољила, да би се тим очекивањима удовољило. У том схватању има се у виду и текст и писац, али прави активистички чинилац књижевности, у ствари, јесте прималац, читалац, публика.

Јаусове идеје нашле су доста следбеника у обе Немачке, али и ван њихових граница. Међутим, те идеје и нису тако нове. Двадесет година пре њега, Жан Пол Сартр је у свом најчувенијем књижевнотеоријском делу *Шта је то књижевност* (1947), заступао идеје које су природу књижевних уметничких дела виделе у зависности од природе (очекивања) публике којој су биле намењене. Утицај публике на стварање књижевних дела посебно је обрађивао и Јаусов пријатељ из студентских дана Роберт Ескарпит (*Социологија књижевности*, 1964). Слични

покушаји и доприноси могли би се видети и на другим странама. У нашој би литератури, рецимо, требало обратити пажњу на монографију Пере Слијепчевића *Шилер у Југославији* (1937) у којој је превођење најзначајнијих немачких песника код нас гледано са становишта рецепционих могућности наше публике 19. века.

Сам Јаус је увиђао ограниченост метода испитивања литературе заснованог на теорији рецепције. Он је и аутор текста *Парцијалност метода естетике рецепције*. Али, и као аутор једног ограниченог метода, он је стекао велики историјски значај самим тиме што је ставио акценат на још један важан чинилац у проучавању књижевног уметничког дела: на примаоца, на његове историјске рецепционе могућности и очекивања.

Модерно проучавање књижевности, за последњих стотину година, прешло је три основне фазе. У првој, за време позитивизма, главни предмет проучавања књижевности био је писац (стваралац). У другој фази, која је настала као побуна против позитивизма, главни предмет испитивања књижевности био је сам текст. У најновијој, трећој фази, старој тек неколико деценија, главни предмет изучавања књижевности померио се ка читаоцу (примаоцу). Писац, текст и читалац одговарају елементима комуникационог дијаграма:

ПОШИЉАЛАЦ (писац) — ПОРУКА (текст) — ПРИМАЛАЦ (читалац)

Током досадашњег проучавања литературе, у свакој од појединих развојних фаза, инсистирало се превасходно на по једном од тих елемената, а други су се губили из вида. Зато су све те теоријске концепције биле, с методолошког становишта, ограничене и ускогруде.

IV КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ДИЈАЛЕКТИЧКО ЈЕДИНСТВО ТРИЈУ ДИМЕНЗИЈА: ДИМЕНЗИЈЕ ТЕКСТА, ДИМЕНЗИЈЕ ПИСЦА И ДИМЕНЗИЈЕ ЧИТАОЦА

Неколико година пре Јауса, 1963, Светозар Петровић је у књизи *Критика и дјело*, изнео једну концепцију књижевног

уметничког дела која је по основним поставкама шира и плоднија од претходних. Ту концепцију могу да представе ова два пасуса из књиге:

Чини ми се да је за науку о књижевности – мада можда не и за књижевну критику – најплодније схваћање дјела као дијалектичког јединства трију димензија, димензије писца, димензије језика и димензије читаоца, чему ваља одмах додати да се атрибут „дијалектички” не појављује овдје да би истакао правовјерност таква схваћања, него да би нагласио како су све три димензије варијабилне и узајамно зависне, а у цјелину интегриране на исти начин само тренутно, не понављајући се никада идеално идентичне.

Као и такво – као тродимензионална дијалектичка игра – књижевно дјело не постоји за свако становиште кроз које му можемо прићи, дакле и за становиште писца и за становиште читаоца: не само језички медиј, већ и обје поларне димензије с оба се становишта виде, дакле за оба становишта и јесу, чак и онда када – чак и онолико колико – у језику нису имплициране. (1972:83)

На другим местима у књизи (на пр. стр. 117) Петровић уместо израза „димензија језика” или „језички медиј” употребљава израз „димензија текста”. Отуда и можемо да кажемо да су у његовој концепцији садржане све три основне категорије: писац, текст и читалац, ка којима су биле усмерене све три модерне оријентације у проучавању књижевности: позитивизам, антипозитивизам (најчешће оријентисан ка проучавању текста) и рецепционизам.

Додуше, и пре Петровића, а касније мимо увида у његова схватања, у књижевнотеоријским разматрањима често ћемо срести да се помиње једна слична трочлана релација: стваралац – дело – прималац, односно: писац – дело – читалац. Петровићева концепција се, међутим, само наизглед подудара са тако схваћеном трочланом релацијом. По његовој се концепцији, међутим, *књижевно дело* никако не можемо изједначити с *текстом*; оно, једноставно, не постоји мимо писца и читаоца. Тек писац, текст и читалац заједно чине дело. Или прецизније: књижевно уметничко дело, по Петровићу, јесте јединство које се састоји од три димензије: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца. У томе је и особеност и новина његове концепције.

Петровићевом концепцијом је, у ствари, на дијалектичком нивоу обухваћено и оно на чему је инсистирао позитивизам (писац), и оно на чему је инсистирало антипозитивистички усмерено проучавање књижевности у нашем веку (текст) али и оно на чему ће, коју годину касније, помно инсистирати теорија рецепције (читалац). Самим тиме, том концепцијом су превладане противречности позитивизма, антипозитивизма и рецепционизма и дато је једно плодније и прихватљивије схватање књижевног уметничког дела са значајнијим практичним последицама.

Од поменуте три концепције Петровићева се у нечему битном разликује. Све оне: и позитивизам, и антипозитивизам, и рецепционизам, јавиле су се у конкретним историјским околностима, биле су историјски припремане и предодређене. Свака од њих имала је више носилаца; можемо практично да бирамо теоретичара којим ћемо сваку од њих репрезентовати. Петровићева концепција, међутим, настала је на спекулативан начин. Историјски предуслови њеног појављивања могу се констатовати само посредно; нико други није морао до сличне концепције да дође. Та концепција је настала у оквиру решавања методолошких проблема проучавања књижевности и један је од резултата методологије проучавања књижевности као младе дисциплине. Све три претходне концепције имале су релативно богату проверу у пракси, у конкретним научним истраживањима. Петровићева концепција је примењена свега једном, и то уз корекције и адаптације, у мојој докторској тези *Поетика Момчила Настасијевића* (1974).

Но и поред наведених методолошких предности над осталим основним концепцијама, и ова Петровићева има слабости и ограничења. Неке од њих покушао сам у поменутој тези да превазиђем и отклоним богатећи садржајем пре свега категорију читаоца. У овом раду, у ствари, ја дограђујем властиту концепцију, радикалније се критички односећи према Петровићевој. Мада Петровићева концепција на релативно прихватљив начин одговара на питање шта је књижевно уметничко дело, она не може да одговори и на нека друга питања, пре свега на питање: шта је то књижевност? На такво питање Петровић чак ни експлицитно не жели да одговори сматрајући да оно и није право питање за теорију књижевности, као што ни за физику није право питање шта је то природа, јер је то питање предмет мета-

физике. Та концепција нам, такође, релативно успешно одговара на питање како се један текст односи према писцу и читаоцу, али нам уопште не одговара на питање (које је ван њеног видокруга) како се текст односи или може односити према другим текстовима, или другим сличним естетским, духовним или материјалним објектима.

V КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ТЕКСТ МЕЂУ УМЕТНИЧКИМ ТЕКСТОВИМА

У савременој књижевнотеоријској мисли дат је – на имплицитно питање: шта је књижевно уметничко дело? – још један релевантан одговор који претходна четири умногоне употпуњује. Најзначајније формулације тог одговора налазимо у есеју Т.С. Елиота *Традиција и индивидуални таленат* (1919). Књижевно уметничко дело Елиот је сагледао са становишта његовог односа према књижевној традицији. То практично значи да је он посебну пажњу обратио на место једног књижевног текста према другим књижевно-уметничким текстовима. Ово је део есеја у којем он имплицитно износи такав став:

...оно што се догађа кад се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саобраћавају целини а то представља уклапање старог и новог. (1963:35)

Из других делова Елиотовог есеја, као и из других његових текстова, јасније ћемо стећи потврду да његова концепција књижевног уметничког дела не обухвата ни димензију писца ни димензију примаоца, већ само (по Петровићевој терминологији) димензију текста. Али она, у суштини, вредност и значење текста не види као аутономну категорију, већ их сагледава у односу на друге текстове. Сваки нови текст се, по тој концепцији,

уклапа међу друге уметничке текстове који чине књижевну традицију, и сваки уистину нови текст ту традицију, тј. њихов поредак, мења. Традиција се, у том смислу, јавља као стварни *контекст* у којем текст постоји. Сваки текст у њој, као у свом контексту, добија значење и вредност, али и сваки уистину вредан уметнички текст, својим значењем и вредношћу, утиче на промену контекста, на промену традиције. Књига загребачког англисте Ива Видана *Текстови у контексту* (1975) може се узети као пример схватања књижевности, и схватања књижевног уметничког дела, које је утемељено на тим Елиотовим идејама. И по тој књизи, контекст једном тексту образују само други литерарни текстови.

За англо-америчке нове критичаре, чији је Елиот један од родоначелника, устаљен је и назив контекстуалисти (*contextualists*). Ти критичари су се стварно бавили једним контекстом дела: унутрашњим контекстом – оним унутар текста. Али су се у много мањој мери бавили спољашњим контекстом – односом једног текста према другим текстовима. Бављење спољашњим контекстом постојало је бар као могућност, јер Елиотово контекстуалистичко становиште рачуна с контекстом у којем један текст постоји. И та могућност је коришћена у компаратистици или у есејима, поготово у Елиотовим есејима.

Могућности и природу контекстуалистичке оријентације (у Елиотовом смислу) у изучавању књижевности можда је најпотпуније изразио Миливој Солар у тексту *Основно искуство књижевности* (1970) који представља разраду Елиотовог схватања из есеја *Традиција и индивидуални таленат*. Вели Солар:

Као што ниједна ријеч, ниједан стих, ниједна фигура ни било који структурални елеменат није сам за себе никаква вриједност, него добија значење тек у цјелини пјесме којој припада, тако ни пјесма не може бити прихваћена ко нешто опћенито вриједно ако се не уклапа у одријеђени вриједносни систем који попут хоризонта обухваћа све што појединцу у принципу може значити нешто значајно и вриједно. (1971:32)

Начин на који је Солар артикулисао Елиотове идеје за-снима се не само на Елиоту већ и на стрјктуралистичким искуствима. Идеја о језику као систему знакова, у којем сваки знак

добила место и значење тек у целини система, нашао је израза и у овом Соларовом објашњењу односа текст – контекст.

У односу на четири претходна изражена схватања књижевног уметничког дела, ова Елиотова концепција је указала на још једну димензију постојања књижевног текста: на његово постојање у односу на друге текстове, тј. указала је на књижевни контекст у којем оно постоји. Али је и та концепција, слично претходним, остала ограничена: она је, као небитне чиниоце, поред писца и читаоца, изоставила и друге чиниоце вантекстовне природе тако да је и контекст у њеном схватању остао преузак, недовољан за објашњење књижевних феномена.

КЊИЖЕВНО УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО КОНКРЕТНИ ТОТАЛИТЕТ

Досадашње одговоре на питање: шта је књижевно уметничко дело? можемо и графички да прикажемо. У правоугаонику ћемо стављати елеменат или „димензију” дела, а испод њега оријентацију у проучавању књижевности која на њему посебно инсистира:

1. Писац
Позитивизам
2. Текст
Интерпретација текста
3. Читалац
Теорија рецепције
4. Писац – Текст – Читалац
Петровић
5. Текст – Текстови
Елиот

На основу увида у природу и домаћа је тих концепција могу се извући ови закључци:

1. Ниједна од приказаних концепција, сагледана у односу на друге, није се показала ни као сасвим прихватљива, ни као сасвим неприхватљива. Свака од њих је осветлила понеки аспект, односно понеку димензију (елеменат) дела. Такође, свака од њих показала је релативну вредност, и релативну ограниченост, у односу на друге концепције.

2. О књижевном уметничком делу све те концепције заједно могу нам казати више него што нам о истом проблему може казати свака од њих посебно.

Методолошке основе помоћу којих ћемо покушати да дамо потпунији одговор на питање: шта је књижевно уметничко дело, садржане су у марксистичком дијалектичком методу, прецизније у једној његовој интерпретацији коју је, као метод дијалектике конкретног тоталитета, изложио савремени чешки филозоф Карел Косик у књизи *Дијалектика конкретног* (на чешком 1963, код нас 1967). На основу тог метода и концепције на којој се он заснива, требало би и књижевно уметничко дело схватити као конкретни тоталитет.

Схватање књижевног уметничког дела, за које се овде залажемо, има две основне амбиције: 1. да обухвати дело у свим његовим димензијама постојања, и 2. да обухвати све плодне аспекте и резултате досадашњег проучавања књижевности, као и да антиципира будуће резултате. Те две амбиције су међусобно сагласне.

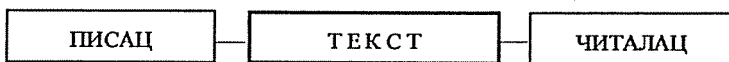
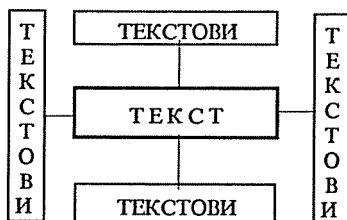
Амбицију да се обухвате и превладају сви плодни резултати досадашњег проучавања књижевности одређује и сам ниво метода дијалектике конкретног тоталитета. Тај ниво, природно, мора да буде изнад нивоа метода и концепција које жели да превлада. Према томе, и концепција књижевног уметничког дела која на њему треба да израсте, није још једна у низу постојећих, није шеста по реду на нашем списку. Та концепција треба, у ствари, да обухвати и превлада свих пет наведених концепција на квалитетно вишем нивоу. Кроз критику постојећих концепција и метода, она треба да обухвати дело као целину и као скуп његових посебних елемената (димензија); као целовиту вредност и као скуп релативних вредности. Категорија *конкретног тоталитета* и разликује се од других категорија тоталитета по томе што је способна да о тоталитету мисли на конкретан начин,

тј. да га сагледа као целину, али и као скуп релативних чињеница.

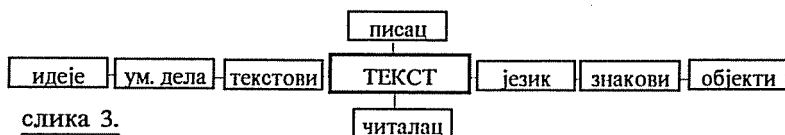
Најкраће дефинисано, књижевно уметничко дело као конкретни тоталитет треба схватити као јединство текста и контекста. Сама по себи, та дефиниција не доноси ништа ново ако се нема у виду њен стварни садржај. Појам *контекста*, међутим, који овде заступамо, има сасвим одређено значење, а оно се битно разликује од других употреба тог термина.

Да би то што кажемо било јасније послужићемо се трима графичким приказима. На првом ће бити приказана елиотовска концепција дела. На другом Петровићева, а на последњем наша. И на једном, и на другом, и на трећем графичком приказу *контекст* образују чињенице (или димензије) које кореспондирају са текстом. Али су у тим различитим концепцијама те чињенице различите.

слика 1.



слика 2.



слика 3.

На овим графичким приказима видљиво је истакнуто које су то чињенице које ко-релирају (ко-нотирају, ко-респондирају) са текстом. За Елиота и следбенике то су књижевни текстови (који чине књижевну традицију). Петровићева концепција подразумева да контекст једног текста чине његов писац и његов читалац. Обим појма контекст у нашој концепцији шири је и од једне и од друге претходне. Поред књижевно-уметничког текста, поред његовог писца и читаоца, у обим тако схваћеног контекста улазе и уметничка дела која спадају у остале врсте уметности (сликарство, музика, позориште, филм итд.), затим идеје (филозофске, социолошке, психолошке, педагошке итд.), језик и језичке чињенице, разне врсте знакова (иконички, симболички, индексни итд.), али и све врсте материјалних и психичких објеката. То практично значи: да наша концепција контекста, за разлику од других, обухвата све врсте чињеница које могу да успоставе кореспонденције са чињеницама текста. У овако схваћеном појму контекста, дакле, обухваћено је и оно на чему је инсистирао позитивизам (писац са психолошким и социјално-историјским одредницама), и оно на чему инсистира теорија рецепције (читалац), и оно на чему је инсистирао Елиот (други текстови). Али је поред тих елемената обухваћен и много шири круг чињеница са којима књижевни уметнички текст стварно, на конкретан начин, кореспондира: разна уметничка дела, идеје, језик, знакови, материјални и психички објекти итд.

На графичком приказу могао је, бар као идеја, у виду модела, да буде приказан обим појма контекст. Али није могло да буде приказано и оно што је за дијалектичко схватање конкретног тоталитета такође битно и незаобилазно динамичка природа контекста. Све чињенице контекста, у односу на текст, не егзистирају на исти начин. Имајући у виду динамичку егзистенцију дела, све те чињенице морамо да разврстамо у посебне групе.

У прву групу би ушле оне чињенице које спадају у *пре-текст* текста. То су чињенице које осветљавају његову генезу, услове и путеве његовог настајања итд.

У другу групу можемо да издвојимо чињенице које спадају у *метатекст* датог текста. То су чињенице текстовне природе које кореспондирају са већ створеним (објављеним) текстом: оне са којима макар имплицитно сваки прималац доводи у везу дати текст.

Најзад, у трећу групу можемо да ставимо чињенице које проистичу из кореспонденције текстовних и вантекстовних чињеница. У осветљавању тих кореспонденција откривају се и неозначена или скривена значења која спадају у нешто што можемо да назовемо *подтекстом* и *надтекстом* дела.

Последњу групу чињеница свако књижевно дело не мора да има, а прве две групе чињеница, пре-текст и мета-текст, у процесу примања и сазнавања књижевног уметничког дела не морају једнако да буду присутне.

Категорија контекста, схваћена у овако широком обиму и у динамичком начину постојања, природно да мења и нашу представу о тексту. Мада су искуства и сазнања природе текста, настала у време антипозитивистичке побуне, изванредно богата, она су примерена концепцији књижевног уметничког дела као аутономне значењске категорије. У концепцији књижевног уметничког дела, коју излажемо, текст је само једна од димензија дела која своје значење добија у кореспонденцији с другом димензијом, с контекстом. Истраживање књижевног уметничког дела, према томе, садржи, с методичке тачке гледишта: 1. истраживање самог текста, 2. истраживање контекста, 3. истраживање кореспонденција између текста и контекста. Или, још тачније, истраживање књижевног уметничког дела има за циљ само одговор на треће питање, на питање о кореспонденцији текста и контекста. Посебно истраживање текста и посебно истраживање контекста мора се вршити само из методичких разлога, не из методолошких. Притом се не сме губити из вида оно што је за дијалектички конкретни тоталитет битно: да је и свако књижевно уметничко дело резултат процеса структурализације и деструктуризације (текста и контекста), да мора да садржи нешто суштинско и појавно, и да као појединачно мора изражавати и нешто опште.

SANTA MARIA DELLA SALUTE

Два су основна разлога што смо изабрали песму *Santa Maria della Salute* да на њој покажемо ваљаност концепције о књижевном уметничком делу као конкретном тоталитету.

Први је изузетна уметничка вредност те песме. За њу је Исидора Секулић, у есеју о Лази Костићу (1941) рекла да је „најсилнија љубавна песма српске књижевности” (1957:67). Ви-навер ју је назвао „најлепшом песмом наше књижевности (и јелдном од најлепших песама књижевности светске)” (1956). На сличан начин су ту песму оценили и Светозар Бркић (1960), Милан Кашанин (1968) и Миодраг Павловић (1972).

Други важан разлог јесте њена изузетно интересантна судбина. Дуго непримећивана, *Santa Maria della Salute* је постала једна од највише изучаваних дела наше књижевно-сти.

Њу је Лаза Костић објавио у књизи својих сабраних пе-сама (*Песме*, 1909), годину дана пред смрт. Она је била једини нови и необјављени прилог у збирци: већ сложена књига чекала је у штампарији да аутор пошаље довршену песму. Критика се, међутим, и на појаву Костићевих *Песама*, и на појаву његове велике песме, готово и сасвим оглушила. Године 1909. изашао је само један приказ *Песама*: писао је о њима Драгутин Домјанић у загребачком *Савременику*. Следеће године, такође похвално, писао је о књизи и Владимир Черина у загребачком *Звону*. Али ни он, као ни Домјанић, песму *Santa Maria della Salute* није при-метио ни издвојио. У београдским књижевним гласилима није се поводом Костићеве књиге ни толико писало. Било је то време кад је Костић у српској књижевности био на најмањој цени. Године 1910. изашла је *Антологија новије српске лирике* Богда-на Поповића. У њој су биле свега три Костићеве песме: „*Еј пусто море!...*”, „*Два се тића побратила...*” (обе из *Максима Црноје-*

вића) и *Спомен на Руварца*. *Santa Maria della Salute* је изостала: Богдан Поповић је није запазио.

Песму је, пре првог светског рата, приметио, изгледа, само један Костићев Сомборац, Вељко Петровић. У некрологу који је објавио у Сарајевском *Прегледу* (1911) под насловом *Појава Лазе Костића* речено је за Костића да је „песник *Самсона* и *Делиле*, *Минадира*, *Максима Црнојевића*, *Пере Сегединца*, *Гордане* и стихова као *Међу јавом и мед сном* и *Santa Maria della Salute* (1960:310). Само то и ништа више.

Библиографија о Костићевој песми почеће да расте тек између два светска рата. О њој ће се више говорити у текстовима Светислава Стефановића (1923) и Милана Савића (1929) посвећеним Костићу. Тодор Манојловић ће, затим, у есеју *Нови сјај Лазе Костића* (1931) посебан значај у песниковом делу одредити његовој последњој песми. А десет година касније појавиће се још значајнији текст о Костићу у којем се говори о његовој великој песми: то је онај познати есеј Исидоре Секулић.

Правим новим сјајем Лаза Костић ће засјати тек педесетих година, највише заслугом књижевног критичара и уредника Нолита Зорана Мишића. Мишићева опсесија, међутим, није била толико *Santa Maria della Salute*, колико друга велика Костићева песма *Међу јавом и мед сном*. Два његова есеја носе наслов те песме, а њен наслов узет је и за амблем познате Нолитове библиотеке *Орфеј* коју је он основао и уређивао.

Педесетих година писао је о Лази Костићу Станислав Винавер најобимнију монографију која је о једном нашем писцу икад сачињена књигу *Заноси и пркоси Лазе Костића*, објављену посмртно, 1963. године. Костићева последња песма добила је у тој књизи цело једно поглавље под насловом *Кајан ти љубим пречисте скуте*. Године 1955. објавио је Милан Кашанин *Дневник* Лазе Костића и свој коментар. Али све то је још увек било премало у односу на пажњу која ће се од почетка шездесетих година песми посвећивати.

О *Santa Maria della Salute* написано је досада више текстова него и о једној другој лирској песми икојег нашег песника. Она је, сем тога, у тим текстовима осветљавана с више различитих страна. И то је још један разлог да јој се опет поклониле пажња.

Изузетно интересовање за ту песму почело је 1960. године, на педесетогодишњицу Костићеве смрти. Те године су се о

њој појавила три текста, сва три у Летопису Матице српске: 1. Светозар Бркић, *О генези једногритма и једне форме*, 2. Младен Лесковац, *Ленка Дунђерска и још понешто о песми „Santa Maria della Salute”* и 3. Младен Лесковац, *Јулча Паланачка и још понешто из последњих година живота Лазе Костића*.

Године 1968. цео број 6. *Зборника историје књижевности* САНУ, на око 400 страна, био је посвећен Костићу. Скоро половину тог зборника запремају Кашанинова *Сведочанства о Лази Костићу* која су непосредно или посредно везана за његову последњу песму.

Слично интересовање поновило се још једном, 1971. године, поводом 135. годишњице песниковог рођења. Часопис *Књижевност*, чији је тада уредник био Зоран Мишић, у два броја, објавио је укупно девет текстова посвећених песми. То су ови текстови:

1. Младен Лесковац: *Први сусрет са песмом „Santa Maria della Salute”*.

2. Светозар Бркић: *Уз песму „Santa Maria della Salute.”*

3. Војин Матић: *Две Марије*.

4. Миодраг Поповић: *Симбол јединства реалне и трансценденталне егзистенције*.

5. др Милорад Павић: *„Унисоно” финале Костићеве последње песме*.

6. Љубомир Симовић: *Грађевина од звука и језика*.

7. Богдан А. Поповић: *Јава и сан Лазе Костића*.

8. Жарко Ружић: *Симетрија и мелодија у јединој Костићевој стани*.

9. Владета Јеротић: *О преображајима женског у души Лазе Костића*.

Годину дана касније, 1972, о Костићевој песми објавио је значајан есеј у Летопису Матице српске и Миодраг Павловић. А следеће, 1973. године, о песми је у *Трећем програму Радио Београда* писао опширно и Радомир Константиновић. Затим је у књизи *Алфа и Омега* (1975) о песми опширно писао (228-350. стр.) и Зоран Глушчевић. Вал интересовања се ту негде и зауставио.

За нешто више од једне деценије, дакле, о Костићевој песми написано је укупно 15 значајних радова. Али више него број радова значајна је разноврсност приступа и аспеката који су у проучавању те песме испољени. Кад се они, макар и насилно,

издвоје из контекста у којима су дати, можемо да кажемо да је песма посебно осветљавана са ових страна:

са филолошке (Лесковац, Кашанин)
 са биографске (Кашанин, Лесковац, М. Поповић)
 са структуралне (Симовић, Павловић)
 са компаратистичке (Бркић, Павловић)
 са стилске (Павловић)
 са версификаторске (Бркић, Ружић, Павић)
 са психоаналитичке (Матић, Јеротић, Павловић,
 Глушчевић)
 са симболичке (Бркић, М. Поповић)
 са идејне (Бркић, Константиновић) итд.

О песми су, очигледно, писали компетентни људи различитих стваралачких профила. Рекло би се зато да критичар, историчар или теоретичар, који долази после њих, практично има само понешто да дода или поправи, да афирмише неки нови став или приступ песми.

Недоктринарни читалац, међутим, доживљава песму као целину, а не само са посебних аспеката. Њега не морају интересовати све могућности разумевања, тумачења и објашњења песме, али ће га интересовати песма као целина.

Може ли таквој врсти интересовања да удовољи савремени истраживач литературе? То је једно од основних питања са којима се носи овај рад.

ТЕКСТ

1. ДОЖИВЉАЈ ТЕКСТА ПЕСМЕ

Није случајно *Santa Maria della Salute* наишла на глуве уши публике којој је била намењена. Знајући да је истакнути критичари, као ни публика, нису примили, склони смо да осудимо и критичаре и публику. Где су им биле очи и уши да не примете такву лепоту!

Али то непримање није зависило само од читалаца. Зависило је највише од текста песме. Текст песме је, у ствари, за ондашње читаоце био херметичан: није им се отварао.

Херметичност је једна од одлика модерне поезије. И по томе је Лаза Костић у нас био претеча и родоначелник. Реч *херметичан* долази од имена Хермеса Трисмегиста, „трипут највећег Хермеса”, митског египатског мудраца кога су сматрали творцем свих тајних наука и оцем алхемије. Хермесу Трисмегисту је приписивана вештина да ризнице, посуде и друго, помоћу магијског печата, учини потпуно неприступачним и затвореним. Попут тог старог мага и Лаза Костић је учинио своју песму херметичном, неприступачном. Деценијама се, заправо, у читалачком свету његовог народа није знало шта његова творевина садржи.

Данас нам је та песма, радовима њених интерпретатора, у великој мери отворена и њене су тајне откривене. Интересантно је, због тога, знати како је она могла деловати на прве читаоце, на оне који су је морали читати без помоћи литературе о њој. Из оних времена, међутим, кад се песма појавила, није остао никав писани траг о томе како су је њени први читаоци примили. Зато је веома драгоцен запис Младена Лесковца објављен у *Књижевности* 1971: *Први сусрет са песмом „Santa Maria della Salute”*. У том запису Лесковац говори како се једног спарног

летњег дана 1922. године, као седамнаестогодишњак, у Сомбору, први пут сусрео са овом Костићевом песмом. Ево најкарактеристичнијег одломка

Прочитао сам је, дакле.

Не бих могао једноставније описати своје тадашње стање: био сам запањен.

А одмах да додам, јер и тога се такође веома живо сећам: Ништа нисам разумео. Данас, накнадно се присећајући, чини ми се да другачије и није могло бити и да је све то веома логично: О тој песми, до тада, ни једна једина реч није била речена, нигде. Сав онај филолошки и књижевно-историјски апарат, као и обиље интимистичко-фактографских података, па естетско теоријских подробности као и религиозно-националних импликација којима песму уоквирујемо, а што је све данашњем читаоцу лако доступно и с чиме је он упознат можда и пре него што песму уопште доживи, – све то тада још није постојало, а није се, у свој тежини и замашају, ни слутило. Песма је стајала преда мном чиста и нетакнута, као тога јутра испевана.

Био сам младић од 17 година, и сам сам тада мислио да треба да пишем, па сам и писао некакве стихове, а сада сам одједном био сав збуњен, потресен, до суза, у стању у које ме, ни пре тога нити икада после, није довела ни једна песма никојег српског песника.

Нисам знао – то тада нико није знао – да је Лаза Костић ту песму написао баш у граду у којем сам ја тада живео; ни слутио нисам шта је та песма значила за њега; требаће да протекне много година и неколико деценија да схватим шта та песма значи за српску поезију.

Одједном лак и чио, заборавио сам да је запара, мртво лето равнице. Скочио сам, и с књигом у руци одјурио на главну сомборску улицу, да још једном, поближе, сада сасвим другачијим погледом, први пут са зебњом, дивљењем, срећан, прођем поред куће у којој је живео Лаза Костић; да завири у њен замрачени, хладовити трем, ознојеном руком дотакнем хладни ослонац од кованог гвозђа на степеништу којим се Он пео (дневно двапут доле, двапут горе; но све то тада још нисам знао).

Сакрио сам се у парк, онај лети тако прашни, увели, жупанијски, пуст. Поново сам узео преда се Песму. Осећао сам се стешњен, и уздигнут (лепотом) и понижен (својим незнањем), страховито оснажен и страховито осамљен – у маломе граду није било никога ко би ми помогао да разумем ово што

не разумем, никога да ми објасни ово што је необјашњиво, да сине ово што је затрпано хладним пепелом. Чинило ми се: Сада би најхитнија ствар на свету била разгласити на све четири стране: – Људи, ево једне песме, страшне и величанствене, за њу нико живи не зна, њу су прећутали, али нам је збрисати и отети од сада већ не може никад нико...

Вратио сам се кући, ипак, тих, с оном песмом и њеном тајном. (102-103)

Немамо разлога да Лесковцу не верујемо да је управо овако некако, пре више од педесет година, доживео Костићеву песму. На жалост, немамо ни довољно аргумената да опис његовог доживљаја потврдимо: требало би навести много појединачних доживљаја који би веродостојност његовог потврдили.

Ја сам се с Костићевом песмом први пут срео у Мишићевој *Антологији српске поезије* (1956). Био сам тада гимназијалац у Новом Саду и већ сам слушао о величини те песме. Доживео сам је као звучну, бујну, снажну; сећам се да сам се једва кроз њено густо ткиво пробио до краја. Осетио сам слично и ја да је та песма изузетна, велика; и мене је она одједном опила, узвисила. Али је ни ја нисам разумео.

Да бисмо објаснили доживљај младог читаоца који осећа величину песме иако је не разуме, морамо да дозовемо у помоћ ону Фохтову идеју о три плана уметничког дела: предњем и задњем плану (оба је преузео од Хартмана) и о метафизичком плану. На основу Лесковчевог описа властитог доживљаја песме може да се закључи да је он при првом сусрету с њом доживео не само њен први слој, слој звучања (онај који се подудара с Хартмановим предњим планом) већ и да је доживео и њен трећи, метафизички план, оно метафизичко „обасјање” уметничког дела о коме говори Фохт. Лесковцу је тада остао недокучан онај задњи (по Хартману) план песме, односно она три последња (по Ингардену) њена слоја. Да би се песма у пуној мери, у свим својим слојевима и плановима, схватила, требало је још много шта у њој, или у вези с њом, да се осветли.

Ова песма се није опирала само младим људима. Опирала се и критичарима од искуства, па и највећима које је наша култура имала.

О Лази Костићу је, као што рекосмо, пред рат писала и Исидора Секулић с пијететом, с љубављу и с разумевањем. Последњи део њеног есеја односи се баш на *Santa Maria della Salute*.

У том делу се налазе и неке од најлепших реченица које су о тој песми уопште речене. Па ипак, Исидора у песми није видела много од онога што ће се касније у њој видети. Ово је тај део њеног есеја:

Тако је и Лаза ушао у свој последњи фрагмент. Око њега расте пустош. Сам је, иако се, ни сасвим мудар, ни сасвим луд, под старост оженио неприликом, бачком богаташицом. Нови сомборски буржуј крио је ипак песника Лазу Костића. Носио је песник у себи, као фиксну идеју, и један мајушпи фрагмент некадашње своје песме *Дужде се жени*. Носио је визију венецијанске цркве; можда звук њеног лепог имена *Santa Maria della Salute*; и можда у том имену садржан крик, његов, Лазин крик Богородици која спасава. А с том визијом се плела друга једна, грчка визија из времена када су песника, кроз онај позни и узалудни доживљај са младом девојком, једаред сасвим како треба ударили и бог Амор и бог Аполон, и понос и пораз, лепота и трагедија истовремено. Судбина! Луда како је само могу срочити. Још последњи грчки моменат у Лазину животу. Провокација богова! Хоће ли моћи, умети, хтети, да узлети велики песник? Зна ли још боговски говорити мајстор језика? Да ли ће пропустити да аутентично потпише поетски тестамент своје народу? Из тога је искушења никла последња Лазина песма, дугачка романтична – не романтична него дионисиска – песма велике, врло велике лепоте и пуног Лазин маха. У венецијанском стилу говорећи, та песма надире са шуштавином и прскавином ђемије која се са стотину весала одједаред ринула у море, на пучину.

Знате ли цркву *Santa Maria della Salute*? Она се диже на западној страни Венеције, изван града, на острву Сан Ђорђио. На њеној се куполи распрскава венецијанско сунце кад тоне. Сваки дан има у Венецији људи који желе да сами седе и не скидају очи са куполе, са латинске архитектуре која стоји на словенској основи. Пред вече, Сан Ђорђио и црква *Santa Maria della Salute* чине сцену поезије и смрти. Та црква, ето, ушла је једаред у Лазину поезију, у његову Лабудову песму. У првој строфи Лаза се, за љубав лепоте која треба да је свачија, да везује исток и запад, Словене и Латине, Лаза се одриче своје некадашње срдње због сече словенских дубова и борова за темељ венецијанској цркви, и извињује се Богородици:

Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,

на ком се, устук свакоје злости,
блаженој теби подиже двор.
Презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагреши створ.
Кајан ти љубим пречисте скуте —
Santa Maria della Salute.

У једној лепој народној италијанској песми, неко заљубљен вапије над Богородицом за помоћ и обећава: *Ogni sabbato avresti la luce accesa, o Maria!* - Сваке ћу ти суботе палити свећу, о Богородице. Лаза Костић је Богородици поставио једну од најлепших и несагорљивих свећа: најсилнија љубавна песма српске књижевности носи наслов *Santa Maria della Salute*, и грца, буја, луди, и занесвешћује се кроз четрнаест строфа са тим рефреном. Та песма је велики дитирамб љубави, и велика химна трагедији. Има у њој о хеленског и одромантичког духа. Има од архитектонске чврстине и усправљености стуба. Има од оргуљског бруја. Има од сукљања лаве и ватре, и има зато на једном месту и изгоретину. Али песма та је оно што је хтела бити и што нам је још и требало од Лазе: не крик, него дуги урлик титана. Али титана који класично зна шта је стил, због чега је урлик испресецан тајанственом литанијом скрушења и умирања: *Santa Maria della Salute.* (66-67).

Уочи рата, када је њен текст био објављен (1941), Исидора је о песми знала већ далеко више него млади Лесковац. У тексту песме она је доживљавала не само предњи и метафизички план, већ и њен задњи план. Сви планови и сви слојеви песме били су, до неке мере, у њеном значењу присутни. То значи да је Исидора песму разумела, знала је о чему се у њој говори. Дискретно, она је ставила до знања оно о чему су већ понешто рекли Светислав Стефановић (1923) и Милан Савић (1929): да се у песми говори о љубави старог песника према једној младој девојци и да та љубав има везе са једном лепом и чувеном венецијанском црквом. (Узгред буди речено, Исидора описује једну другу цркву, Сан Ђорђо Мађоре, која је ван града, а не *Santa Maria della Salute*, која се налази на изласку из Канала Гранде, на супротној страни од Трга Светог Марка). Мада се последњих деценија појавило више текстова који песму поузданије и конкретније осветљавају са разних страна, Исидорин есеј се и данас прима као дубоки доживљај и занимљиво објашњење Костићеве песме, као једно од најлепше срочених казивања о њој.

Сазнања о доживљајима и интерпретацијама песме *Santa Maria della Salute*, која смо управо навели, имају нешто заједничко : она показују да доживљаји могу да буду не само различити, већ и да зависе од обавештености читалаца (и критичара) о литератури и о самој песми. Та сазнања сугерирају другачије схватање интерпретације књижевних дела од оног најширег, израслог на феноменолошким основама. Емил Штајгер, представник те оријентације, на пример, у тексту *Умеће тумачења* (1951), једном од најчувенијих који су о проблему интерпретације написани, каже:

Ако се, дакле, наше срце осећа дирнутим ритмом неке песме, ако наше осећање остане за тренутак, ако је оно, иако само нејасно, но ипак приметно у једном смислу одређено, онда ми у целини опажамо његову својствену лепоту. Избистрити то опажање до сазнања које се може саопштити, и показати га у појединостима, јесте задатак тумачења. На овом ступњу разликује се истраживач од онога који је само аматер. Аматеру је довољно опште осећање и неко магловито оправдање. Он пажљивим читањем може себи штошта да разјасни, но потребу да покаже како се појединости слажу у целини и целина у појединостима, он не осећа. Могућност да се то покаже чини основу наше науке. (1973:637)

Штајгерово инсистирање на доживљају дела није тешко објаснити. Оно је, као и код Дилтаја пре њега, настало као реакција на позитивистички сцијентизам. Литерано дело и литература немају смисла ако се не доживљавају. За Штајгера је, отуда, и наука о књижевности, која нема за предмет доживљавање, беспредметна.

Слабост таквог становишта није у томе што је узело у обзир доживљај, који су позитивисти запостављали, већ у томе што је доживљај читаочев апсолутизовало. Јер доживљај може да буде различит, зависно од многих околности: ништаван, вредан, плитак, дубок, култивисан итд. Ако интерпретација текста нема шта ново у тексту да открије, већ само да прихвати, продуби и образложи оно што се у сферама доживљаја већ догодило, онда таква интерпретација превише зависи од примаоца, а недовољно од текста који се доживљава. Интерпретација дела има смисла уколико може да обогати и употпуни наш доживљај текста, што

значи и да га преобликује, критикује, усмери у другом правцу итд.

МОГУЋНОСТИ ЗНАЧЕЊА ТЕКСТА

Улазећи у авантуру осветљавања песме *Santa Maria della Salute* не би требало да показујемо како смо текст те песме доживљавали, већ каква све значења он може да има. Наш је задатак, другим речима, да откривамо *могућности његовог значења*: својства текста која изазивају или могу да изазову доживљаје и смислове код разних прималаца. Тиме је и предмет интерпретације схваћен другачије него код Штајгера. Тумачи се нешто што објективно постоји и мимо конкретних прималаца, нешто што има само потенцијалну егзистенцију значења. Тек конкретни примаоци моћи ће ту потенцијалну егзистенцију да претворе у актуелну. Наша интерпретација Костићеве песме треба да покаже и шта од те потенцијалне егзистенције значења може да се претвори у актуелну егзистенцију, у стварни смисао.

Бављење могућностима значења текста, а не доживљајем читаоца, није овде први пут примењено; у пракси су такве интерпретације честе. Једна од првих модерних интерпретација поезије, Поова *Филозофија композиције*, бавила се могућностима значења песме. По је у том есеју изложио како је писао своју најчувенију песму *Гавран*. Пошао је, каже, од амбиције да створи једну песму која ће се свидети и критичарима и публици. Морао је зато сам, за себе, да издискутује могућности да се тај циљ постигне, односно да има у виду норме које таква песма мора да удовољи. Показало се да је потребно наћи погодну *дужину* песме, затим наћи *подручје* у којем ће песма моћи највише да каже, наћи, такође, основни *израз* песме, али и извештај „зачин”, тј. „неки стожер око кога ће моћи да се окреће читава грађевина”.

Након тога, По је учинио следећи корак: за најпогоднију дужину песме одредио је стотинак стихова (*Гавран* их има 108), за подручје песме одредио је Лепоту, за израз је одредио тугу. За Лепоту и тугу он је спој нашао у мотиву мртве драге, а за онај „стожер” и „зачин” истовремено, одредио је рефрен *nevermore* (никад више). Затим је те могућности још више конкретизовао. За основну тему из подручја Лепоте одредио је љубав, а за једнолично изговарање речи-рефрена *nevermore* узео је, после ра-

зложне дискусије, гаврана. Одредио је, такође, и простор песме: собу у којој седи научник пола задубљен у књигу, а пола занет у мисли о својој преминулој драгој. И одредио је време: олујну поноћ, кад гавран, притеран невременом, удара у прозор собе, а затим и улази у њу, да би на неколико усмерених питања субјекта песме одговорио и једну једину реч: *nevermore* (никад више). Никад више неће бити мелема његовим јадима, никад више у Едену неће видети љубљену Ленору, никад му више гавран неће ишчупати кљуна из срца, нити ће му се склонити с Паладиног кипа изнад врата, – то казује рефрен, а то је, укратко, и сугестија целе песме.

За песму са тако предвиђеним могућностима значења, По је тражио и најпогоднију форму. Та форма је требало да делује и новином. И тај је проблем решио: од шест стихова, колико их свака строфа његове песме има, непарни стихови имали су по шест трохејских строфа а парни по седам, док је последњи стих, у којем се јавља рефрен, имао само три и по стопе. „Сваки од тих стихова, узет за себе, био је употребљаван и раније, а оно што је ново код *Гаврана*, то је повезивање у строфу”, каже По (1979:386).

Костићева *Santa Maria della Salute* може се поредити с *Гавраном*, јер има доста тематских и формалних сличности. И она је приближно дугачка као Поова песма (има 121 стих); распоређена је у строфе са рефреном на крају; и сама је заснована на једној теми из подручја Лепоте, и она има за израз тугу субјекта песме коме је драга умрла. Али се Костићева песма не може срести само на та основна подручја. Она јесте љубавна песма, и песма која говори о мртвој драгој, али је и песма о судбини субјекта песме, и о његовим сударима са светом, о његовим немирењима са оним што се *никад више* десити не може, о тежњи да се осмисли живот после своје смрти у сједињењу с Њом. Казивања те песме су многозначнија од Поове.

Лаза Костић, на жалост, није, као По, написао и експлицитну поетику своје песме. Нигде није рекао ни шта је њоме хтео да каже, нити какве је ефекте или могућности значења хтео да оствари; није у дискурзивном облику рекао како је бирао теме и стихове, односно како је стварао своју велику песму. Али и он је, ако не хотимице и свесно као По, онда по неким унутрашњим поривима, кроз стваралачку праксу, бирао и стих, и строфу, и рефрен, бирао и тему и израз и одређивао дужину своје песме.

Савременом истраживачу зато остаје да норме које су у тексту песме уграђене, односно њене могућности значења, експлицира, преведе на језик експлицитне поетике. Дакле: да на основу чињеница које су други изнашли, и на основу чињеница које он сам осветли, открије потенцијална значења песме, да њихову потенцијалну егзистенцију претвори у актуелну.

Истраживање могућности значења песме могу се, отуда, кретати у овим правцима: у истраживање њених формалних могућности; у истраживање њених садржајних могућности; и у истраживање њихових кореспонденција и њиховог јединства.

СПОЉАШЊА ФОРМА ТЕКСТА

Могућности значења текста могу се испитивати почев од онога што је у њему највидљивије: од његове форме. Термин *форма* употребљен је овде у два основна значења у којима се употребљава у модерном изучавању књижевности: као нешто што је супротно садржини (како је схватају позитивисти) и као нешто што је са садржином идентично (како је схватају руски формалисти и англо-амерички новокритичари).

Да бисмо могли да употребљавамо оба значења тог термина, у првом ћемо случају упоотребљавати израз *спољашња форма*, јер је она лишена конкретног садржаја. У другом случају употребљаваћемо израз *унутрашња* или *органска форма*, јер се са таквом формом можемо упознати тек у процесу освајања песме као целине.

Спољашња форма Костићеве песме, као и спољашња форма Поове, тиче се њене дужине, облика њених строфа и стихова и њихових међусобних односа.

Строфе *Santa Maria della Salute* сачињене су по једном основном моделу. Модел тих строфа од осам стихова Светозар Бркић је у тексту *Генеа једног ритма и једне форме* (1960) назвао октавом. Светозар Петровић (1960) и Жарко Ружић (1971) одредили су је као станцу, једну посебну врсту октаве.

У тексту *Симетрија и мелодија једине Костићеве станце*, Жарко Ружић је, подробније од других, описао Костићеву песму. Врлина је Ружићевог текста што је свој опис засновао на „чврстим терминима”, како Светозар Петровић назива књижевнотеоријске термине по природи супротне од „термина инди-

катора" (1972:89). Због тога његов опис спада у ређе радове чији се основни резултати у целини могу прихватити. Ружићев опис песме, сведен на основно, у овоме је:

Santa Maria della Salute, која има 14 строфа, написана је у станцама, по схеми римовања *abababcc*. Само се у два случаја одступило од те схеме: у шестој и у четрнаестој строфи. Шеста строфа има укупно девет стихова уметнути (између две цртице) осми стих римује се, као и претходни, са рефреном. Последња, четрнаеста, строфа има укупно 16 стихова и представља две спојене строфе. Схема њеног римовања може се овако представити: *abababbccccccccc*. Девет последњих њених стихова чине богату риму.

Костићева песма је, по Ружићу, испевана у десетерцу, и то у његовој лирској варијанти (сватовски десетерац), а не у јампској варијанти. У парним стиховима стих је каталектички, формално деветерац, и на његовом крају налази се акценатска једносложница. Тако се у Костићевој станци све до пред крај смењују акаталектички (*a-a-a*) и каталектички (*b-b-b*) десетерци.

Ритам се тог стиха, каже Ружић (188), „не организује ни помоћу трохејског, ни помоћу јампског распореда акцената, већ на бази симетрије и равнотеже полустихова, акценатских целина и акцената (---/---//---/---)”.

И систем акценатских целина првог полустиха симетричан је према истом систему у другом полустиху у акаталектичким стиховима: (3+2) (3+2), у каталектичким (3+2) (3+1). „Посебну фигуру представља рефрен (3+2) (2+3) који се у варијанту укључује својом тонском симетријом на четвртог слогу једног и другог полустиха” (191).

У тој својој правилности Ружић је видео свега неколико одступања три неправилна једанаестерца са цезуром иза шестог слога:

Презри, небеснице, врело милости, (1,5)
зашто се мудрачки мозгови муте, (X,7)
то тек у заносу пророци слуте, (XIII,7)

и један стих у којем се јавља синалефа: *у нас је све // к'о у мужа и жене* (XII,1): група *к'о у* сажима се у том стиху у један слог.

Сем тих одступања, Ружић је у последњој, XIV, строфи, пронашао и три јампски интонирана стиха

У рај, у рај, у њезин загрљај (7)
све ће се жеље ту да пробуде, (8)
задивићемо светске колуте, (10)

Строгу правилност, али са функционалним одступањима, Ружић је видео и у остваривању мелодије песме. Мелодија се, по њему, остварује, пре свега, у смени полукаденци, антикаденци и каденци и у акценатској политонији. Полукаденце се практично поклапају са цезуром унутар стихова, антикаденце са крајевима акаталектичких, а каденце са крајевима каталектичких стихова. Те подударности довеле су до акценатске разноврсности и вишестраног интонационог модулирања. У завршним стиховима последње строфе, у којој су последњих десет стихова акаталектички, сви стихови су интонирани антикаденцом: та антикаденца ствара повишено расположење.

Ружићев рукопис Костићеве песме казује нам само релевантне чињенице о спољашњој форми песме, али нам готово ништа не казује о њеном значењу. Такви описи, ма како прецизни, могу да буду непотребни и нефункционални, описи ради описа. Ружићев опис се, међутим, јавио у оквиру једног вишестраног изучавања Костићеве песме коју је 1971. организовала *Књижевност*, оно што није било њиме захваћено било је у радовима других истраживача. У том контексту Ружићев опис представљао је неопходно испитивање могућности значења *Santa Maria della Salute*. Он је убедљиво и пластично показао колико је модел спољашње форме Костићеве песме сложен. Тако сложену форму нема ниједна песма на нашем језику, а вероватно је сасвим мало песама на другим језицима чије се спољашње форме са њеном могу поредити. Спољашња форма Поовог *Гаврана*, на пример, по сложености заостаје за њом. Тако сложен модел спољашње форме, сам по себи, не обезбеђује велику песму. Али он омогућује велику песму, тражи велику песму, чини претпоставку велике песме.

Да би се те претпоставке оствариле, да спољашња форма не би остала само празна форма, она мора да се нађе у јединству са неким сложенијим садржајем. Тек заједно, у неодвојивости

форме и садржаја, песма ће моћи да оствари и велике могућности значења и деловања.

ТЕМАТСКА СТРУКТУРА ТЕКСТА

Могућности значења текста песме *Santa Maria della Salute* могу се конкретније уочити ако се испита његов садржај, оно о чему се у тексту говори. Тај садржај није једноставан; он се може осветлити тек кад се пажљиво испита структура текста.

Проблемом структуре *Santa Maria della Salute* бавили су се донекле готово сви који су о њој писали: јер сви су, макар имплицитно, гповорећи о песми као целини, говорили и о њеном значењу. Више и имплицитније од других, текст песме су као целину састављену од разних делова покушавали да сагледају Љубомир Симовић (1971) и Миодраг Павловић (1972).

„Љубав, основна тема ове песме Лазе Костића, скупља у себе неколико тема”- тим речима почиње Љубомир Симовић свој текст *Грађевина од звука и језика*, па онда набраја које све теме (ми бисмо рекли тематске целине) песма садржи. Покушаћемо да их све наведемо Симовићевим речима. Али ћемо, на почетку странице, словним и цифарским знацима, графички да прикажемо структуру Костићеве песме која из Симовићеве анализе проистиче. Велика слова означаваће тематске целине, римски бројеви строфе. Дакле:

- | | |
|------------|---|
| A (I, III) | у првој и трећој строфи та песма је молитва–покајница; |
| B (II) | у другој строфи то је питалица коју изговара човек наштавши се на граници између два света, земаљског и небеског; |
| C (IV) | четврта строфа, настављајући мотив „долине суза”, започет у трећој, развија га у тему праштања, и добија тон елегиче; |
| D (V, VI) | пета и шеста строфа испуњене су блештавом светлошћу у којој се појављује спасоносна вољена жена; |
| E (VII) | седма строфа је најаву трагедије: појављује се траг земног раскола, немилосни иронични усуд; |
| F (VIII) | у осмој строфи долази до расцепа личности и до њеног приклањања разуму, што доводи до трагедије |
| G (IX) | о којој пева девета строфа; |

- H (X) у десетој строфи одиграва се контакт са загробним светом;
- I (XI, XII, XIII) једанаеста, дванаеста и тринаеста строфа испуњене су сном и визијом: изнад живота и времена, песник открива нове мере и односе, открива савршенство и смирење у савршенству, да у последњој
- J (XIV) четрнаестој строфи, у једној великој апотеози љубави, све то експлодира, потресе и ускомеша васељену, и да та усхићена експлозија понесе „у славу слава“ и људе, и богове, и галаксије. (137)

Могла би се коментарисати свака од тема које је Симовић у тексту песме запазио. За нас је сада, међутим, превасходно интересантна његова подела текста на тематске целине. Тих тематских целина је Симовић у тексту *Santa Maria della Salute*, састављеном од 14 строфа, видео укупно десет. Готово у свакој строфи он је видео по једну тематску целину. Изузетак чине једино тематске целине A(I,III), D(V,VI) и I(XI,XII,XIII). Симовић је, дакле, тек понегде у песми сагледао тематске целине вишег реда од строфе; његова сегментација текста задржала се практично на тематском одређивању појединих строфа.

Нешто другачије од Симовића пришао је освајању структуре *Santa Maria della Salute*, Миодраг Павловић. И део његовог текста, који говори о структури те песме, донећемо у целини; представимо га на исти начин као и Симовићев:

О чему заправо пева ова песма? Њени садржајни планови се мењају понекад неочекиваним редоследом, и то мењање теме у току песме чини једну од заносних лепота њених. Промене планова смисла сасвим су надокнађени јединством музичко ритмичке организације.

- A (I, II) Прве две строфе су полемика са једном сопственом ранијом песмом, *Дужде се жени*,— као да је у питању интимни обрачун, једно изглађивање, изравнавање рачуна између песника и цркве *Santa Maria della Salute*. Костић тражи опроштаја за своје жаљење што је изразио тридесет година раније, за жаљење што је био противан жртвовању наших динарских шума које су служиле одржавању и дозиђивању Венеције и њених цркава, поименце цркве *Santa Maria della Salute*, Госпе од Спаса — или од Здравља како би рекли у Далмацији. Извињавајући се, он каже да је променио цео свој поглед на свет: најопштије речено, он сматра да је боље бити саставни део храма, него учествовати у светској историји, у светској грехоти.

- B (III, IV) Умоливши тај опроштај, или бар исказавши своје покајање, Костић у трећој и четвртој строфи исказује једну јадиковку над својим животом, над свим што је прошло, над свим што је било залудно, лудо, над оним настојањима која су била или превазиђена или поражена. У овим тренуцима Лаза Костић се додирује са јадиковком Ђуре Јакшића у песми *Поноћ*, где се Јакшић обраћа привиђењу своје мајке, која долази из подземног царства мртвих да га походи.
- C (V, VI, VII) У сред тог тренутка самооплакивања и кајања, јавља му се интензивно, светлеће и скоро опипљиво, привиђење његове драге. Он записује зрачност и лепоту тог виђења у читаве три строфе (5–7).
- D (VIII, IX) Осма и девета строфа (*Две се у мени побише силе...*) причају овоземаљску предисторију њихове љубави, сукоб разума и осећања, одрицање, раскид и смрт вољене девојке.
- E (XI, XII, XIII) У три строфе, оне сурдиниране (11–13) Лаза изричито каже да му се драга *одонуд* јавља, и прича њихове састанке, негде између јаве и сна, на састајалишту два света. Он описује свој натчулни брак са умрлом драгом, и говори о својим песмама као о резултату тих састанака и тог општења.
- F (XIV) У претпоследњој строфи преипрема се залет последње, завршне екстазе која је и предвиђање исхода њихове љубави, и по снази тог виђења већ жива садашњост. После тих непредвидљивих састанака у сновима, ето завршног усхићења које се одиграва у васељени, тог усхићења у којем се венецијанска црква, слика његове драге, слика свете девице стапају заједно и излазе на сретање песнику. Тако у најкраћим цртама изгледа садржајна прогресија ове песме. (427–428).

У рашчлањавању Костићеве песме Павловић није, као Симовић, тражио превасходно тематске одреднице појединим строфама, већ је тежио да у тексту види тематске целине вишег реда. Он је таквих тематских целина видео укупно шест. Али његово сегментовање текста није било прецизно и прихватљиво: десету строфу, на пример, он уопште није споменуо. Сем тога учинио је и једну крупнију омашку: у одељку његовог текста, који смо означили са C, он каже да се песнику, у строфама 5, 6. и 7. јавља „интензивно светлеће и скоро опипљиво привиђење његове драге”. Иако добар читалац–интерпретатор поезије, Павловић није најбоље прочитао овај део песме. У петој, шестој и седмој строфи драга се песнику (тачније: субјекту песме) не јавља као „привиђење” већ као жива и реално постојећа. Знамо то и отуда што ће та жива драга затим, у десетој строфи, оној коју он није споменуо, умрети, „виснути”. Тек после њене смрти

субјект песме ће, у ствари, имати оне „зрачне” везе са мртвом драгом.

Па ипак, разоткривањем већих тематских целина песме, и одређивањем његовог места у целини текста, Павловић је својим рашчлањавањем учинио да нам текст песме буде схватљивији. После његовог осветљења структуре песме знамо свакако поузданије о чему се у њој говори.

Ако се у тексту песме буду још помније уочавале и веће и мање тематске целине од оних које су Павловић и Симовић уочили, осветљење њене структуре биће још пластичније и конкретније, па самим тиме и њен садржај јаснији.

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 незнању 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. Али међу тим многим и испрепелетеним темама, постоје и оне које су више истакнуте од других, према којима су друге подређене. У делу текста од прве до четврте строфе, на пример, говори се превасходно о покајању субјекта песме пред Госпом од Спаса и о његовим испаштањима. У другом делу песме, од пете до четрнаесте строфе, говори се превасходно о љубави субјекта према својој вили. Да би се, међутим, дошло до још конкретнијих тематских одредница песме од *покајања* и *љубави*, која карактеришу два њена основна дела, потребно је видети од којих су све тематских целина ти делови састављени, тј. на које се све крупније тематске целине они могу разложити.

Први део текста (α) најприродније се може поделити онако као што је то учинио и Павловић на тематску целину A(I,II) у којој субјект песме тражи опроштај од Госпе од Спаса, и на тематску целину B(III,IV) у којој он, пред њом, јадикује над властитом судбином и страдањима.

Други део текста (β) може се поделити на три тематске целине према томе како се његови односи с „вилом” буду развијали. У тематској целини C(V–IX), која долази после оних строфа у којима је говор о незнању, изненада му се појавила, у виду блештаве светлости, његова „вила” и сваку му рану залечила. Али је она, својом појавом, изазвала борбу у њему и задала му нову, тежу рану. На крају те борбе он је и побегао од

ње, а она је „свисла”. У тематској целини D(X–XIII) казује се како му се она отуд јавила, како му долази у сну, и како се између њих догађа као између мужа и жене. Најзад, у тематској целини E(XIV) екскламира се нада субјекта песме да се с њом сретне тамо, у рају.

Али тиме сегментација песме не мора и не треба да се заврши. Унутар неких од тих тематских целина могу да се издвоје још мање целине. На пример, тематска целина C може да се подели на C₁ (V–VII) која говори о заблеснутости субјекта песме појавом његове „виле”, и на C₂(VIII–IX) која говори о унутрашњој борби због ње; а тематска целина D да се подели на D₁ (X,XI) у којој је реч о њеним јављањима отуд, и на D₂ (XII–XIII) о милинама у сну између њега и ње.

Издавањем тих целина добили смо неколико хијерархијских нивоа у тематској целини песме: највеће (α , β), мање (A,B,C,D,E), још мање (C₁,C₂; D₁, D₂) и најзад строфе: I,II III,IV V,VI VII VIII,IX X,XI XII,XIII XIV.

Досадашња рашчлањавања текста песме, заједно са тематским назнакама за сваку строфу, могли бисмо овако да представимо:

- | | |
|--------------------------------|--|
| <p>A ТРАЖЕЊЕ
ОПРОШТАЈА</p> | <p>I Субјект тражи опроштај за грехе од Santa Maria della Salute</p> |
| | <p>II Изражава веру у смисленост служења њој и њеном храму</p> |
| | <p>III Јадикује над својим изгубљеним идеалима</p> |
| <p>B ИСПОВЕСТ</p> | <p>IV Резигнирано, за све недаће прима критику на своју главу</p> |
| | <p>V Тада му се изненада, као блештава светлост, појављује његова „вила”</p> |

- C₁ Забљеснутост
њеном лепотом
- VI Очаран је њеном појавом и погледом који му
је пружио надокнаду за све изгубљено
- VII У њему се јавља сумња да му таква лепота,
старом, може припасти
- С ПОЈАВА И СМРТ
„ВИЛЕ”
- C₂ Унутрашња
борба због ње
- VIII Унутрашње борбе, између памети и срца, са-
да у њему долазе до кулминације
- IX Он „мудро” бежи од ње, а она изненада сви-
сне.
- D₁ Њено јављање
отуд
- X И кад јој је, мртвој, у себи подигао спомен,
она му се почиње отуд јављати
- XI Долази му ноћу у сну, „кад њојзи гове”
- D МРТВА ДРАГА
- D₂ МиLINE у сну
- XII И у сну, с њом, доживљава све миLINE, ал
нежежене
- XIII Траг тих састајања су његове ненаписане пе-
сме
- Е (XIV) ПУТ КА ЊОЈ,
У РАЈУ
- 1-7 стих— Али да би се права љубав збила, да би
сан постао јава, он мора да умре, да оде у рај,
тамо где је већ она
- 8-16 стих— У последњим стиховима говори се о
космичким последицама те остварене љубави

и микро структуре песме јесу дијалектичке супротности: оне не постоје независно једне од других, нити као термини независно једни од других нешто значе.

Ова сегментација Костићевог текста, од полустрофа до најкрупнијих сегмената, учињена је са тематског становишта. То становиште је свакако најпогодније за осветљавање онога о чему песма говори. Али то становиште није и једино могуће. Песма се може рашчлањавати и са других становишта: са становишта основних чинилаца на чијим се основама заснива Костићева песма, такође и са становишта основних стања у којима се песма одвија, или са становишта распореда доминантних граматичких времена у тексту песме.

Сегментацију песме са становишта граматичких времена већ је делимично сачинио Жарко Ружић у тексту о мелодији Костићеве песме (1971). Не образлажући о којим се деловима текста песме ради, он каже: „у првом њеном делу евоцира се даља, у другом ближа прошлост, у трећем снови о садашњости, док се у завршној строфи снује о будућности. У свакој од тих ситуација доминирају уметнички функционална глаголска времена: перфект, аорист, презент и футур. (199)

Ружићева сегментација текста према глаголским временима сасвим је подударна са нашом сегментацијом на основне тематске целине (AB CDE), али само у другом делу текста. У тематској целини C(V-IX) заиста је доминантно време аорист (тад моја вила преда ме *грану*). У тематској целини D(X-XIII) доминантно време је презент (*Дође ми у сну. Не кад је зове*). У последњој тематској целини E(XIV) доминантно време је футур (*зидивићемо светске колуте*). Само у том, другом, делу песме развијене су, дакле, све три димензије времена: прошлост, садашњост и будућност. То значи да су, не само тематске, већ и граматичке изражајне могућности ове песме изузетне.

Али у првом делу текста присутна је, што се граматичких времена тиче, слична разноврсност. У првој строфи доминантан је презент императива (*Опрости, мајко света, опрости... Презри...*). У другој по реду строфи доминантан је инфинитив (*Зар није лепше носит' лепоту*). У трећој и четвртој строфи доминантан је перфект (*Тровало ме је подмукло, гњило*).

У првом делу песме постоје, дакле, три доминантна времена: презент императива, инфинитив и перфект. Та три времена нису сасвим подударна са онима из другог дела песме, али с

њима кореспондирају на основу јединства разноврсности: перфект кореспондира с аористом, презент императива с презентом индикатива, инфинитив с футуром.

Ретке су песме у којима се, у развијеном облику, јављају све три димензије времена. Поов *Гавран* је једна од таквих песама. И то сведочи о његовој сложености. Али се у Костићевој песми те три димензије времена јављају два пута, у оба основна дела текста. Та времена су, усто, међусобно повезана те и онако чврсто ткање песме чине још чвршћим, богатијим и интересантнијим, а њене изражајне могућности изузетним.

И поред толико различитих времена, *Santa Maria della Salute* није без истакнутог временског средишта. То средиште је у садашњем времену индикатива, од X-XIII строфе, дакле у тематској целини D, кад му мртва драга долази у сну. То је место са којег субјект песме говори о својој садашњости, са којег моли за опроштај, из чије се перспективе сећа прошлости и баца поглед у будућност. У том фокусу временски је организована цела песма.

У већини љубавних песама сачињених по најраспрострањенијем моделу пертраркистичке поезије, песма се заснива на успостављању односа између два чиниоца: на односу између Ја и Ти, између субјекта песме и бића које он воли, због кога пати итд. У најлепшој нашој љубавној песми, у *Santa Maria della Salute*, међутим, субјект песме успоставља однос са два Ти: са *Santa Maria della Salute* и са својом „вилом”. Однос према та два субјекта је различит током песме, али је сваком од њих дато по једно доминантно место у песми. У прве четири строфе субјект песме посвећује посебну пажњу *Santa Maria della Salute*; у осталим строфама (V-XIV) посвећује је својој „вилы”. Није случајно да та два дела кореспондирају са два основна тематска сегмента текста. То што је, међутим, *Santa Maria della Salute* номинално присутна у целој песми, и што је с друге стране и она „вила” на негативан начин присутна и у оном првом делу где се још и не помиње, чини случај Костићеве песме још са једне стране сложеним а њене изражајне могућности већим него што се и у одличним песмама јављају.

У тој песми необичне сложености, јавља се још једна необичност: мењање стања у којима се мотиви песме одвијају. Кад говори о својим грешењима и испаштањима, субјект песме се позива или асоцира на јаву. На јави му се његова „вила” и

појавила и на јави је и умрла. Али сад, у позицији из које говори, он казује шта му се све дешава у сну. Најзад, субјект песме пророкује (XIV) да ће се на оном свету, тамо, и то стање променити; каже: *најлепши сан ми постаће јава*. А то што ће се десити тамо, није, дакле, више ни јава ни сан; то је неко треће стање: *јава сна*. Песме које знају за више од једног стања ретке су. Овакве које знају за три стања ваљда су сасвим изузетне.

Виђена са ових неколико различитих становишта, Костићева песма се указује као садржајно изузетно сложена. У њој се испреплетло више различитих мотива, времена, стања и више успостављених релација између субјекта и света. Од песме која је обухватила и испољила толико разноврсних елемената, могу се очекивати и сложене могућности значења. Та очекивања се, разуме се, не морају и испунити уколико сви ти елементи не буду успоставили функционалне односе. Али број и врста тих елемената такође чине претпоставку за значењско богатство и за уметничку изузетност песме.

СИНТАГМАТСКА ОРГАНИЗАЦИЈА ТЕКСТА

Сегментација текста, какву смо управо извршили, у ствари је обрнут поступак од оног у којем се текст стварно одвија, од поступка синтагматског повезивања елемената текста. Реч *синтагма* на грчком значи веза или савез. У нашем случају она означава прогресивно повезивање појединих елемената текста, по принципу: $a + b + c + d \dots z$. Идеју о таквим везивањима изнео је де Сосир у *Курсу опште лингвистике* у одељку о синтагматским и асоцијативним односима. Најзначајнији пасус тог одељка гласи:

Синтагматски однос је *in praesentia*: он почива на два или више тремина који су исто присутни у једном стварном низу. Насупрот томе, асоцијативни однос спаја термине *in absentia* у једном виртуелном мнемоничком низу. (1969:147)

Де Сосирова идеја о две врсте односа у језику (и тексту) више пута је последњих деценија преформулисана, али је у суштини остала. Синтагматски однос не морамо више да своди-

мо само на „термине“; можемо да их откривамо међу свим елементима текста. Такође, уместо асоцијативних односа у тексту можемо да видимо све виртуелне мнемоничке односе, у ствари све односе који се заснивају на парадигми.

Какви могу да буду синтагматски односи у тексту најједноставније је показати на звучном слоју песме *Santa Maria della Salute*. Прималац који не зна наш језик доживео би ту песаму једино као фонолошки ланац, тј. као ланац звукова, ланац фонема. На сличан начин и наш читалац, који не зна италијански језик, или не зна шта рефрен *Santa Maria della Salute* стварно значи, доживљава тај стих као фонолошки ланац, односно доживљава га (чује га) овако: *santamariadellasalute*. Само нам аналитичко разумевање поруке омогућава да тај фонолошки ланац рашичланимо на речи.

Ако сваку фонему стиха или песме означимо једном пртицом, онда њен фонолошки ланац (или фонолошки низ) можемо представити овако:

Било је, па разуме се и сад има, читалаца који знају наш језик, или којима је тај језик матерњи, а ипак песму не разумеју, не знају шта значи. Такви читаоци неће Костићеву песму доживети само као фонолошки ланац, већ и као ланац речи. Из фонолошког ланца који чују они ће моћи да издвоје све речи из којих је песма нанизана.

Речи су језички знакови, а такву врсту знакова, по де Сосиру, чини спој означавајућег и означеног. Ако звучну страну речи (*signifiant*) и даље означавамо пртицом, а његову значењску страну (тј. означено, *signifié*) кружићем, ланац речи у песми можемо овако да представимо:

 о

Према Ингарденовој терминологији, којом смо се и досад користили, захватили смо на тај начин свега прва два слоја текста: слој звучања и слој значења. Читаоци који знају на језик, или којима је он матерњи, а не могу да схвате Костићеву песму,

Ланац реченица: ----- + ---- + -- + ----- +
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Ланац строфа: I + II + III + IV + V + VI + VII + VIII

Ланац мотива: C₁ + C₂ + D₁ + D₂

Ланац тематских целина: A + B + C + D + E

Ланац основних делова текста: $\alpha + \beta$

У прогресивном одвијању песме, од њеног почетка ка њеном завршетку, везују се, дакле, фонема за фонему, реч за реч, реченица за реченицу, стих за стих, строфа за строфу, мотив за мотив, тематска целина за тематску целину, део песме за део песме.

Не постоји, дакле, једна синтагматска оса текста, како проистиче из Лотманове књиге *Структура уметничког текста*. Постоји сноп синтагматских оса различитог хијерархијског ранга и различитих функција у тексту. У томе се ово становиште разликује од Лотмановог. У становиште које излажемо, поред лингвистичке идеје о синтагматском организовању делова говора, уграђена је и феноменолошка идеја о слојевитој структури текста. Текст се повезује снопом синтагматских оса различитог хијерархијског ранга.

Овакво виђење синтагматског повезивања уноси више светла у природу нашег разумевања текста, па и текста Костићеве песме. Неко разумевање сеже само до оне осе која повезује речи; неко сеже мало више. Природно је да има прималаца којима измичу тематска (садржајна) јединства строфа, мотива, тематских целина, тј. којима измичу синтагме једног од најзначајнијих слојева у књижевном уметничком тексту. И читаоцима *Santa Maria della Salute* често измичу надреченичке семантичке целине свих нивоа; зато се та песма и толико тешко разумевала. Можемо, отуда, да говоримо о минималним и максималним могућностима примања текста. Минималне могућности примања биле би оне кад се текст прима само на фонолошком нивоу. Максималне – кад се прима цео синтагматски сноп (какав је малочас приказан на нашем моделу).

Али тај максимални пријем у синтагматској равни није и пуни пријем: он је, верујемо, максималан само у односу на

откривање синтагматских веза унутар текста. И од таквих максималних пријема могући су још и већи приједи: они који се успостављају на парадигматској равни, и они који проистичу из разумевања контекста.

У освајању песме *Santa Maria della Salute* значајан корак је учињен кад су интерпретатори успели да издвоје и формулишу извесне надреченичне семантичке целине, тј. да поброје о чему све песма говори. Тиме, разуме се, могућности сазнавања значења и интерпретације нису биле исцрпене, али су ипак биле учињене претпоставке за даље освајање песме за откривање скривених веза који песму чине.

ПАРАДИГМАТСКЕ ВЕЗЕ У ТЕКСТУ

Последњи од четири Ингарденова слоја, *слој схематизованих аспеката*, није случајно изостао из разматрања о синтагматском организовању текста. Тај слој је по природи такав да се може разматрати пре свега у оквиру оних *асоцијативних веза* унутар говора о којима казује де Сосир; или у оквиру текста као *система* релација о којима говори Барт (*Елементи семиологије*, 1964); или у оквиру поимања *парадигматске осе* текста о којој говори Лотман (*Структура уметничког текста*, 1970).

Од термина које смо управо навели, изгледа да је термин *парадигма* семантички најплоднији. Реч *парадигма* на старогрчком значи образац, модел. Чак и идеја о схематизованим аспектима, из Ингарденове концепције, може се подредити идеји парадигме. Кад се описује нека улица, нека сцена или неки лик, по Ингардену, не дају се апсолутно све појединости предмета већ се међу њима врши селекција. Ствара се, у ствари, модел лика или предмета, тј. систем (асоцијативних) веза којима се предмет представља. Моделовање је, с друге стране, термин којим Лотман означава и саму бит уметности: уметност је, по њему, моделовање стварности. Свако уметничко дело, по тој концепцији, подразумева извесно парадигматско устројство.

Уз ове констатације треба додати и једну напомену. Успостављање синтагматских и парадигматских односа карактеристично је за сваку употребу језика, а не само за књижевно уметничко дело. И сама идеја о тим односима преузета је од лингвиста, од де Сосира. Разлике између уметничког текста

могу да буду само у степену остварености тих веза, превасходно парадигматских. Синтагматске везе унутар текста мора да оствари сваки смислен говор. Сваки смислен говор, међутим, не мора да остварује асоцијативне везе, не мора да буде и изразитије парадигматски организован. Уметнички текст се, практично, од других текстова разликује пре свега по количини и квалитету парадигматских веза. Те везе су услов његове егзистенције као уметничког текста. Оне могу да се развију и на рачун слоја приказаних предмета и на рачун слоја значења. Има текстова (брзалице, бројанице, бајалице, искази заумног језика) који не говоре ништа смислено; неки су лишени чак и сваког значења. Али се ипак, бар у звучном слоју, примају као уметнички текст, јер су синтагматски односи унутар звучног слоја веома чврсти.

Парадигматске (тј. асоцијативне) везе у тексту *Santa Maria della Salute* веома су бројне; тешко их је презентирати. Покажемо само на једном примеру какве су и куда се крећу. Ево, рецимо, пете строфе:

- V
1. Тад моја вила преда ме грану,
 2. лепше је овај не виде вид;
 3. из црног мрака дивна ми свану,
 4. ко песма славља у зорин свит,
 5. сваку ми махом залечи рану,
 6. ал тежој рани настаде брид:
 7. Што ћу од миља, од муке љуте,
 8. *Santa Maria della Salute.*

Цела та строфа израсла је на фону претходних двеју строфа, III и IV; без њих се она у пуној мери не може схватити. Али то није све. Сваки њен стих кореспондира са понеким стихом из других строфа, или пак са целим строфама.

Први стих: *Тад моја вила преда ме грану*, на пример, успоставља кореспонденцију са трећим стихом X строфе: *тад ми се она одонуд јави*.

Други стих: *Лепше је овај не виде вид*, успоставља асоцијативно поређење са целом II строфом у којој се говори о лепоти цркве *Santa Maria della Salute*. Али тај стих кореспондира истовремено и са целом седмом строфом, оном која почиње питањем: *Зар мени јадном сва та дивота?* и у којој се субјект

песме осетио недостојним пред својом „вилом” чија се лепота са лепотом оне цркве може поредити.

Трећи стих: *из црног мрака дивна ми свану* успоставља непосредне асоцијације са стиховима из III и IV строфе у којима се ламентира над животом. На супротности онога што је било и начина и тренутка кад мује она „сванула”, сачињена је парадигма.

Четврти по реду стих, у којем се каже да му је она сванула *ко песма славља у зорин свит*, успоставља асоцијативне и морфолошке везе са четвртим стихом из десете строфе кад му се она одонуд јавља *ко да се Бог ми појави сам*.

Пети стих: *сваку ми махом залечи рану*, успоставља опет кореспонденцију са IV строфом, посебно са оним местом у њој где се помињу ране које је субјект песме добијао по ломљеним крилима.

Најзад, последња два стиха пре рефрена (6. и 7.): *ал тежој рани настаде брид: Што ћу од миља, од муке љуте*, кореспондирају са осмом строфом, оном која почиње стиховима: *Две се у мени побише силе, / мозак и срце, памет и сласт*, и у којој се говори о унутрашњој борби у субјекту песме. Али ти стихови кореспондирају практично и са свим местима у песми у којима се непосредно или посредно о тој унутрашњој борби говори.

Везе које успостављају стихови пете строфе са стиховима и строфама дуж текста песме, не можемо, због саме природе тих веза назвати *снопом*, како смо учинили код синтагматаких односа. Можемо их, евентуално, назвати *мрежом*. Мрежа веза, мрежа односа пете строфе прожела је готово целу поесму. Али та мрежа је само део система мрежа које успоставља свака строфа. Све оне заједно чине чврсто ткање текста.

Након осветљавања синтагматског устројства текста, откривање оваквих парадигматских веза има карактер синтетичког осветљавања текста песме. Јер се тек кроз осветљавање парадигматских веза откривају дубљи садржаји текста: открива се оно што песма стварно казује о покајању и љубави, о животу и смрти, разуму и срцу, јави и сну, вредностима и тежњама субјекта песме.

Да би се, међутим, ушло у траг свим тим бројним парадигматским везама, потребно је да се оне систематски осветле. Да се осветле односи који се током текста успостављају пре свега

између основних чинилаца текста: субјекта песме, *Santa Maria della Salute* и „виле”.

У литератури о овој Костићевој песми помиње се често (Исидора, Павловић итд.) грех који је песник починио тридесет година раније према венецијанској цркви *Santa Maria della Salute*: у песми *Дужде се жени* (1879). Костић је тада зажалио наших гора бор за њену изградњу.

Пажљивим читањем песме открићемо, међутим, да то и није једини грех који је субјект песме починио. Већ се у трећој строфи каже: *Опрости, мајко, много сам страда, / многе сам грехе покајо ја*. Што значи: грех који сам (онда) починио према теби само је један од грехова које сам био учинио и које сам страдањем искајавао. Целе две строфе, трећа и четврта, највише говоре о његовом испаштању грехова.

Оно због чега субјект песме баш сад има потребу да моли за опроштај, јесте управо грех који сад чини. Он који је некад зажалио бор за дом *мајке света* понаша се сад другачије према својој мртвој драгој. Сад он каже: *Спомен је њезин свети ми храм*. То значи да он тај „храм” сад диже и одржава. Ако је субјект песме онај први грех испаштањем искупио, овај који управо сад чини не може да прећути. Не само да је својој „вили” у срцу храм подигао, већ чини још веће светогрђе: своју мртву драгу пореди са самим богом; каже: *Тад ми се она одонуд јави, / ко да ми Бог се појави сам*. Али не само да је према Светој мајци од Спаса грешио, и да сад греши: разлог је за осећање греха и оно што целим бићем жели да учини, да се на оном свету сједини са својом вилом.

Реч *Опрости* не јавља се само у првом делу песме, у првој и трећој строфи. Јавља се још једном, у седмој строфи, и то у врло занимљивом контексту. Седма строфа овако гласи:

- VII
1. Зар мени јадном сва та дивота?
 2. Зар мени благо толико све?
 3. Зар мени старом, на дну живота,
 4. та златна воћка што сад тек зре?
 5. Ох, слатка воћко танталска рода,
 6. што ниси мени сазрела пре?
 7. Опрости моје грешне залуте,
 8. *Santa Maria della Salute*.

И та је строфа везана за грешење, за грех. Прва два од наведених стихова не требају тумачења: субјект песме није могао да превиди величину изненадног дара који је добио појавом своје „виле”. Али остали стихови већ траже тумачење. Да би се, на пример, пети и шести стих могли схватити, потребно је знати бар нешто о миту о Танталу. Тај митски грчки јунак покушао је да буде раван боговима; зато га је Зевс осудио на страшне муке: кад је био гладан гране јабуке су се над њим дизале, кад је био жедан вода му је узмицала: једна стена над њим претила је да га смрви. И субјект Костићеве песме се при појави своје „виле” почео да осећа једнак боговима, да се мери с њима. Зато је и он био осуђен на муке Танталове. У суседству та два стиха и претходна два, трећи и четврти, добијају симболично значење. Асоцијативним путем се и она *златна воћка* може довести у везу с библијским митом по коме је Адам, на Евин наговор, узбрао јабуку с дрвета сазнања добра и зла, па их је бог зато казнио изгнанством из раја. У субјекту Костићеве песме разум је очигледно победио па он понуђену воћку, *што сад тек зре*, није узбрао. Самим тиме он је себи обезбедио место у рају. Али је због таквог свог геста одмах зажалио. Морао је, зато, већ у седмом стиху, да затражи опроштај од Госпе од Спаса за своје *грешне залуте*. Но, једном почињен грех отворио је пут новим гресима. Тон последњих стихова последње строфе не личи на покајање: пре је израз пркоса, прометејске воље да буде како бити не може, да буде како богови неће.

Тек у суседству са том множином и величином грехова које субјект песме осећа да је починио према Santa Maria della Salute и његов однос према својој вили добија прави значај. Она субјекту песме очигледно много значи. Зато је, и поред свег претходног испаштања, спреман да због ње упадне у нове грехе.

Можда му његова „вила” и не би толико значила да му се није јавила *тад*. То ће рећи да се није јавила у прави час, у тренутку кад је већ био остао без наде, кад му је живот био лишен смисла, промашен. Овако казује субјект песме:

- III 3. све што је срце снивало младо,
 4. све је то јаве сломио ма,
 5. за чим сам чезно, чему се надо,
 6. све је то давно пепо и пра,

Управо тад, кад му је живот постао безвредан и апсурдан, кад је већ био захваћен смрћу, њена изненадна појава отворила му је могућност обнове живота, оживљавање идеала, повратак смисла. Међу карактеристикама које су означиле њену појаву, три су везане за светлост: преда њ је она изненада *гранула*, из црног мрака изненада му *сванула*, ко песма славља у зорин *свит*. Не само да му је својом појавом била *дивна*, већ: *лепше је овај не виде вид*. Њена лепота била је обасјана јарком јутарњом светлошћу.

На три места се у тексту песме говори о лепоти: најпре, кад субјект песме, молећи за опроштај Госпу од Спаса, рационалним разлозима уздиже лепоту њеног храма; други пут кад, разуму упркос, бива опчињен лепотом своје „виле”; трећи пут кад у лепоти раја види и сједињење с њом и решење свих својих проблема. Те три лепоте су градуално, у тексту, поређане. Лепоту своје „виле” субјект песме је претпоставио лепоти храма. А и рај који је видео, то није рај-по-себи, већ рај за субјекта песме, какав само с Њом и с њим, сједињенима, може постојати. Изнад је храма, и изнад дивоте његове виле, њихово будуће љубавно сједињење.

Његову „вилу”, међутим, није одликовала само њена лепота. Одликовала је и изузетна моћ деловања и реинкарнације. Стих: *сваку ми махом залечи рану* односи се на све ране на које се мисли у трећој и четвртој строфи, посебно на три стиха из четврте строфе: *јер што је души ломило крило, / те јој у јеку душило лет, / све је то с ове главе, са луде...* Све те ране по крилима биле су самом њеном појавом исцељене; „луда глава”, која му је дотле кројила судбину, била је у том тренутку избачена из игре; препустила је терен срцу. Субјект песме је опет, за тренутак, могао да полети.

Још више него њена појава, значај је субјекту песме њен поглед. Тај кратки поглед (тај „глед”, каже песма) описан је у VI строфи:

- VI
1. Она ме гледну. У душу свесну
 2. никад још такав не сину глед;
 3. тим би, што из тог погледа кресну
 4. свих васиона стопила лед;
 5. све му то нуди за чим год чезну’,
 6. јаде па сладе, чемер па мед,

7. сву своју душу, све своје жуде,
8. – сву вечност за те, дивни тренуте! –
9. *Santa Maria della Salute.*

Докле год је субјект песме говорио о појави своје „виле”, говорио је о њој као о објекту. Она му се као субјект објавила само једном и тад све што му је рекла, учинила је то само погледом. И као што му је самом својом појавом означила враћање у живот и залечење свих рана, тако му је Њен поглед означио васкрснуће свих идеала и чезнућа што су у јави нестали. Тај *глед*, што је могао свих васиона да стопи лед, био је толико снажан да је могао и да разгори старе ватре у субјекту песме. И кад му је, таква, сврх свега понудила своју душу, све своје жуде, он је у екстази опет изазвао богове, судбину, сву вечност дајући их све за тај један једини *глед*.

Са овим местом о погледу кореспондира једно место на почетку X строфе, на коме се о погледу говори, пре свега стих: *кроз њу сад видим, од ње све знам*. на која му је, жива, онакав животодаван поглед упутила, кад је умрла постала је медијум кроз који је гледао, преко којег је видео. Тиме је субјект песме учинио корак ближе к Њој, к сједињењу с Њом: она је преузела део његових субјективних функција. На тај начин је и он постао мање субјект него што је био: добио је у Њој ослонац, водича, Беатричу, а утолико више и постао слеп за овоземаљска виђења.

Оно што је субјект песме у њеном погледу видео, и што је кроз њу видео, али и много више од тога, видеће субјект песме после сједињења с Њом, у рају. Последњих девет стихова песме, они које је Кашанин упоредио са Бетовеновом *Деветом симфонијом* (1968:81), нису само узвишена оркестрација звукова. То је и скуп слика, који је један пркосан поглед у будућност открио. Сваки од тих стихова представља једну издвојену, јасну слику. Насупрот некадашњим немоћима, фрустрацијама, малаксавањима, једна за другом наређане су слике које говоре о слободама али и моћима сједињених субјеката. Њихове ће се, тамо, жеље ослободити, душа им проговорити, а њихова моћ имати космичке размере. То је његов поглед у будућност јасно видео.

Основни чинилац песме, субјект песме, не појављује се као нешто јединствено и недељиво, ни у односу према Госпи од Спаса, ни у односу према својој „вили”, ни у односу према свету уопште. Он се доследно појављује као нешто двојно, сачињено

од супротних сила: разума и срца, памети и сласти. Те две силе се стално у њему боре. Од превласти једне од њих, зависи његов став или акција, али зависи и његова судбина.

Срце и разум појављују се у песми видљиво неколико пута. Први пут у тематској целини В(III,IV) где има највише исповедног. У трећој строфи он каже: *све што је срце снивало младо, / све је то јаве сломио ма*. А сасвим при крају четврте строфе, у седмом стиху, каже се: *све је то с ове главе, са луде*. Другим речима: не треба никога ван њега самога за основне разлоге његовог неповољног положаја у свету оптуживати. За све грехе и невоље које је испаштао, за своје неостварене снове, крива је његова глава, крив је његов разум; срце му је увек било подређено.

Други пут се срце и разум појављују у тематској целини С(V-IX) кад је она његовом срцу ненадно *гранула* и *сванула* његовој души. Али већ при том њеном јављању, у истој строфи, дошло је питање с оне друге стране, од стране разума. Отуда и онај стих: *што ћу од миља, од муке љуте?* Питања која долазе са исте стране, са стране разума, биће у седмој строфи још гласнија и још бројнија. То значи да су већ са њеном појавом, а још више са њеним погледом, почеле унутрашње тензије, у виду чарки, у виду питања. А само је разум, противно жељи срца за њом, могао да каже у претпоследњем стиху седме строфе: *Опрости моје грешне залуте*.

У осмој строфи је између разума и срца дошло до немилосрдног боја који ће одредити даљу судбину субјекта песме.

- VIII
1. Две се у мени побише силе,
 2. мозак и срце, памет и сласт.
 3. Дуго су бојак страховит биле,
 4. ко бесни олуј и стари храст.
 5. Напокон силе сусташе миле,
 6. вијугав мозак одржа власт,
 7. разлог и запон памети худе,
 8. *Santa Maria della Salute*.

У свим ранијим случајевима срце субјекта песме приклањало се разуму; зато је субјект песме онако и пролазио. Тек је „вила” својом појавом, оним што му је значила, учинила да се његово срце побуни, да се упусти у неравноправну и дугу борбу

с разумом. И у тој борби, видели смо, разум је изашао као победник. Али је то била Пирова победа: на крају тог страховитог боја силе су сустале; разум је одржао власт али је и он ослабио. Однос снага се у субјекту песме, после тог боја, изменио.

Стихови са почетка девете строфе прецизније казују о резултатима такве победе разума, његовог одржања на власти.

- IX 1. Памет ме стегну, ја срце стисну',
 2. утекох мудро од среће, луд,
 3. утекох од ње - а она свисну.

По начину на који је први од наведених стихова формулисан, испада да је памет (мозак, разум) сила која је субјекту песме спољна: јер га је једино таква сила, споља, могла *стегнути*, а да је тек срце, које је он могао *стиснути*, стварно било у његовој власти. Поступајући по налозима те спољашње силе, субјект песме је поступао *мудро*; за себе пак, за своје срце, он је био *луд* што је тако учинио. Опет је његова глава, која му је, пре њене појаве, порушила све за чим је чезнуо, чему се надо, која му је у лету душила лет, и овога пута приредила нешто слично, али још теже, погубније. Учинио је да Она, која му је вратила смисао и обећала све за чим је чезнуо, да Она сад, срцу упркос, наједном *свисне*. Био је то последњи, али најтежи ударац који му је разум приредио.

Из борбе разума и срца нису изашле ослабљене само те две силе. Изашао је ослабљен, природно, и субјект песме. После смрти његове „виле” дошло је у њему до још једне промене стања. Ту промену обзнањује X строфа првим стихом: *У срцу сломљен, збуњен у глави*. Са сломљеним срцем, са збуњеном главом, ни субјект песме, дакле, није више оно што је био. Онај живот у који се њеном појавом био повратио, после њене смрти, био је засечен. Али то ново стање није више могло да буде ни једнако ни слично оном његовом стању пре Њене појаве. Она која му је испунила смисао егзистенције и после смрти је за њега постојала; постојала је бар као мртва. Зато је опет и могла да му се појави, макар и у сну. Тако се, тек у сну, могло да оствари оно што се није могло да оствари на јави. Субјект песме је у сну доживљавао оно што му није било дато да будан доживи. Што није могла да дозволи трезна глава, могла је да дозволи збуњена.

Тематска целина D(X-XIII) делује некако „разблажено” у односу на дуге делове песме. У добрим песмама ништа се не дешава случајно, па су чак и нека пригушена места функционална. Сад се, између њега и Ње, дешава све што је могло да се деси на јави. Али се и види, и осећа, и сугерира, да све то није оно право. Чак се то и каже: *Све су милине, ал нежежене*. Личи на право, а није право. У тринаестој строфи говори се о његовим песмама које су *тих састанака вечити траг* (2). За њих је речено: да тако нешто *тек у заносу пророци слуте* (7), да су и *рају приновак драг* (6). Али кад се мало боље загледа: те „песме” и нису као песме друге што су: оне су неме, ненаписане, неизговорене, без значења ван њега и Ње:

- XIII 3. то се не пише, то се не поје,
 4. само што душом пробије зрак.
 5. То разумемо само нас двоје,

Њеним јављањем у сну субјект песме само је добио напреду за оно право, на јави изгубљено. Пошто је њен повратак овамо, у јаву, немогућ, немогућ је и доживљај праве љубави међу њима. Да би се неостварена љубав остварила, да би до озбиљног љубавног односа међу њима дошло, чему субјект песме једнако тежи, промене се морају десити у њему самом. Разрешење те љубави, а то значи и разрешење песме, биће могућ кад се однос разума и срца у субјекту песме битно промени, тј. кад разума из субјекта песме сасвим нестане. То ће се и догодити, али тек у последњој строфи, на размеђу живота овде и живота тамо.

- XIV 1. А кад ми дође да прсне глава,
 2. о тог живота хридовит крај,
 3. најлепши сан ми постаће јав,
 4. мој ропец њено: „Ево ме, нај”!

Да би се љубав ка којој субјект песме тежи могла да оствари, потребно је да он као субјект песме нестане. *Прскање* његове главе означава његов крај и истовремено тренутак сједињења с Њом. Кад се то деси, и он ће, као и Она, престати да постоји као самосталан субјект. До средине последње строфе он је увек говорио Она и Ја; од његовог уласка у рај, од сједињења с ом, до краја песме, говориће само Ми: *затренићемо, померићемо*,

засућемо. Или ће употребљавати безличне глаголе: *пробудиће* се жеље, *прогудиће* душе жиче, *зарудиће* зоре, дуси ће *полудети*. Субјекта песме више неће бити.

Смрт субјекта песме је сврховита. Она је у функцији испуњења његовог смисла. На почетку V строфе, кад му се Она јавила, показало се да његов живот нема праве вредности без Ње. Тек је после Њене смрти тај живот постао сасвим ништаван, живот у *безњеници*. Вредност и смисао његове егзистенције одржена је само у односу на Њу. Где има Ње има и смисла живота. Имплицитно, то значи да је он изнад живота ставио љубав према Њој, јер је Она Апсолут који осветљава све остало. Да би се тај Апсолут остварио, да би се љубав могла уздићи и тријумфовати, његов живот мора да нестане. Тиме је и величина те љубави измерена. Не само космичким, већ и људским мерама.

Откривањем парадигматских веза у тексту дошли смо, заправо, у право подручје интерпретације. То су оне везе које постоје само *in absentia* па се успостављају асоцијативним путем. Њихово је откривање, у већој мери него код синтагматских веза, препуштено асоцијативним могућностима интерпретатора. Оно, другим речима, зависи од знања, искуства, култивисаности интерпретатора. Природно је да откривање тих веза, па самим тиме и њихово интерпретирње, прати много субјективног. Да би се постигло што више објективности у њиховом откривању и показивању, потребно је да се оне што помније образлажу и аргументују, односно да се подвргну интерсубјективној провери.

Костићева последња песма одликује се не само бројем и квалитетом садржајних (тематских) елемената које је обухватила, већ се одликује и бројем асоцијативних веза које се међу тим елементима могу установити. И у врстама, и у броју и у квалитету тих веза је значењска пуноћа и снага песме.

РЕФРЕН

Нарочито значајне и богате парадигматске везе остварене су око рефрена, тј. стиха *Santa Maria della Salute*. Рефрен представља парадигму и као спољашња форма, по сталном облику и

месту у строфи, али и као скуп асоцијативних веза и „стожер” око којег се организује јединство песме.

Рефреном Костићеве песме више од других бавио се Миодраг Павловић. У свом кратком есеју посветио му је скоро две стране. Од свега значајног и лепог што је о њему рекао, навешћемо тек последњи део поглавља. Вели Павловић за рефрен:

Он даје основни кључ, тоналитет у чијем се распону песма догађа, он скупља и резимира све њене звуке.

Сугерира велику барокну цркву, ону стварну, у Венецији, која стоји на изласку из Canal Grande, као што сам рефрен стоји на крају сваке строфе. Рефрен постаје езотерично име за мајку од које песник тражи опроштај.

Он постаје тајно име којом он дозивље своју драгу, оданде с ону страну живота.

Постаје и неочекивани драмски расплет, *denueement* неких строфа.

Стоји као шикљање чистог звука.

Делује као цитат из неке ерудитне фразе.

При неком читању он стоји ту само као група гласова и не значи ништа.

Или је као упијач на крају строфе, прикупља у себи, као сунђер са табле, преостатке свих наших асоцијација и емоција, како бисмо следећу строфу читали као да све почиње од почетка, од алфе. Тај рефрен је инвокација, *реторски обрт*.(426-427)

И тако даље. Скуп Павловићевих асоцијација указује на богатство могућих значења рефрена. Сам рефрен се може осветљавати и аналитички, конкретно.

Рефрен *Santa Maria della Salute* гласовно је увек једнак, исписан је италијански, курзивном латиницом и у преводу значи: Света Марија од Спаса. Али он није једнако интониран, нити свуда има исто значење. По томе и чини парадигму, тј. јединство разноврсности. У I, III, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XIII и XIV строфи (укупно 10 пута) рефрен се завршава тачком. На крају II и V строфе завршава се знаком питања, а на крају IV и IX строфе усклициком. То значи да су ти стихови интонационо, и то различито, обојени. Али интонациона вредност рефрена није иста ни тамо где су они на исти начин (тачком) завршени. Интонациона вредност рефрена тамо зависи увек од конкретног значења које он у свакој строфи посебно има.

У првој строфи, на пример, субјект песме тражи опроштај од Госпе од Спаса и каже:

I Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

Став субјекта песме је ту гласан и јасан: он се за опроштај пуним устима обраћа Богородици; рефрен је ту име Богородице. Није тако и у наредној строфи. Кад субјет песме каже:

II Зар није лепше вековат' у те
Santa Maria della Salute?

рефрен ту више не означава Богородицу већ храм подигнут њој у славу. У наредне две строфе, чији последњи стихови гласе:

III на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute.

IV све је то с ове главе, са луде,
Santa Maria della Salute!

Госпа од Спаса, која је у првој строфи била „мајка света”, претворила се у повереницу: њој субјект песме своје јаде говори, њој се са пуним поверењем исповеда. Слично је и са крајним стиховима пете строфе

V Што ћу од миља, од муке љуте,
Santa Maria della Salute?

То није само реторско питање, већ је питање које је стварно упућено оном пред ким се исповеда. Госпа од Спаса, сведена у претходним двама строфама на повереницу, овде је још више доведена на љуски ниво кад су и оваква питања могућа. Субјект песме пита за савет и кад њен одговор може да претпостави. У следећој, VI строфи, он иде још даље: ставља се упоредо, а можда чак и изнад Госпе од Спаса (јер за њега и изнад Госпе од Спаса постоји нешто више, постоји лепота). На крају те строфе, на

крају говора о оном погледу своје „виле”, субјект песме дакле каже:

VI – сву вечност за те, дивни тренуте! –
Santa Maria della Salute.

Сву вечност, па дакле и Госпу од Спаса, која тој вечности припада, субјект песме дао би за онај дивни тренут! И мада овде рефрен није и интонационо интерпункцијом обележен, него је само претходни стих обележен цртицама и ускличником, нешто од експлозије неумереног одушевљења прешло је и на рефрен. У интонационом погледу он представља само стишавање оног неконтролисаног – уметнутог – излетања. До још тишег, тј. до још отсутнијег обраћања, доћи ће у наредној, седмој, строфи: последња два стиха изречена су најтишим гласом:

VII Опрости моје грешне залуте,
Santa Maria della Salute.

Нешто мање тих, и свакако још мање отсутан, јесте рефрен из осме строфе који чини целину са овим стиховима:

VIII Напокон силе сусташе миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Santa Maria della Salute.

Ако се у стиховима претходне строфе могао осетити молбени том, овде се може осетити и протестни тон. Субјект поесме је незадовољан оним како јесте, оним како се борба завршила. Песма се у свом току мења, а са њоме мења се и значење и тон рефрена.

У следећој, IX строфи, у којој се казује о изненадној смрти драге (и како су, због тога, звезде згасле, рај бризнуо у плач, настао смак света и страшни суд) строфа се завршава овим стиховима:

IX О светски сломе, о страшни суде,
Santa Maria della Salute!

Тај рефрен не значи скоро ништа више од узвика запрепашћења, као кад се било којим поводом каже: О Боже! или: О, Богородице!, или: О, Маријо! Има се утисак да субјект песме у овом узвику никакву стварну *Santa Maria della Salute* није имао у виду.

У десетој строфи рефрен је интересантан и зато што му је тешко одредити прецизно значење. После стихова који говоре како му се она одонуд јавља, следе они који гласе:

X У души бола лед ми се крави,
 кроз њу сад видим, од ње све знам,
 за што се мудрачки мозгови муте,
 Santa Maria della Salute.

У целој строфи говорило се о Њој, тј. о његовој „вили”. *Santa Maria della Salute* из рефрена делује некако као придодата: под тим именом се и сад мисли на Богородицу, али се може помислити и на Њу, тј. на ону његову „вилу” која је умрла и кроз коју он сад све види и све зна. Битно се значење не би променило ни кад би рефрен био изостављен.

Једанаеста строфа завршава се стиховима:

XI Тако ми до ње простира путе,
 Santa Maria della Salute.

Santa Maria della Salute је ту већ посве одсутна. Субјект песме јој се више и не обраћа и не исповеда. Он казује само о томе ко му омогућује додир са мртвом драгом (*простира путе* ка Њој). Госпи од Спаса намењена је улога водиле к Њој.

У последњим строфама рефрен *Santa Maria della Salute* је још некако више постао звук без значења: драма око живе и мртве драге је већ одиграна. Тај звук служи још као последња веза са светом јаве. Последњи стихови тих трију строфа гласе:

XII тамо ћу бити доста јој млад,
 где свих времена разлике ћуте,
 Santa Maria della Salute

XIII то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

XIV да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute.

Интерпункција којом се служимо нема знак за обе-
лежаване неког суздржаног, пригушеног узвика. Уместо
тачака којима се завршавају последње три строфе, боље би при-
стајали неки такви интерпункцијски знаци. У тим строфама
нема јасног узвика, али има нагомилане енергије која види ка
узвику. Не чини нам се да је Исидора Секулић била сасвиму
праву кад је за ову песму рекла да је: „не крик, него дуги урлик
титана” (67). Урлик је нешто што се чује и што пара уши. Овде
се под суздржаним гласом само наслућује, „причува” како би
Настасијевић казао, једна огромна нагомилана енергија вели-
ких и многих хтења, више грехова, једне велике љубави која хоће
да се оствари, али и прометејског пркоса да се хоће и оно што је
намењено боговима.

Улога рефрена је и у овој песми била да организује текст
као њен главни стуб. Та улога је, у ствари, и овде, још више него
другде, морала да буде камелеонска. Текст рефрена је увек оста-
јао исти, али је током песме, у увек нешто другачијем контексту,
практично четрнаест пута, морао да макар унеколико мења
значање, интонациону и асоцијативну усмереност. Тај рефрен
отуда најбоље илуструје начело јединства у разноврсности на
којем је текст организован.

УНУТРАШЊА ФОРМА ТЕКСТА

Унутрашњом формом текста почињемо практично да се
бавимо чим покушамо да видимо како се спољашња форма кон-
кретизовала. С друге стране, почињемо њоме да се бавимо и чим
покушамо да одредимо функције елемената текста у односу на
друге елементе или у односу на текст као целину. И у једном и
у другом случају значење се показује зависно од форме, а форма
од значења.

Тако је и осветљавање синтагматских и парадигматских односа у песми *Santa Maria della Salute* било истовремено и осветљавање унутрашње форме њеног текста. Али то осветљавање је долазило са становишта са којих се виде превасходно оне везе *in praesentia* (синтагматске) или везе *in absentia* (парадигматске) у тексту. Осветљавање би, међутим, било још потпуније ако би се заснивало на становишту функције елемената текста.

Сви елементи, сви стихови у Костићевој песми, очигледно нису у тексту подједнако важни. Џон Кроу Ренсом, амерички новокритичар, у есеју *Критика као чиста спекулација*, који има утицајну популарност, каже: „Песма је логичка структура која има локалну текстуру (1973:381). То другим речима значи да песма има стубове и украсе, важне и мање важне елементе. Увид у функције појединих елемената у Костићевој песми увериће нас, међутим, да се ти елементи не могу поделити на важне и неважне, већ да су они различитог степена важности. Природи односа међу тим елементима више одговара структуралистичка идеја о хијерархијском устројству текста. Понеки стих у песми могао би и да се измени, или пак да изостане, а да се песма у битноме не измени. Али кад би се, рецимо, изменио или изостео стих-рефрен *Santa Maria della Salute* и сама песма би се у највећој могућој мери изменила: изгубила би свој идентитет. Тај стих-рефрен, према томе, није један од стихова у песми, већ је у њој најважнији, нешто као њен стуб носач. У овој песми, у којој се води непрекидна борба између памети и срца и у којој је све захваћено променама, само је тај рефрен релативно сталан и непроменљив. Отуда се са њим по важности ниједан други стих не би могао мерити. Тек после њега, са становишта тематског развоја песме, могло би да се на хијерархијској лествици важности нађе још свега неколико стихова, и то оних који обележавају преломне моменте у песми. То су, у ствари, они стихови који у највећој мери мери могу да репрезентују веће тематске целине текста: А, В, С, D и Е. Ево их:

Опрости мајко света опрости, (I,I)
Тровало ме је подмукло, гњило, (III,I)
Тад моја вила преда ме грану, (V,I)
Тад ми се она одошуд јави, (X,3)
Из ништавила у славу слава (XIV,5)

Тешко је, међутим, прецизно издвојити стихове који би, по важности, виђеној са истог становишта, дошли на треће место. То би, по правилу, требало да буду они који могу да репрезентују по рангу мање мотиве или строфе. На пример:

Зар није лепше носит' лепоту, (II,1)
 Опрости, мајко, много сам страдо, (III,1)
 У душу свесну
 никад још такав не сину глед. (VI,1,2)
 Зар мени јадном сва та дивота? (VII,1)
 Две се у мени побише силе, (VIII,1)

И тако даље.

Још је теже издвојити у тексту такве стихове који су најмање значајни. Али се и такви стихови ипак могу фиксирати уколико се на њихов значај гледа са неког одређеног становишта. Са становишта тематског одвијања песме, на пример, измене у неким стиховима, не би изазвале крупније поремећаје у њеном значењу. Ево неколико таквих стихова:

на ком се, устук свакоје злости, (I,3)
 него грејући светску грехоту (II,3)
 на угод живу пакости жуте, (III,7)
 те јој у јесу душило лет, (IV,6)

Али ти исти стихови се не морају схватити као најмање значајни ако се посматрају са становишта смисла егзистенције који се, у песми, такође, тражи. У поливалентној структури, каква је Костићева песма, значај тих стихова може се видети у односу на функцију коју они у тексту врше. А та функција је увек нешто што чини унутрашњу форму песме.

У проучавању књижевности познат је и један поступак који се превасходно бавио унутрашњом формом. То је поступак англоамеричких нових критичара, контекстуалиста, познат под именом *close reading*, поступак пажљивог читања. На пажљивом читању текста новокритичари су, полазећи од Колрицове (тј. романтичарске) идеје о „органиској форми” обогатили искуство читања показујући у конкретним анализама, међу осталим, и да свака поромена у форми мења и садржај и обратно.

У досадашњем проучавању *Santa Maria della Salute* тај поступак пажљивог читања није примењен. Младен Лесковац је,

међутим, учинио нешто слично. У тексту о Ленки Дунђеркој он је поредио аутографе претходних варијаната I, IV, VI и XIV строфе, којима је располагао, са коначном верзијом текста.

Први стих прве строфе, на пример, који је у претходној варијанти гласио: *Опрости, света мајко, опрости*, промењен је у коначној варијанти у: *Опрости, мајко света, опрости*. Спољашња форма је остала иста, али је значење промењено инверзијом средњих речи стиха. Вели Лесковац: „Костић је, можда и изненада (како то бива у овој игри), осетио да је Mater Mundi феномен дубљи и обухватнији но Mater Sancta, - јер ова инверзија значи сада то”. (165)

У истој строфи је пети стих првобитно гласио: *немој у својој памтит милости*. Међутим, каже Лесковац, „већ у овом рукопису пети стих строфе је прецртан (он је, у ствари, написан овако: „немој у својој држат памтит милости”, па је, очевидно *одмах*, реч „памтит” прецртана и замењена идућом) а са стране је написана његова замена, она која је и у дефинитивној, штампаној верзији: *презри, небеснице, врело милости, -*” (165). Даље, на жалост, Лесковац није коментарисао ту промену.

Промена је, међутим, један од значајних добитака песме. У том неправилном стиху, једанаестерцу, без цезуре на половини стиха, сконцентрисано је много више значења него што га је имао стих из претходне верзије. Реч *презри*, на почетку стиха, и полустрофе, одједном је остварила морфолошки и семантички паралелизам са првим стихом строфе, са речју *Опрости*. Тако су се *Опрости* и *презри* јавиле као два ступња у његовој градуираној молби Богородици. Истовремено је њоме изражено прецизније и јаче значење од првобитног неспретног: *немој у својој држат милости*. Повећањем простора за само један слог, добило се тако места да се у оквир истог стиха сместе две ретке речи у поезији, па зато и богате значењем: кованица (Лазина?) *небесница*, која одговара изостављеном значењу синтагме *света мајка* из првог стиха; и епитет *врело милости*, чиме је мајка света (и света мајка) уздигнута на највиши степен значаја и адорације. Све је, дакле, у том стиху, што се Госпе од Спаса тиче, појачано и уздигнуто.

У четвртој строфи јављају се разлике само у четири средњића стиха. У варијанти којом се Лесковац бавио они гласе:

- IV 3. *све што је* муке на мене било,
 4. *није ми стало да суди свет:*
 5. Јер што је души *сломило* крило
 6. те јој у јеку *прекиде* лет,

У коначном тексту гласе овако:

- IV 3. штогод је муке на мене било,
 4. да никог зато не криви свет:
 5. Јер, што је души *ломило* крило,
 6. те јој у јеку *душило* лет,

Речи подвучене у првој варијанти јесу оне које се разликују од текста у коначној. Прва два стиха, и последњи, Лесковац је оставио готово без коментара. И у тим стиховима је било промена. Чак и у првом стиху где су оне најмање. Кад се каже: *све што је муке на мене било*, мисли се на све муке кад се заједно скупе. Кад се, напротив, каже: *штогод је муке...*, израз добија и дијахрону димензију; мисли се не само на све муке, већ и на све муке које долазе једна за другом. (Слично као и у стиху Његошевог Игумана Стефана: *Штогод дође ја сам му наредан*).

У четвртог по реду стиху разлика се тиче и тона и смисла. Стих *није ми стало да суди свет* из прве варијанте значи: баш ме брига шта свет мислио (о мукама које сам ја имао). Стих из коначне варијанте, међутим, гласи: *да никог за то не криви свет*. Што значи: сам сам ја, а не неко други, крив за муке које су на мене наилазиле. Уместо багателисања света тако је истакнута самосвест субјекта песме.

Пети стих је Лесковац коментарисао овако: „место *сломило*, превукавши једва потезом писаљке слово *с*, Костић је добио оно своје, овде ванредно *ломило*, са суровим нагласком на оном муклом и продуженом трајању своје поетске агоније и умирања...” (167). И том, наизглед ситном интервенцијом, Лаза Костић је променио унутрашњу форму. Спољашња форма стиха је, притом, остала иста; стих се променио само за један глас, за префикс *с*. Али тај глас је променио форму речи: глаголски облик је од тренутног постао трајан, па се самим тим и значење речи и реченице променило. Није се души субјекта песме крило једном *сломило*, него се *ломило* дуго, а тиме су и муке његове биле веће и дуготрајније. Слична је интервенција учињена и у

шестом по реду стиху. Било је тречено, у првој варијанти, да (нешто) души *прекиде* лет. У коначној варијанти, уместо облика аориста речи *прекиде*, дошао је трајни облик глагола *душило*. У Костићевој (?) кованици *душило* изражена је спорост испуштања душе лета, његово успоравање и онемоћавање. Између речи *души* и речи *душило* остварена је тако парономазија: остварена је звучна подударност, еуфонијско богатство. И та интервенција није се тицала спољашње форме (број слогова је остао исти), али се тицало унутрашње, оне која је неодвојива од значења.

На сличан начин је Лесковац у VI строфи анализирао промене које је Костић учинио у трећем и шестом стиху. Трећи стих који је првобитно гласио: *тим што јој из тог погледа кресну*, у коначној варијанти гласи: *тим би, што из тог погледа кресну*. Шести стих, који је у првој варијанти гласио: *јаде и сладе, чемер и мед*, гласи у коначној варијанти: *јаде па сладе, чемер па мед*. И у тим стиховима променила се само унутрашња форма. Дискусија о избору, коју је песник учинио, најпластичније нам показује функцију сваког од тих елемената текста.

До резултата сличних овим Лесковчевим може се доћи и кад истраживач нема пред собом докуменат о избору који је писац имао да изврши, већ кад располаже само текстом.

И пажљивије загледање у коначни текст даје нам такође могућности да издвојимо спољашњу форму од унутрашње. У песми *Santa Maria della Salute* то се најбоље може сагледати на римама: спољашња и унутрашња форма се, код рима, најбоље виде у јединству и у различитостима. Једно од обележја спољашње форме строфе, њена схема римовања, и у првој строфи је, као и у другима, иста: *abababcc*. Риме које су у тој строфи остварене, међутим, гласе: *опрости-злости-милости; бор-двор-створ; скуте-Salute*. Те риме су, очигледно, различите: прве три су тросложне, друге три једносложне, у последњој су римоване једна двосложна и једна тросложна реч. Тако је, углавном, и у осталим строфама: број слогова у речима које се римују такође се може сматрати као део спољашње форме строфе. Оно што свакако спада у унутрашњу форму песме јесу поља значења римованих речи. У различитости римованих речи у првој строфи има и звучног али и значењског јединства. Поље значења рима *а-а-а* (*опрости-злости-милости*) карактерише апстрактност и духовност њиховог садржаја; поље значења рима *б-б-б* (*бор-*

двор-створ) карактерише конкретност и материјалност; поље значења последње две *сс* (*скуте-Salute*) карактерише успостављање веза материјалног и духовног. Звучне и значењске везе међу тим речима нису случајне: оне проистичу из саме организације текста. На микро плану у њима је остварено оно што се остварује и на макро плану.

Функција елемената текста може се пратити и у оквиру стиха. Ево, за пример: *ОпрОсти, мајкО, мНОгО сам страдО* (III,1). Од десет вокала, шест пута чујемо вокал *о*, три пута вокал *а*, и свега једном вокал *и*. Еуфонијска парадигма тог стиха очигледно је образована на вокалу *о*, делимично и на консонантској групи *ст* која се двапут понавља. Тај стих се, даље, синтагмом *МНОГО САМ* већ везује са следећим стихом који гласи: *МНОГе САМ грехе покајо ја*. Као и у претходном стиху и у овом има две интересантне звучне парадигме: *мНОГе ГрЕхЕ* и *покајо ја*. Везе међу звучним елементима тих стихова успостављају се реверзибилно, накнадно.

Слична звучна јединства остварена су и у два следећа стиха у строфи, у трећем и четвртом. Оно што је међу њима истоветно обележићемо посебним истицањем:

с в е шТО је срце сниваЛО мЛадО
с в е је ТО јаве сЛЮмиО ма

Готово половина фонема у тим стиховима обухваћена је парадигмом, тј. звучним паралелизмима. Тим и таквим стиховима се, у ствари, плете стих, уноси пуноћа у говор поезије. У њима је и Алојз Шмаус, у тексту *Лаза Костић – магичар звука* (1965) видео остварену магију његовог песничког језика. Ево стиха: *НЕГо ГРЕјући свЕтску ГРЕхоту* (II,3). У њему је доминантна гласовна група *ГрЕ*. У стиху: *За Чим Сам ЧеЗно, Чему се надо* (III,5) на сличан начин доминирају шуштави сугласници *З, Ч, С*. И у једном и у другом од тих различитих случајева једно је исто, заједничко: понављање, паралелизам. То значи да је на истом плану стиха, тј. у његовој истој спољашњој форми, однегована звучна и смисаона индивидуалност сваког од њих. Унутрашњом формом је тако обухваћено све што је формирано у садржај, у ефекат, у могућност значења.

Величина Костићеве песме није само у бројним и значајним темама, које је захватила, нити у бројним асоцијативним везама којима је њен текст исткан. Она је и у ситном везу и у кујунџијској шари, у богатству римовања, оркестрације стихова, у изнијансираним значењима унутар стихова. Та величина је и у томе што је у њеној одвећ сложеној структури све тежило да нађе своје право место и своју праву функцију: сваки слог, сваки стих, свака строфа или тематска целина. Песма је, у ствари, изузетна и по томе како је све те елементе организовала и слила у органска и рекло би се једино могућа решења. На основу увида у процес њеног оформљења закључујемо да је у дијалогу песник-песма постојала тенденција да се песма у свему перфектуира, од најситнијег детаља до најкрупније семантичке целине.

*

Бавећи се последњом Костићевом песмом ми смо се бавили, у ствари, могућностима њеног значења. Одговорили смо на питање: каква је њена спољашња форма и шта се и колико у оквиру те форме може рећи; од каквих је све тематских (семантичких) елемената састављен њен текст и какве су опште могућности њиховог значења; какве све парадигматске везе у тексту постоје и шта све оне значе. Најзад, одговарали смо на питање какве су природе односи облика и смисла у тексту и како су они остварени.

Наша интерпретација испитивала је, дакле, конкретне могућности значења на иманентним основама које пружају дати елементи текста. Таква интерпретација даје имплицитан одговор на питање: шта се у оквиру ових елемената може направити. Интерпретација је у већини случајева, практично свугде, потврђивала да је песма максимално користила своје могућности.

Даље од тога се, за сада, у осветљавању песме није одлазило. Интерпретација се кретала у јеном уском херменеутичком кругу, у оквиру иманентне критике и анализе.

И најбоља интерпретација, међутим, која остаје само у границама текста, ипак има ограничене могућности. Њен круг интерпретативних захвата је самим текстом ограничен. Да би се у освајању дела постигло више, да би се дело потпуније интерпретирало, границе текста се морају трансцендирати. Из досадашњег круга чињеница се мора изаћи у нову сферу, у сферу контекста.

КОНТЕКСТ

У књижевном делу Лазе Костића, у његовом животу и раду, у времену у којем је он деловао, и у времену и средини у којима је његово дело присутно, затим у историји књижевности, уметности и култури уопште, дакле у једној веома широкој сфери, може се издвојити један скуп чињеница које кореспондирају са чињеницама текста песме *Santa Maria della Salute*. Те чињенице чине контекст тога текста: медиј у којем се он доживљава и у којем добија значење.

Тај скуп чињеница није произвољан и без реда. И он је структуриран према чињеницама текста; његова организација је зависна од организације текста. Али тај скуп чињеница није, самим постојањем текста, унапред фиксиран. Истраживач ће морати да га открива и осветљава. Пошто се, с временом, све око текста мења, мењаће се, природно, и његов контекст, тј. скуп чињеница које га чине. Зато су потребна све нова и нова осветљавања контекста, односно све нова и нова осветљавања књижевног уметничког дела.

ПОКАЈАЊЕ

Песму *Santa Maria della Salute* може до одређеног степена да схвати и читалац који мало зна о Лазе Костићу, о ономе што је он радио, што је писао и мислио. Али ће имати више могућности да је потпуније схвати читалац који више зна о ономе о чему песма пева, на шта се односи и шта евоцира.

Santa Maria della Salute била је довршена и објављена годину дана поред песникову смрт, кад је Лаза Костић имао 68 година. Настала је, дакле, у тренутку кад је могла да сабере сва његова искуства, да настави његове полемике, да тражи опроштаје за грехе и промашаје.

Да је та песма стварно „лабудова“, каква се пише само једном у животу, може се посебно видети у првом њеном делу, у прве четири њене строфе. Песма почиње тражењем опроштаја од Госпе од Спаса за грех који је субјект песме према њој раније починио што је пожалио најих гора борове за градњу њеног храма. А већ тај детаљ одмах упућује да се до аутентчног значења песме може доћи тек ослањањем на вантекстовне чињенице. Милан Савић је још 1929. године указао на чињеницу да Костићева последња песма има везе са једном његовом ранијом песмом *Дужде се жени* (1879); после су то откриће прихватили и други. У њој је Лаза Костић заиста први пут поменуо цркву *Santa Maria della Salute* у Венецији и зажалио сечу наших борова за њену градњу.

Али веза између песме *Santa Maria della Salute* и оне тридесет година старије песме одвећ је ипак танка да би се на њој градио сав замах „лабудове“ песме. У досадашњим објашњењима молбе за опроштај водило се рачуна само о једној релацији на којој је грех почивао, а ради се, међутим, о комплексу релација. Мала би, по духу и идеји, била песма која би се темељила само на жаљењу наших шума за градњу венецијанске цркве; грех на који се притом мисли занемарљиво је мали пред песниковим суочавањима на крају живота са свим што је преживео, са властитом судбином.

У молби субјекта песме да му католичка, венецијанска, Госпа од Спаса опрости један стари грех, садржан је смисао свега што је Костић током живота преживео, што је као тежњу и идеал напустио, о чему је у старости сводио рачуне. Помињући, у песми, експлицитно, један стари грех, песник (који је овде једно са субјектом песме) мислио је на све своје грехове; кајући се поводом тог греха, он је изабрао структурно најбогатији елемент да изрази своја покајања; полемишући са собом некадашњим, он је и у овом тренутку настављао своје старе и своје нове полемике.

Лаза Костић (1841-1910) био је не само један од највећих, него и један од најнеобичнијих људи у нашој политичкој и

културној прошлости. Негде око половине његовог живота, крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века, око њега и у њему десиле су се судбинске промене. Између Лазе Костића у првом и у другом делу његовог живота постоје крупне разлике: у стваралачком раду, у понашању, у осећању света, у уверењима.

У младости је Лаза Костић написао огромну већину својих песама, посебно најбољих. Написао је и оне две познатије трагедије: *Максима Црнојевића* (1864) и *Перу Сегединца* (1875), написао и једине четири приповетке, највећи број својих есеја, чланака, позоришних критика, и објавио оба своја значајна филозофска списа: *Основе лепоте у свету* (1880) и *Основно начело* (1884).

Младом Лазе Костићу, после губитка мајке кад је имао две године, све је ишло углавном добро: био је син имућног шајкашког капетана, па отуда материјално обезбеђен. Добро су му ишле школе, нарочито језици: још у гимназији је почео да пише песме и то најпре на немачком језику. У гимназији је почео да преводи *Илијаду* са старогрчког, а нешто касније је преводио и Шекспира са енглеског језика. Не само у поезији, он се рано истакао и у политици: постао је један од најближих сарадника Светозара Милетића и један од најистакнутијих идеолога Уједињене омладине српске. Мада ничија слава изблиза не изгледа једноставно, ни рана слава Лазе Костића није била сасвим у знаку једнодушности. Па ипак, он је у младости био сматран и виђен као једна од великих нада српске књижевности и српског јавног живота.

У другој половини његовог живота, међутим, која није наступила одједном, без прелаза, Костићу судбина није била наклоњена. После тимочке буне (1883) морао је хитно да напусти Београд где је уређивао *Независност*. Затим је на позив књаза Николе провео на Цетињу седам бесплодних година (1884-1891). Каже се, не без ироније, да је за то време написао само драму *Гордана* (1889) и три песме за три књажеве кћери. После повратка у Војводину, неколико година (1891-1895) живео је, као гост, у манастиру Крушедол и код породице Дунђерски у Новом Саду. Тек се после женидбе са Јулијаном Паланачки (1895) скрасио у њеном дому у Сомбору. За то време написао је нешто песама и чланака и књигу *О Јовану Јовановићу Змају* (1902). У другој половини живота он је као јавни радник мало значио, а и слава

коју је имао више је била негативна него позитивна. Морао је, пред крај живота, да искуси многе горке тренутке.

Промене које су се дешавале у Костићевом животу корелирале су са променама у политичком и књижевном животу његовог народа. Од седамдесетих година па надаље много се у српској литератури и у друштвеном и политичком животу Срба променило. Берлински конгрес 1878. задуго је покопао наде за национално ослобођење и уједињење, а ни оно што се дешавало унутар Србије није уливало охрабрење. Костића посебно нису могле да радују промене које се дешавају у српској литератури.

Младен Лесковац је 1960. године, поводом педесетогодишњице Костићеве смрти, објавио један зборник радова о песнику под насловом *Лаза Костић*. Сакупио је у њему већину значајнијих текстова који су о Костићу били написани у раздобљу од скоро сто година: 1864-1960. Та књига нам, на једном месту, даје довољно материјала на увид у пријем Костића код критике, посебно у време од пре првог светског рата.

На основу Лесковчеве књиге видимо да су о Костићевим делима пре 1884. писали ови аутори: Јован Суботић, Јован Ђорђевић, Јован Андрејевић и Фрањо Марковић (сви о *Максиму Црнојевићу*), Доброслав Ружић (о *Основама лепоте у свету*), Антоније Хацић и Гига Гершић (о *Беседи*), Миша Димитријевић (о *Пери Сегединцу*). Сви ти текстови писани су у време кратке али значајне Костићеве славе. Па ипак, за све њих не бисмо могли да кажемо да су благонаклони и некритични. И у критичности неких од тих текстова има разлике. Са највише благонаклоности и подршке о Костићевом раду писали су његови вршњаци: Ђорђевић, Андрејевић, Ружић, па и Миша Димитријевић. Критичнији од њих био је Фрањо Марковић, а полемички (с поштовањем, ипак) писали су Хацић и Гершић.

Критика тих Костићевих савременика одвијала се у оквиру парадигме која им је била заједничка: сви они потицали су из времена нашег романтизма, прихватили су (имплицитно) романтичарски начин мишљења и певања. Вреднујући Костићева књижевна дела, они су их мерили у односу на вредносни систем те парадигме. Њихова критика Костићевих текстова била је, дакле, у бити нормативна: она је требало да потврди, да одмери, да покаже оствареност Костићевих текстова у односу на романтичку поетику. Да се ради о односу према парадигми, а не о

субјективним оценама, могу да посведоче три прве рецензије о *Максиму Црнојевићу*.

Лесковац у зборнику наводи (386) како су на седници Одбора Матице српске 30. децембра 1863. године била одређена три референта да поднесу оцене о понуђеној Костићевој трагедији *Максим Црнојевић*. Сва три референта су поднела реферате марта 1864. Рецензије Јована Ђорђевића и Јована Андрејевића-Јолеса биле су изузетно повољне; трећа рецензија, Јована Суботића, била је изузетно неповољна. Из Суботићеве рецензије Лесковац је у зборнику донео овај одломак:

...Дело ово има неколико појединих места добрих; али је, кад се као драма или трагедија под суд узме, слабо, и има великих мања. Ово је строго речено, али се друкчије рећи не да. И ја бих повољнији суд изрекао, али не могу; јер нити ми допушта каквоћа дела ни љубав к истини да се дугачије изразим. Истина је да је ово дело производ младог списатеља који тек радити почиње; истина је да младе почетнике ободравати ваља; али се овде о ободравању не ради... (115)

Немамо разлога да сумњамо да је Суботићев негативни суд био изречен непристрасно и да је стварно био заснован на „љубави к истини”. Али, такође, немамо разлога за сумњу ни да је љубав к истини и другу двојицу критичара навела да донесу о истој драми сасвим позитивне оцене. Костићеви критичари, међутим, кад доносе своје судове, имају у виду другачије истине, тј. другачија схватања литературе: они се ослањају, у ствари, на различите литерарне парадигме. „Предбранковски” песник и драмски писац Јован Суботић очигледно није имао слуха за новодошавшег песника и драматичара Лазу Костића; писац који је писао драме у трохејским стиховима, и изјављивао да се српске драме само тако могу писати (387), није могао да прихвати нови јампски стих младог песника. Био је то, у ствари, један од видова отпора старог према новоме. Другим речима, Старо мишљење, Старо Схватање књижевности, преко Јована Суботића, опирало се Новој Парадигми, Костићу, Андрејевићу, Ђорђевићу.

У зборнику Лесковац није донео једно значајно мишљење из тог времена, пре 1884, које се, такође, негативно односи према поезији и поетици Лазе Костића, мишљење Светозара Марковића. Марковић, додуше, није писао о Лазу Костићу. Написао је, из области литературе, свега она два чувена

чланка: *Певање и мишљење* (1868) и *Реалност у поезији* (1870). У првом од њих Костића је само поменуо. Али су оба та чланка била полемички настројена према нашој тадашњој романтичарској поезији, па, дакле, и према најизразитијем романтичарском песнику и теоретичару Лази Костићу.

Лаза Костић је 1869. године објавио, како Лесковац наводи у зборнику (386), „упола шаљиву упола озбиљну, шифром прикривену а од савременика незапажену критику-мистификацију на *Максима Црнојевића*”. Ноншалантно и супериорно могао је у њој да коментарише Суботићеву негативну оцену своје трагедије: прилике и време радиле су за његово дело, а против Суботићеве оцене.

Није, међутим, било тако и са ставовима Светозара Марковића. Готово у свим својим важнијим филозофскоестетичким, књижевнотеоријским и књижевноисторијским списима, Лаза Костић ће имплицитно полемисати са ставовима и идејама Светозара Марковића. Марковићу су, овога пута, а не Лази Костићу, време и будући догђаји ишли на руку. Мада она два Марковићева чланка немају изузетну теоријску вредност, јер се превише ослањају на Чернишевског, имају изузетну историјску важност: њима се, с једне стране, рушила парадигма нашег касно расцветаног романтизма, и истовремено инаугурисала реалистичка парадигма у српској књижевности. До тих чланака доминантно мишљење и певање у српској књижевности било је романтичарско. Убрзо после појављивања тих чланака, односно кроз деловање Светозара Марковића и његових следбеника, доминантно мишљење и певање у српској књижевности ће у наредних неколико деценија бити реалистичко. У односу на идеје главног теоретичара нашег реализма, Светозара Марковића, идеје главног теоретичара нашег романтизма, Лазе Костића, постале су анахроне. Смер развоја српске књижевности, крајем прошлог и почетком овог века, био је такав да Костићеве идеје нису имале изгледа на успех. Оне су могле да нађу, међу читаоцима, понеког подражаваоца или поштоваоца, али нису могле да постану доминантне. Српска књижевност, као целина, улазила је тада у нову, реалистичку, фазу кад су јој одговарале идеје друге врсте.

Само у једном кратком раздобљу, концем шездесетих и почетком седамдесетих година, могло је изгледати да се Костић и Марковић, у оквиру Уједињене омладине српске, својим идејама носе као два равноправна партнера. Та два наша велика

човека, готово вршњаци (Лаза је рођен 1841, а Светозар 1846) били су у том тренутку носиоци схватања која су репрезентовала две различите стилске, али и идејне парадигме. Исход њихове полемике, међутим, није зависио само од аргумента и нивоа уобличености њихових текстова, већ и од присталица на које су се могли ослонити, тј. од прихватљивости њихових идеја. Светозареве идеје су тада биле историјски прогресивније: њих су прихватили млади писци, управо они који ће доминирати следећих неколико деценија у српској литератури. Ти млади писци и њихова публика још су и могли да прихвате Змаја (који је био више бидермајер писац него романтичар). Лаза Костић, његова поезија и његова схватања, остаће им, у већини, страни и одбојни.

Сви који су се бавили Костићевим делом у време превласти реализма и модерне (отприлике од 1884. до првог светског рата) нису о њему писали негативно. О *Гордани* су, на пример, с разумевањем писали Жил Леметр (1891) и Павле Маринковић (1898). Слободан Јовановић је с уважавањем аутора и различно писао о *Максиму Црнојевићу* (1895) и о књизи о Змају (1903). Помније трагање по библиографији могло би списак таквих текстова унеколико да употпуни. Али то не би и у глобалу променило слику о тадашњем неповољном Костићевом месту у српској књижевности. Тих деценија се о њему, по правилу, лоше мислило и лоше писало.

Јаков Игњатовић је, рецимо, 1886. изузетно негативно оценио Костићеву драму *Пера Сегединац*. „...та трагедија остаћеу Српству покор“, вели он (1960:177). Године 1889, на анонимном конкурс Матице српске, против награђивања *Гордане* изјашњавају се чланови жирија Милан Савић и Јован Грчић. Исте године о Костићу држи предавање и тада водећи критичар у Србији, Светислав Вуловић. И он Костића негативно оцењује због језика.

Само две године касније (1891) стићи ће Костића једна још оштрија критичка осуда. Она потиче од Љубомира Недића, критичара чији је углед био у успону, а реч веома ефикасна. Његов суд о Костићу био је поразан, без призива. „Када читамо његове песме ми се, у први мах, не можемо да разаберемо где смо и шта читамо; ми се питамо да ли песник озбиљно мисли кад пева, или само збија шалу с читаоцем, да види докле иде његово стрпљење и његова доброћудност.“ (1960:264)

И трећи значајни критичар овога времена, Богдан Поповић, писао је о Костићу у два маха, оба пута изразито неповољно: о *Гордни* (1898) и о Костићевим преводима Шекспира (1907).

А са највише ниподаштавања писао је о Лази Костићу (1905) и четврти међу најзначајнијим српским критичарима пре превог светског рата, Јован Скерлић. „Овај још живи човек, пред чијим се генијалним песмама некад падало на колена, већ данас припада књижевној историји...”, вели међу осталим он. (1960:295)

Милан Кашанин, коститевац, са горчином је, много касније (1968), писао о ситуацији у којој се Костић налазио последњих година:

Кад се Костићу приближила старост, *Нова искра* (1899, стр. 14) као с неком радошћу је јављала о њему да је „напуштен од свију: пријатеља, критике, позоришта, Матице, „публике”, и да се и сам данас „једва сећа својих шекспирских амбиција”. Приликом појаве, у издању Матице српске, Костићевих сабраних песама, међу којима је била и једна нова, први пут тада објављена, нигде, ни у једном часопису, ни у којем дневном листу, није се појавила студија о тој књизи и о њеном писцу, нити је ко приметио последњу песму, која је носила наслов *Santa Maria della Salute*. (1968:77).

Малобројни текстови које је Костић писао последњих година живота пуни су горчине и незадовољства. У њима има сигурно и много протеста што је све тако било с њим и око њега.

Права провала огорчења дошла је у једној од најтежих његових година, 1894, кад је без сталне зараде био гост у манастиру Крушедолу. Тада је написао и објавио две песме *О прослави Бранкова*, „*Бачкограстанка*” и *Прерано*. Огорчење властитим положајем у српској књижевности, али и огорчење због духовног стања нације, испољили су се у обема песмама.

Песма *О прослави Бранкова*, „*Бачкограстанка*” завршава се овим стиховима:

Благо теби, весела
Србадијо млада,
кад ти није пресела
свакоја парада.

Прошао ти вазданак
у самим славама:
„Бачки” ти је „растанак”
„песма над песмама”!...

Слава Бранкове песме била је само повод да се да одушка и према неоправданим славама и слављеницима, али и према онима који их приређују.

Још непосредније, незадовољство је пробило у песми „Прерано”. Та је песма била писана за *Споменицу Војиславу Ј. Илићу* који је те, 1894, године преминуо. Но ти су за *Споменицу* „стихови били намењени, али несуђени”, каже песник; редакција зборника је, очигледно, оценила да песму не може да објави. У тој песми од три дугачке строфе најкарактеристичнија је прва:

Тако ти треба! Жељан си неба
похит’о тамо, веле, „прерано”,
а ниси чек’о мирно, смерано,
бројећи овде часове горке,
да лако сазреш, к’о грозд за чворке,
ил док те снага не прође мушка,
да с гране паднеш, к’о гњила крушка,
па да те дерлад ногама ћушка!
Каква красота, каква дивота!
Ал’ ти се „прерано” лиши живота.

Тек што је, каже се даље, песник очи склопио, *ускрсну српство у „шупљој фрази”!* Костић у својој песничкој поруци завиди Илићу што је преболео све људске страсти, што је *доко-совао, досливничкио...* Боље је, другим речима, умрети прерано, него ли у овој атмосфери живети.

Из године 1902. опет имамо два значајна литерарна документа о Костићевом расположењу. Један од њих је песма *Прилог за „Горски вијенац”*. Основна идеја песме садржана је у питању упућеном Његошу:

Да л’ за то прах свој поле на тај ком
да с њега гледаш душом жалосном
гдје твоје племе спава мртвим сном?

У том питању је, као и у целој песми, садржано разочарење и осећање безнађа. Песма се завршава стихом: *најцрњи враг је Србин себи сам!* Костић је, међутим, у песми, поред личног незадовољства, покушао да нађе одговор на питање: шта у таквој ситуацији песнику остаје да чини? Његов је одговор да песнику не остаје ништа друго већ да се попне на неки *ком*, да се нада свим, немоћан, узвиси...

Други је документ његова књига о Змају. Ту је књигу Костић написао као одговор на неповољне коментаре његовог предавања на свечаној седници Матице српске посвећеној педесетогодишњици Змајевог књижевног рада (1899). Али ни том књигом, од преко 450 страна великог формата, Костић таква реаговања није отклонио него их је још увећао. Змај, коме је слао одштампане табаке, објавио је у Застави 17. августа 1902. године отворено писмо под насловом: *Лази Костићу*, које се завршава реченицом: „Срам те било јадан јадниче!” (Лесковац, 1960:250). Мада је и то писмо лично интонирано (Костић га је, по Лесковцу, називао псовком) оно у великој мери одражава став публике и критике према његовом делу. Костићева књига у ондашњој Војводини и Србији није била ни добро ни лепо примљена. Чини се да је једино Слободан Јовановић о њој говорио с мером и одговорно (1903).

Данас се о тој књизи мисли углавном повољно. „Ја мало знам у светској књижевности тако дубоко аналитичких, тако темељних, објективних, оштроумних и духовито написаних монографија о једном писцу као што је Костићева књига о Змају”, каже Милан Кашанин у већ поменутом есеју о Лази Костићу (1968:86). У есеју о Змају Миодраг Павловић подвлачи да су Костићеве оцене Змајевих песама углавном прихватљиве и данас. За мало које оцене из тих далеких времена би се слично данас могло рећи.

Нису само опор тон, местимична иронична и саркастична места о Змају били главни разлози због којих су ондашња публика и критика одбојно реаговали на Костићеву књигу. Били су то и његови књижевнотеоријски погледи али и оцене књижевних вредности. Прави проблем у Костићевој књизи није био само Змај, него и средина која је песника многих његових тема и опредељења требала; биле су то и општеприхваћене идеје које је он оличавао. Костић је поводом песника Змаја у књизи дискутовао о поезији и књижевности, о песничким судбинама, о

националној култури и о свету уопште. Скуп ставова који је уткан у његову књигу био је такав да се и није могао допасти људима његовог времена. Али и такав да се могао допасти људима каснијих времена, у другачијим литерарним условима и атмосферама.

Духовито, на нивоу, Костић је током готово целе књиге показивао да су се у песнику Змају бориле две снаге: *славуј* и *змај*, снага која је вукла ка стварању поезије и снага која је вукла ка утилитаризму, превасходно ка политичком ангажману. Кад год би *змај* прогутао славуја у Змају Јовану Јовановићу страдао би песник; и обратно: кад год би се *славуј* ослободио *змаја* проговарао би аутентични песник високих вредности.

Костићева књига је, на примеру једног јединог песника, била доследна полемика с утилитаризмом. Та полемика, међутим, у Костићевом раду није била нова. На нешто другачији начин, али са истим основним тезама, Костић је такву полемику почео још седамдесетих година са Светозарем Марковићем (1870) и са Чернишевским (1870-75). И као што је онда бранио лепоту и поезију од служења у вануметничке сврхе, чинио је то сликовито и у књизи о Змају.

У време кад су у српској литератутри побеђивале идеје Светозара Марковића, Лаза Костић је безуспешно полемисао са Змајем. Није било, такође, никога да га чује нити разуме; камо ли да га подржи. Али то је било и време његових личних недаћа, незадовољства, бесплодности. Трагове Костићевих расположења већ смо показали у оних неколико песама из последњих његових деценија. Она би се, такође, могла илустровати и неким другим његовим песничким текстовима. Али о тим расположењима речито сведочи и непоосредно о њима говори и сама *Santa Maria della Salute*. Трећа и четврта њена строфа доносе најотворенију лирску исповест каква је дата, рецимо, у Јакшићевим песмама *Поноћ* и *На Липару*. У Костићевој песни, нарочито у њеној другој строфи (*Зар није лепше носит лепоту*) уткани су, сем тога, и његови антиутилитаристички ставови. Трагови његових књижноестетских уверења и личних расположења су и на тој последњој његовој песни остали. Она се од других његових песничких текстова, насталих последњих година његова живота, не разликује по томе што је мање документарна, већ што поред документарности има и друге вредности.

У младости, шездесетих година, Костић је учинио нешто, с књижевноисторијске тачке врло значајно: увео је јамб у српску поезију. Тај јамб је пратио изванредан полет и оптимизам у све што је он радио. Полет и оптимизам били су карактеристични и за национални живот у Милетићевој Војводини и у кнез-Михајловој Србији. У то време, 1864, Лаза Костић је написао и једну знамениту песму: *О Шекспировој тристагодишњици*. У њој је он високо, до бога, узнео Шекспира: јер је Шекспир, по њему, после бога, највише људи створио. Али је и изнад Шекспира ставио Српство. Српство у политици, а наша народна поезија, старогрчка литература и филозофија и Шекспир, то су били идеалитети његовог стваралачког и идејног света. Тамо где су ти идеалитети постојали, постојао је и Смицао. Поред таквих атеистичких идеалитета, Костићев свет је могао да постоји и без религије и религиозних симбола. Лаза Костић био је у доба своје младости антирелигиозно, антиклерикално, а поготово антикатолички расположен. Његов антихришћански однос испољио се најотвореније у есеју *Илијада. Поглед на једну лепу главу* (1872). Тамо је Лаза Костић осуђивао посебно *мадонизам*, „обожавање богородице и непорочног јој зачела“ (149). На једном месту у есеју он пореди неколико великих ликова из литературе и религије: Ахилову мајку, богињу Тетиду из *Илијаде*, која оправдава Ахила и подржава га у његовој срдњи, затим Дидону из *Енејиде*, Грету из *Фауста*, Марију, мајку Исусову, и Јевросиму, мајку Марка Краљевића из наше народне песме. Националиста и родољуб Лаза Костић нашао је највише аргумената да међу тим женама уздигне лик наше представнице, мајке која је Марка саветовала: *Немој, сине, говорити криво, / Ни по бабу, ни по стричевима...* Богородицу је тада оценио веома неповољно.

А Марија? – Свога божанственог сина пустила је с милим богом да иде од куће, да јој не мрази кућу по општини, да јој не растерује муштерије. А кад јој се њен Иса прославио, пошла је с браћом његовом да га обиђе; ал' синак не хтеде ни видети сујетне радозналице: „Ово је мати моја, ово су браћа моја!“, рече показујући на своје ученике, на своју браћу по духу, на свој благовештени материјал. Кад јој напоследку сина обесише, не беше му ни међу мироносицама! – Па ипак Богородица, па ипак богомајка, па ипак богиња! Чудан свет! (161)

Костићев антиклерикализам испољио се и у драми *Пера Сегединац* (1875) из тог времена. Сматра се да му је тадашњи патријарх српски, Герман Анђелић, послужио као прототип за лик митрополита Викентија, који је у драми негативан лик, народни издајник. У драми тај стари митрополит, пред Сегединцем, пореди његову ћерку Јулу са сликом матере божје коју је сачинио Рафаел. Вели:

На ту ме слику живо подсећа,
 Јуначе Перо, ова твоја кћи:
 Лепоте јој и куће твоје глас
 Око ње слика, рајско блаженство,
 Ал' ока црног зрака дубока
 Открива тајне неке туге бол.

Миодраг Павловић, који је указао и на овај детаљ, обратио је пажњу на чињеницу да православни митрополит, супротно православним традицијама, пореди једну стварну девојку са Мадоном. Тиме је, уметничким средствима, изражен негативан став аутора према њему: предочено је да таквим својим схватањима и понашањем тај српски митрополит служи бечком двору и унијаћењу.

Што је у књизи о Змају пребацивао свом песничком са другу и такмацу, то је дакле и он сам чинио: стављао је перо у службу ванлитерарних идеја, пре свега у службу политике.

У позним Костићевим годинама, међутим, дошло је до још једне крупне промене: некадашњи антиатеиста и антиклерикалац постао је изразито религиозан човек. У манастир Крушедол он није отишао и задржао се само зато што није имао куће и сталне зараде. Тамо је игуман био Гаврило Змејановић, са којим је одрастао, а пријатељ му је постао и сам патријарх српски Георгије Бранковић. Лесковац казује да се Лаза Костић носио мишљу и да се закалуђери. У писмима које је писао последњих година живота често је између зареза стављао: „а.Б.д.”, тј. ако Бог да. То код њега више није била узречица: не само да је веровао у бога, већ је постао и сујеверан. „Пред смрт знам да је носио у недрима ”Сан Матере Божије””, каже његов лични лекар и пријатељ др Радивој Симоновић који је у тексту *Успомена на Др Лазу Костића* (1929-30) оставио и драгоцену сведочанства о Костићевој религиозности.

Костићево преобраћање у верника део је промена које су се с њим и иначе дешавале. Док је веровао у Српство, у његову будућност, у будућност његове културе и литературе, постојао је, за њега, и Смисао и Оправдање у свету. Кад је то Српство његово „омануло“, како каже Винавер, створио се у његовом духовном свету простор који је требало испунити. У тај просторместила се религија. Сломљен, резигниран, одбачен од људи из литературе, он је нашао утеху у људима из Цркве. И то не само у крилу усконационалне српске православне цркве, већ у хришћанству уопште. У позним његовим годинама, кад је већ и непосредно носио у себи ону „лабудову“ песму, њега су привлачила посебно два највећа песника католичког света: Данте и Петрарка. Из једног писма Сими Матавуљу видимо да су га интересовали епитети које је Петрарка стављао уз Лауру. Са њим је он успоостављао путеве сродности: спремао се и сам да опева живу, али и мртву драгу. Данте га је, такође, морао привлачити не само као песник метафизичког света, већ и као песник једне мале мадоне, Беатриче. Мирећи се са стањем ствари уопште, Лаза Костић се мирио не само са српском православном црквом, већ се мирио и са Западом, приклањао се његовим песницима, његовој цркви па и његовом обожавању мадоне.

Незадовољан личном и књижевном судбином, разочаран у Српство, али са старом вером у лепоту, и новом вером у религију, Лаза Костић је морао да тражи нови Смисао. Симбол тог новопронађеног смисла постала је Santa Maria della Salute: Госпа од Спаса која је могла да му опрости старе грехе, да му донесе утеху за разочарења, да га задовољи својим храмом лепоте. Као и сви сложени симболи, и комплекс релација које је представљала Santa Maria della Salute, решавао је идејну и психичку структуру Костићевог односа према свету. У тај симбол се уткивало и нешто по природи врло апстрактно, што тој структури припада, као што је, на пример, његов однос према хришћанству, с једне стране, и његов однос према лепоти с друге. Али уткивало се и нешто конкретније и личније: некадашњи и садашњи однос према политичком ангажовању испољеном у жаљењу за нашим боровима што су уграђени у храм Госпе Спаса.

Нико досад, међутим, није обратио пажњу на садржај песме *Дужде се жени*, мада се она често помиње. Дужде је, по тој песми, навео два разлога за дизање цркве Santa Maria della Salute. Један је, дизање храма у знак сећања на Спас од куге која је

опустошила Венецију. Други Дуждев разлог је у славу његове женидбе с морском вилом. Та песма није само жалопојка над нашим боровима који су за ту прилику посечени. У њој се пркосно казује како су из семења посечених далматинских шума изникли борци за слободу у Црној Гори, а завршава се тако што се први „војно“ од тих црногорских бораца за слободу и сам жени морском вилом. У тој давној песми Лаза Костић није, дакле, жалио наше борове: песник *Јадранског Прометеја* наговештавао је и победу народа у који је веровао. Десио му се да је он ту опевану венецијанску цркву први пут видео кад је са својом невестом Јулијаном Паланачки био 1895. године у Венецији на брачном путовању. Какве је асоцијације та црква у њему могла да побуди не знамо. Прилика је била, свакако, да његова тадашња женидба у тај многозначан симбол уплете још једну нит, везану за женидбу, за брак са неком вилом.

Последња Костићева песма, очигледно, кореспондира са више релевантних чињеница из његовог односа са светом. Она кореспондира са његовим незадовољствима личном ситуацијом, са његовим незадовољством стањем српске књижевности и стањем и перспективом српског народа. Али она такође кореспондира и са његовим преобратом од атеисте и антиклерикалца, посебно антикатолички усмереног, у религиозног човека који се диви једној католичкој цркви, који се приклања мадонизму и резигнирано се мири са Западом. У односу на младог Костића сви ти елементи говоре о дубоким и судбинским променама које су се десиле у њему последњих година живота. Само је истицањем лепоте храма он остао веран својим младалачким панкалистичким идејама. Сву ту личну, националну и идејну драму песма је на свој начин изразила.

ЉУБАВ

Са другим делом песме (V-XIV), у којем се говори о љубави, кореспондира више вантекстовних чињеница, пре свега оне биографске природе, али и неколико Костићевих текстова: песма *Госпођици Л. Д. у споменицу*, његов интимни *Дневник*, и неки делови књиге о Змају.

Основне информације о томе како је дошло до песме *Santa Maria della Salute*, и о оној „вили” из песме, дао је Светислав Стефановић у једном од првих текстова који су о Костићу објављени између два рата, у предговору *Антологији Лазе Костића* (1923). Одломак који се односи на Костићеву последњу песму први је покушај њеног објашњавања.

Из завршног периода његова живота имаду две песме везане једна за другу, и на један трагичан начин везане за живот Костићев. У својим најтрагичнијим годинама, када је остао, – отеран из Црне Горе – без куће и кућишта, и без средстава за живот, Костић је нашао уточиште у једном фрушкогорском манастиру, и у пријатељској кући познатог богаташа Дунђерског... Млада и лепа кћи Дунђерскога, којој је Костић посветио у албум једну песму („Госпођици Л. Д.”) требала се удати за неког богаташа. Напрасно се разболела и умрла. Из мог ђачког доба у Н. Саду сећам се да се говорило да се отровала јер се није хтела удати за намењеног јој младожењу. После сам слушао и верзију о њеном пријатељству и симпатијама за Костића, и о његовој позној више по пријатељској љубави за њу, наговештеној у тој албумској посвети. Једном, приликом једног од наших састанака у Бечу, дошли смо, не сећам се више како, на ту тему. Костић ми је тада причао о том свом позном платонизму. Сећам се да ми је говорио о једној сеанси када је госпођица Л. Д. имајући да се реши на брак, на његово болно изненађење, изјавила му да би се могла удати само за човека таквог као он. Та га је исповест нагнала била да се уклони из куће, а њена напрасна смрт учинила је крај целој историји – и дала инспирацију његовој последњој песми „*Santa Maria della Salute*”, једној од његових најлепших песама уопште, а после дугих година немоћних и мрачних инспирација, јединој великој песми достојној његове поезије. Без ове кратке историје та песма мора остати нејасна; са овим се тек она потпуно разуме, схваћа се значење њених интимних стихова и строфа, о дивној вили која му је дошла њему јадном и старом, њему „на дну живота” са обећањем највиших сласти; његово одрицање и бегство; њен бол и смрт („утекох од ње а она свисну”); његова вера у вечити састанак после смрти (где ће јој бити „доста јој млад”, јер је она тамо, на оном свету старија од њега, јер је пре умрла) и у блажености тога споја којим завршује песма и којим је завршен живот Костићев. У једној широкој раскошној мелодији, праћеној целим богатством дубоких оргуљских тонова, с једним обиљем ретких, особито завршних рима на рефрен „*Santa Maria della*

Salute” – ова последња песма Костићева има у једном потезу све оне сјајне особине његових првих најбољих песама. (1931:179-181)

У литератури којом данас располажемо о последњој Костићевој песми нису оспорени основни Стефановићеви наводи, сем оне приче у коју ни он сам није веровао: да се лепа кћи Дунђерског отровала. Али се после свега што је о истој теми до сада написано, на комплекс проблема око потицаја да се напише *Santa Maria della Salute* мора гледати продубљеније и проблемски конкретније.

Младен Лесковац, на пример, у тексту *Јулча Паланачка и још понешто из последњих година живота Лазе Костића*, пластично је описао атмосферу која је у Војводини око Костића владала пре његовог одласка у Црну Гору, и атмосферу у којој је он био дочекан. Та велика промена није могла да остане без трага у Костићу; и у њему је тих година сигурно дошло до прелома. Као и остали позитивисти, и Лесковац се у оживљавању друштвених и личних прилика служи подацима које је прикупио великим трудом. Али за разлику од већине позитивиста он уме да их пробере и да их осмисли. „Документа ваља обуздати”, вели он у том тексту (176). Циљ његовог изучавања песничког живота био је да на основу пробраних вантекстовних чињеница и сам са своје стране осветли песму. После његовог текста о последњим Костићевим годинама далеко више су нам схватљиве, на пример, оне две најисповедније строфе у песми, трећа и четврта: подаци које је он осветлио непосредно кореспондирају са казивањем тих строфа.

У тексту *Ленка Дунђерска и још понешто око песме „Santa Maria della Salute”* Лесковац је поступио слично: на основу обавештења које је добио од чланова породице Дунђерски у Новом Саду, на основу разговора са старом собарицом Дунђерских, 94-годишњом Вероником Молнар, на основу фотографија и других докумената, дао је јасан одговор ко је била и како је изгледала жена која је Костића инспирисала да напише „оне две дивне песме”: *Госпођици Л(енки) Д(унђерској) у споменицу и Santa Maria della Salute*. О Ленки Дунђерски, „о тој чудној и лепој девојци – ипак не лепотици” – он казује да је била образована, да је знала неколико језика (немачки, француски, мађарски); да је свирала на клавиру, бавила се спортом, волела да путује и да је

према послужу била „најмање горда но увек природна, увиђавна и дарежљива” (163)

Али тај текст, од којег се по теми и наслову очекивао потпунији одговор, не иде даље од таквих обавештења. Истраживач је настојао да што објективније прикаже стварну Ленку Дунђерски, али не и да одговори на питање како се и зашто десило да баш та девојка тада Костићу толико много значи, каква се природа односа међу њима евентуално развила и какве је потицаје Костић отуда добио да створи ону песму. О свему томе, али посредно, и недовољно, рећи ће ипак текст о Јулчи Паланачкој. Зато се комплекс релација око оне „виле” из песме мора још једном, нешто другачије осветљавати.

Лаза Костић је последњих година живота (од 11. X 1903. – 25. X 1909) водио један особен дневник: на одштампаним табацима своје књиге о Змају бележио је ноћу, или рано ујутро, на француском језику, оно што је непосредно пре тога сањао. Тај дневник спада у најличније и најсомнамбулније странице које су икад код нас написане. Делови тог дневника су сачувани. Највећи њихов део објавио је Милан Кашанин 1955. године у преводу и 1968. у преводу и у оригиналу. Два дневничка записа објавио је и Младен Лесковац, у оригиналу, у тексту о Ленки Дунђерској. Забележени снови се махом односе на ту младу девојку.

У првом од сачуваних записа тог дневника (11. X 1903) има једна оваква реченица из Костићевог сна:

Одједном, преко пута мене, седе Њена млађа сестра, слична Њој, врло млада, скоро још свежија, још дивнија него што је Она била кад сам је срео у њеном дворцу на обали Дунава, после мога одласка са Ц. (1891. јула августа).

Из те реченице видимо, делимично, како се Она Лази Костићу (први пут) указала после његовог повратка са Цетиња и онаквог дочека. У дворцу Дунђерских у Чебу (данас Челарево) она се Лази указала *млада, свежа, дивна*. Њена појава, додуше, за Лазу тада нема још онај интензитет који је добила у песми, где му је она *гранула, сванула* ко песма славља у зорин *свит*. Између виђења њене појаве у запису и у песми има дакле разлике, Та разлика опомиње на једно значајно и често навођено место из његове књиге о Змају:

Није песников идеал о жени у живом створу од мајке рођеном, већу његовој души, у његовој замисли о најлепшој, најбољој, најдушнијој, најљубавнијој жени или девојци. (...) Она жива је пролазна, променљива, може је се човек и сит нагрлити и паљубити, може је огуглати. Ал' ова душевна самониклица остаје вечито. (328)

На страни 77-78. исте књиге Костић такође говори о разликама између песниковог идеала о жени и реалне жене, па их илуструје на примеру Петраркиног односа према Лаури у поезији и у прозним документима: разлике су очите. Оне су такође видне и између оне „виле” из *Santa Maria della Salute* и оне некад постојеће Ленке Дунђерски које се Лаза у сну спомиње, али нису тако велике. Ленкина појава се у великој мери поклопила са његовим идеалом о жени, са оном душевном „самониклицом” коју је већ носио у себи. Требало је, изгледа, да се нека таква жена, у неком таквом амбијенту (господства, пријатељске топлине) појави, па да човек и песник у њој препознају идеал коме су тежили.

О ономе што се између Лазе и Ленке у стварности можда збило и збивало, делимично може да нам кажу песма *Госпођици Л.Д. у споменицу* и његов *Дневник*. Других докумената нема.

Ево најпре песме:

ГОСПОЋИЦИ
Л.Д.
(Ленки Дунђерској) ¹

У СПОМЕНИЦУ

Свет је сваког лун створења,
једном цвећа, другом стења,
једном жетве и кошења,
другом жеља и прошчења,
Теби младој младожења.

1 † 1985. лицем на Арханђела Михаила, свој рођен дан.

Али кога мајка роди,
те му судба тако годи
да је вредан тој дивоти?
Избери по милој вољи,
ал' остане л' који бољи,
боље ножем тог закољи,
кад му живо срце преби, –
куку Теби!

У дубине морске таме
многа капља тужно чаме,
вал је зове, зрак је маме,
свака рада да се диже
те да сушну буде ближе.
Ал' тек она светла бива
што с облака падне сива
па је сунчев плам целива,
да се засја и прелива
на дивоту света жива.
Тако су и просци Твоји –
Ко да бира ко да броји? –
Кога такне Твоја рука,
око Твоје ког просука
биће вредан тога струка,
тога лица, тога гука,
тих милина и тих мука,
биће вредан, како не би, –
благо Теби!

Благо Теби! шта ћу више?
У ту ми се жељу збише
све остале жеље веље,
свака радост, све весеље.
За ме нема те милине
и кад ми се магла скине
заборава и тамнине
са младости и давнине,
то су само пусти сени, –
куку мени!

А што кукам? – Да сам и ја
у том јату челебија,
око Тебе што се вија,
па да ме се у тој чети,

Твоје срце само сети,
 кад инамо куд одлети, —
 тад би било куку-леле!
 све би муке на ме селе.
 Ал' овако, све једнако,
 док се млађем пехар пени
 те му збори: „Жен се, жени
 докле ти се свет зелени!”
 ја, осаман у селени,
 од јесени до јесени
 певам срцу: мирно веи! —
 Благо мени! —

У Крушедолу, 1892.

„Нада” 1894.

Костић је и пре ове писао љубавне песме, или песме које за тему имају љубав. Неке од од њих спадају у најлепше његове. То су: *До појаса*, *Минадир*, *Ђурђеви Ступови*, *Самсон* и *Делила*. У тим песмама јављају се разне препреке које њиховим субјектима онемогућавају остварење љубави. У *Минадиру* то су препреке социјалне природе, у *Ђурђевим Ступовима* су политичке и религиозне, у *Самсону* и *Делили* оне су националне. У песми *Госпођици Л.Д. у споменицу* јавља се још једна препрека: разлика у годинама између субјекта песме и вољене жене. Свака од оних ранијих песама имала је свој природни завршетак и свој (трагичан) крај. У песми посвећеној Ленки Дунђерској, међутим, краја ни завршетка драме нема. Унутар те драме се никакво разрешење не види нити нуди.

У првој строфи која се завршава рефреном: *Куку Теби!* - каже се: Требало би да си задовољна што имаш толико младожења. Бирај, али *Куку Теби!* ако најбољег не изабереш, те му пребијеш срце!

Друга строфа се завршава рефреном: *Благо Теби!* Кога било од тих просаца да изабереш, биће те достојан јер си га ти изабрала (мада не мора да је изнад других).

Трећа строфа сабира се у два карактеристична рефрена: *Куку мени!* у средини строфе: што за ме нема те милине. А на крају строфе се опет узвикује: *Благо мени!* Јер кад би ме Ти случајно изабрала, све би муке на ме селе!

Двапут се, дакле, у тој песми од три дугачке строфе каже: *Благо*, и двапут *Куку! Благо мени* и *Благо Теби! Куку мени* и *Куку Теби!* Субјект песме и објект његове љубави не могу, очигледно, да нађу разрешење из тог круга.

У петраркистичкој љубавној поезији, а то значи у основном моделу љубавне поезије европске литературе, субјект песме изражава однос љубави према објекту. У већини Костићевих песама које за тему имају љубав, и жена и мушкарац третирани су као субјекти. Што није чудо. Костић је био не само лирски песник већ и драмски писац. Све три његове драме *Максим Црнојевић*, *Пера Сегединац* и *Гордана*, али и новопронађена драма *Окупција* (из 1879) имају љубавне заплете и баве се љубавним проблемима. Драмски начин мишљења био је Костићу својствен и у његовој љубавној поезији.

Али у свим тим драмама и песмама љубав је приказана у процесу. У песми *Госпођици Л.Д. у споменицу*, међутим, она је фиксирана у неко вечно и непокретно садашње време, приказана као нераздрешиви чвор: ни напред ни назад се не може. Како се год у будућности буде десило биће и добро и лоше, и за њу и за њега, биће и *Благо!* и биће *Куку!*

Песма *Госпођици Л.Д.* документ је о Костићевом односу према Ленки. Али се тај документ не односи на све време њиховог познанства (1891-1895). Он говори само о једном тренутку у развоју тих односа. То је онај тренутак што је у песми *Santa Maria della Salute* изражен стиховима: *Ал' тежој рани настаде брид: што ћу од миља, од муке љуте*. Он означава она колебања којима је био изложен субјект песме, али и она колебања која су очигледно постојала и у самом Костићу: шта да учини са том љубављу која се у њега јавила касно, у невреме.

Однос између субјекта песме и његове „виле” у *Santa Maria della Salute* није се, међутим, задржао само на колебању. У шестој строфи говори се и о њеном „одговору” на љубав: о погледу који му је она упутила, о огледу којим му је све „казала”. У Костићевом *Дневнику* има сведочења да је и тог погледа у стварности било. Ни он, дакле, није само плод песничке имажинације. Овако се Костић, бележећи једну сцену из сна 20-21. јануара 1904. године, обраћа Њој:

Сјајна од младости и лепоте, више сјајна но што си била,
златасто плава, готово прозрачна, гледала си ме оним погле-

дом пуним жеље, обећања и преданости, оним погледом који храбри, зове, скоро провоцира, погледом којим си ме гледала на оном свету свега једном, у тренутку који се памти целу вечност, кад си ме гледала мислећи да те не видим. О, тај несамртни поглед! Тај непресушни извор жеља, које је судба осудила да остану незасићене на овом свету —

Оба та погледа: онај из сна и онај из давне стварности, кореспондирају са шестом строфом, оном која почиње са *Она ме гледну*, а завршава се стихом пре рефрена: *Сву вечност за те, дивни тренуте!* — . Песма и опис та два погледа су у сагласности да се између то двоје људи нека дубља веза успостављала. Да је та млада девојка Лази Костићу много значила сведоче и *Дневник* и обе његове песме. Немамо никаквих непосредних доказа да је и њој Лаза Костић нешто слично значио, сем ових Костићевих сведочења. Она су, међутим, тако прецизна и међусобно сагласна да им се мора веровати. У Стендаловом роману *Пармски картузијански манастир* има чувено место о томе како су се између војвоткиње Сансеверине и Фабриса дел Донга развили присни односи. Љубоморни гроф Моска бојао се само да неко од њих двоје не изговори ону пресудну реч, да не именује оно што је неминовно између њих већ постојало. Однос између Ленке и Лазе Костића можда се с тим стањем може поредити: Пресудне речи нико од њих није изговорио, ни Он ни Она свој однос нису именovali. Све што је даље имало да се збуде, збиће се у сваком од њих посебно.

У седмој строфи *Santa Maria della Salute* доминира питање: *Зар мени старом, на дну живота, / та златна воћка што сад тек зре?* То питање је стално било присутно и у песми *Госпођици Л. Д. у споменицу*: љубавна несрећа се у тој песми заснивала на разликама у годинама између Њега и Ње. У броју *Књижевности* који је тој песми посвећен, донете су и њихове фотографије: Ленкина из година кад ју је Лаза познавао, а његова баш из последњих година живота. Велику разлику у годинама те фотографије су још више подвукле. У стварности, међутим, та разлика није била таква. Кад је Лаза први пут, 1891. године видео Ленку, он је имао тачно 50 година, а она 21. То је стварно велика разлика, али не и непремостива: везе и бракови се и поред таквих разлика дешавају. Остаће тајна зашто се Лаза није усудио да учини понај пресудни корак, да каже ону пресудну реч. Не

учинивши тај корак, он се, у грађанском смислу, понео заиста мудро. Али је тим неучињеним кораком предодредио свој каснији живот, посебно свој духовни живот; тиме је и припремио за живот своју последњу песму.

И о томе како је он намерно хтео да се понесе мудро има сведочанство у његовом *Дневнику*. На Ђурђевдан, „(Њена слава, слава њене породице)”, 1905, он је забележио сан у којем је, језиком сна, испричано о разлозима који су га навели на „мудро” понашање.

...Био сам од Ње узајмио – од Ње! – 15 форинти, да платим таксу за адвокатски испит који сам мислио да сутрадан полажем. Плативши таксу и примивши признаницу, предомислим се. Нисам више хтео на испит и пођем да јој то рекнем, сигуран да ће тиме Она бити задовољна. У исто време хтео сам да јој кажем колико је волим, што сам јасно доказао тиме што сам се оженио ради тога да је ослободим, да јој дам прилику да нађе млађег човека који би је могао учинити срећном за целог Њеног живота, да јој покажем целу лиру моје трагедије, сву моју нечувену жртву. Како ће она бити задовољна и како ће ме наградити за моју незаинтересованост, какав ће то бити пример врлине! (Пун тих мисли, ишао сам једном закрченом улицом и наишао на неки велики предмет који ми је препречио пут. Тај предмет се помаче; био је то велики неки во, препотопских димензија, сасвим бео, који учини неколико корачаји, да ме пропусти да прођем).

Онај испит из сна он није положио: нашао је ваљане разлоге да од њега одустане. Сањање испита психоаналитичари везују код мушкараца са сумњом у своју мушкост. Ваљани разлози да не оде до краја у љубави, које је он навео, показали су се као лоши и трагични. Чак му се и она огромна препрека у виду белог бика уклонила с пута. Мора да је Лаза Костић осећао грех који је починио према тој младој девојци.

У истраживањима Костићевих последњих година, Лесковац се, бар експлицитно, није служио његовим *Дневником*; служио се превасходно биографским подацима. Али и ти подаци умногоме осветљавају спољашња и унутрашња збивања око Костића и у њему самоме. Међу тим збивањима има и оних која су по себи интересантна, али и таквих која се могу довести у везу с песмом. Једно од таквих је и ово које ћемо сада навести. Оно се односи на прве брачне дане с Јулчом, на неспоразуме с таштом,

„плахом и преком Аном” (она је Лази, убрзо после свадбе, одузела ноћу лампу према којој је радио, после чега је протестно напустио Сомбор и вратио се у манастир, у Крушедол). Односи се, такође, и на Ленкину изненадну смрт.

Ти новембарски дани године 1895. били су за Лазу Костића заиста тешки. Требало би подуже застати код њих, полако и опрезно претурати догађаје једнога за другим – када би то било могућно. Међутим, није могућно. Догађаји су ишли некако вртоглавим редом, а у дугом низу бруталних удараца: сваки од њих биће до фантастичности друкчији од онога који му је претходио и онога који ће му следовати...

Костић се венчао у недељу, 10. септембра (по старом). Биће да су одмах, или убрзо после венчања, кренули на онај пут. Путовање је трајало око три недеље. Вероватно је да су се у Сомбор вратили око 5. октобра (по стром; 17. октобра по новом), можда и који дан доцније. Некако тих дана (ипак свакако не одмах по повратку) морао се догодити онај инцидент с лампом. Лаза Костић је тада отпутовао у Крушедол, задржавши се неколико дана у Новом Саду. Онај сукоб је дакле могао бити ваљда негде око или нешто после 20. октобра (по старом, 14. новембра по новом) у сваком случају не много после тог датума. Његово прво писмо Јулчи после онога инцидента и после одласка из Сомбора одиста је датирано из Новог Сада, у суботу 28. октобра (по старом; 9. новембра по новом). Једанаестог дана после тог његовог писма, у среду, 8. новембра (по старом, 20. новембра по новом, „лицем на св. Арханђела Михаила, свој рођен дан”, како пише у Костићевој збирци песама из 1909. године), умрла је Ленка Дунђерска. Та вест затекла је Костића већ у Крушедолу. Дан раније, баш док се Ленка борила са смрћу, у Бечу, писао је он Јулчи оно своје опширно, само у концепту сачувано писмо из манастира Крушедола, у којем је излагао услове под којима би једино био спреман да се врати у Сомбор. Оданде, из Крушедола, отишао је на Ленкину сахрану у Сентомаш. (...) Јулча Паланачка писала му је тих дана из Сомбора: „Сад је баш била М. Коњовић код нас па нам је донела (не знам је ли истина) жалосну вест да је наша, твоја паметна кумица Ленка Дунђерска у тифусу умрла”. Она га моли да изјави саучешће у има све њих три, али га упозорава: „најпре дознај је ли умрла”. Није јадна Јулча ни слутила шта је Лази Костићу била Ленка Дунђерска. (У њеном малочас наведеном писму изврсна је њена заблуда и недоумица: прво Ленку назива *нашом*, али се одмах исправља, јер зна да је она једино Лазина *паметна кумица*). Костић је Јулчи

после сахране писао: „Био сам у Сентомашу на погребу Ленкину. Ни рођена сестра јединица није ми била милија од ње”. (192:194).

По објективним, штурим лекарским налазима, Ленка Дунђерска је умрла од тифусне грознице. Лесковац такав налаз у овом делу свог текста не демантује. Али реконструисаним датумима око Костићеве женидбе и њене смрти, он даје довољно простора да се наслути какво је значење та изненадна смрт могла да има за Костића. Лесковац, такође, сва та збивања не доводи, експлицитно, ни у какву везу с песмом *Santa Maria della Salute*. Не треба бити много довитљив па схватити да ти акрибично утврђени подаци кореспондирају са оним веома важним стиховима из *Santa Maria della Salute*: *уतेкох мудро од среће, луд / утекох од ње – а она свисну*. Чак и да Ленкина смрт нема никакве стварне везе са Костићем, ни са његовом женидбом, Лаза је имао разлога да у такву везу поверује.

Костићева песма, његов *Дневник*, чињенице из његовог живота и рада, показали су се као довољно занимљив материјал за двојицу наших најистакнутијих психоаналитичара, Војина Матића и Владету Јеротића, за књижевног критичара Зорана Глушчевића и за песника Миодрaга Павловића (који је по образовању лекар). Сва четворица су покушали, свако са свог становишта, да проблем Костићеве позне љубави и њених веза са песмом осветле психоаналитички, тј. да зађу у скривене слојеве дела, у његов подтекст.

Војин Матић је, на пример, оком психоаналитичара, претресао читав Костићев живот од детињства до смрти. Највише пажње је посветио сексуалној страни Костићеве личности. Приметио је да Костић у младости није имао много односа са женама, да је пре био асексуалан него похотљив. Мотив побратимства, који је нарочито развијен у *Максиму Црнојевићу* (1864) и Костићев однос према Матавуљу, о чему има трага у *Дневнику*, говоре доста и о Костићевој хомееротској природи. У тексту који носи наслов *Две Марије*, Матић је посебно инсистирао на инцестуозној природи Костићеве позне љубави: у оној младој девојци он је нашао истовремено и Марију-мајку (Богородицу) и Марију Магдалену (разблудну, примамљиву жену). Доказе за такве тезе Матић је налазио пре свега у Костићевом *Дневнику*, али и у једној Костићевој „вилованки” *Међу звездама*

(1872). Он је, сем тога, посебно указао и на избор цркве Santa Maria della Salute у Венецији која је „пуна масивних конволута са огромним кубетом” (121). „Црква Santa Maria della Salute,” вели он (122), „има у изобиљу карактеристике о којима говори психоанализа. Разблудна мајка par excellence, како ју је Бодлер описао”. У броју часописа *Књижевност*, у којем је Матићев текст објављен, дате су и две фотографије те венецијанске цркве, једна са спољашње, а друга са унутрашње стране. На спољашњем изгледу истичу се облине купола, а на унутрашњем шупљина и стубови. Испупчења, и шупљине, и стубови су, по Фројду, еротски симболи. Саму жељу субјекта песме да векује у храму Свете Мајке, као њен стуб, природно је, са становишта Фројдове психоанализе, протумачити као жељу за еротским сједињењем са мајком, тј. за враћањем у преегзистенцијално, интраутеринско стање.

Фројдовац Матић је у песми видео, другим речима, психоеротски песников гест: према Богородици, према мајци, према жени-љубавници, па и према оној венецијанској цркви. Али се Костићева песма, по њему, јавља и као чин надрастања свих тих тежњи: сублимацијом, на вишем нивоу, он је те тежње превладао. Бирајући за објект дивинизације католичку Мадону и њен храм, некадашњи националиста и атеиста Лаза Костић, надрастао је ускогруде националне и верске видике и доспео до изражавања нечег наднационалног и општељудског.

До сличних резултата дошао је и јунговац по основном опредељењу Владета Јеротић. Лаза Костић је, сматра Јеротић, имао наглашено развијену Аниму: онај, по Јунгу, женски део личности (жене имају Анимуса) који сваки мушкарац у себи носи. Лаза је остао без мајке кад је имао две године, а његова мајка око 25 година. Бригу о њему преузела је његова тетка по оцу, која је, такође, била млада жена. (Лаза Костић, који је био свестан песничког „идеала о жени” није му знао порекло). Није отуда случајно и што се песник, у позним годинама, заљубио баш у једну младу жену. Ленка Дунђерска, предмет његовог обожавања, одговарала је пројекцији његове Аниме. А природно је и што је Костић у песми каткад мешао свету мајку и „вилу”: те две жене, мајка и љубавница, већ су у његовој аними биле помешане. Лаза Костић, тежећи да се сједини с мртвом драгом, тежио је да се сједини с умрлом мајком. То сједињење удвоје-утроје није могло да се оствари на земљи; могло је да се оствари

тек на небу. И по Јеротићу је Костић, дакле, своје основне психоеротске тежње задржао. Али их је, истовремено, сублимисао. Само се разоткривањем генезе корени тих сублимисаних тежњи могу разабрати.

Слично двојници психоаналитичара, поготово слично Јеротићу, песму је објашњавао и Зоран Глушчевић. На око 120 страна своје књиге *Алфа и Омега* (1975) он је подтекст песме *Santa Maria della Salute* одгонетао кроз богату анализу Костићеве личности и дела: његовог детињства и раног губитка мајке, његове личности и начина ослобођења од фрустрације, његових љубави и песама у којима су оне опеване, мотивско-тематске предисторије песме, односа према Змају и односа према Ленки Дунђерској. У средишту тих анализа била је и код њега Костићева Анима и њено деловање. На основу тих анализа није тешко доћи до општег закључка да је деловање Аниме у последњој Костићевој песми било читавог његовог живота припремано.

Глушчевићеве анализе може да илуструје један детаљ везан за Костићево детињство. Он на једном месту у књизи (285) полази од једног навода из Винаверове књиге *Заноси и пркоси Лазе Костића*: „Мајку Лаза није упамтио. Говорили су му, том сладокусцу, тој мази: „Отишла је у рај да Лази донесе колаче!“” Такав један детаљ могао је, по Глушчевићу, да „остави неслућене последице и трагове у формирању карактера” (285). Вели он:

Сама идеја да се мајка само привремено удаљила и то у рај да би донела Лази колаче, двоструко ће афицирати Лазину несвесно: усмериће га на непрекидно очекивање сусрета с мајком и несвесно трагање за њом, што ће представљати психолошку основу за активисање механизма „љубави на први поглед”, и учиниће рај средиштем његових поетских тежњи, јер је рај место куда је отишла његова мајка. Појмови рај и мајка биће несвесним путима нераздвојно повезани...(286)

Као ово, и већина других Глушчевићевих објашњења делују убедљиво. Сва та објашњења учињена су по једном основном моделу: оно што је у подтексту песме садржано, последица је неких узрока које превасходно треба тражити у самој природи Костићеве личности.

Гест који је учињен песмом *Santa Maria della Salute* најједноставније је протумачио Миодраг Павловић. Из вантекстовних

чињеница, оних које се тичу Костићевог приватног живота, Павловић је ишчитао да је песник, у позним годинама, имао „три очигледне фрустрације: а) материјалну зависност у бесадржајном браку, б) сасвим недовољно књижевне славе у националним и ширим размерама; в) распршавање политичких и других паралитерарних облика друштвеног важења (436). И мада реч *гест* нигде не употребљава, Павловић је, у овој песми, очигледно, видео гест протеста и освете. Вели:

...Мислим да не прелазим границе допуштене психолошко-стилистичке интерпретације, ако кажем да је ова песма, поред тога што је покајница (за грехе у мислима и делу) и молитва (поред осталог и за једну рајско-еротичну гратификацију), и песма имплицитног реванша по линијама небројених Костићевих фрустрација:

а) недвосмислена освета жени с којом је био у бесадржајном браку;

б) критика једног културно-политичког амбијента у који се песник више није уклапао;

ц) наткриљаванье једне књижевне атмосфере интензитетом свог заноса и звука његове песничке речи. (437)

Матићева, Јеротићева и Глушчевићева интерпретација, поред различитости, имају и нешто заједничко: амбицију да открију позитивну тежњу у Костића ка једној младој жени. Те три интерпретације се међу собом допуњују: о истом проблему знамо више кад их све имамо у виду.

Интерпретација Миодрaга Павловића, напротив, у Костићевој песми види у основи негативан гест, види критику (амбијента) и освету властитој жени. Иако својим инсистирањем на негативности геста различита од претходне три интерпретације, Павловићева се интерпретација са њима допуњује. У осталим деловима текста и он у песми види позитивну (љубавну) тежњу, као што и Матић, Јеротић и Глушчевић заснивају своје интерпретације на претпоставци о Костићевом негативном ставу према жени, према средини и атмосфери у којој живи.

Чињенице о последњим годинама Костићевог живота, које нам свима стоје на располагању, нису, међутим, у свему сагласне са таквим интерпретацијама. Костића су заиста време и средина тровали подмукло, гњило; и он им се, не само у овој песми, већ и у другим својим текстовим, светио. Он је заиста, то

сви подаци потврђују, волео Ленку Дунђерску. Али нема података који аутентично сведоче да је он имао негативан однос према својој жени, а поготово да јој се светио.

Као што се поводом Костићеве песме плела легенда око његове љубави према Ленки Дунђерској, тако се плела легенда и о његовом односу према Јулчи Паланачкој. Светислав Стефановић, који се сретао с Костићем, па је морао знати доста и о његовој жени, у оном већ наведеном тексту њу и не помиње, поготово не у лошем контексту. Али већ Исидора у свом есеју каже како се Костић оженио „неприликом, бачком богаташицом”. Милан Кашанин, у *Коментару уз Дневник*, вели још одређеније: „Јулијана га је волела и „чекала” двадесет година. Костић ју је поштовао и дивио се њеним врлинама. али волео је није.” (1960:90). А Миодраг Павловић, видели смо, иде још даље па у песми види недвосмислену освету жени зато што је с њом био у бесадржајном браку. У драми Велимира Лукића, коју под насловом *Santa Maria della Salute* изводи Атеље 212 из Београда, Јулча Паланачка је приказана као спретна удовица која се, годину дана после смрти свога мужа, лакомо удаје за Лазу Костића.

Нашироко и надугачко, са пуно познавања Костића, Јулче, њихових посебних и заједничких проблема, уз богату документацију, о Костићевој жени писао је Младен Лесковац у тексту *Јулча Паланачка и још понешто из последњих година живота Лазе Костића*. И Лесковац, као и њихови претходници, као и Исидора и Кашанин, такође робује легенди о Костићевом неприличном браку. Али он максимално коректно даје бројне податке који о Јулчи и о њеним односима са Лазом говоре потпуније и прецизније, па самим тим и истинитије.

Јулча се, по Лесковчевим истраживањима, заљубила у Лазу Костића читавих 25 година раније него што су се венчали. Кад га је 1870. први пут угледала у Сомбору, она је донела одлуку коју је касније поверила „неким својим пријатељицама и рођакама да ће се удати за Лазу Костића, или се никако удавати ни неће” (179). Све детаље тог занимљивог штива немогуће је пренети. О женидби Лазе Костића са Јулчом повешће се реч тек 14 година касније, када је Лаза, после тимочке буне (1883) побегао из Београда у Војводину, па на путу из Суботице у Црну Гору свратио у Сомбор. Лесковац опет наводи два занимљива сведочења што тада до женидбе није дошло: по једном, мати и тетка Јулчина

нису хтеле допустити да им јединица оде тако далеко „где вечито пушке пуцају” (180), а по другом: Лаза се увече закартао, па на веридбу није ни отишао.

Цитатима и подацима разне врсте Лесковац је документовано али и литерарно пластично оживео године проведене у браку с Јулчом (1895-1909) као спокојан и миран период његовог живота. Из тих података се јасно види да је Јулијана Костић била необразована, али и веома стамена и душевна жена. Она је волела свога Лазу, своје „луцкасто дете”, трудила се да га разуме и да му у свему угоди. Живела је на неки начин за њега. Омогућавала му је да прима пријатеље и да приређује богате и чувене гозбе. Књигу о Змају, форматом велику а скупу, он је издао о њеном трошку. Лаза је, с друге стране, према ономе што Лесковац наводи, веома поштовао и на неки начин волео своју Јулу („милу Јулчу”, каже Симоновић). Ништа нам из тих података не даје за право да закључимо да је његов положај у браку био неприличан (бар после смрти Јулчине мајке 1897), нити да односи између Јулче и њега нису били људски.

Па ипак, уз све те податке, који говоре једно, Лесковац је морао да удовољи легенди. У једном делу свог текста он је отворио заграде, па слободно, на око две стране, у правом смислу проговорио као литерата-прозаиста а не као књижевни историчар. Описао је један од заједничких тренутака из времена њеног лечења у Бечу, пред смрт 1909. године. Замислио је Лазу како бди крај њене болесничке постеље:

...Сигурно је да га Јулча сада види јасно, без обмана, оним својим лепим, спорим погледом давнога дивљења а лакога и чистог предсмртног удаљавања и отуђивања. То је *њен* Лаза, тај тешки, крупни, мирни мушкарац,– њено велико, не-смирљиво, лудо, *луцкасто*, дете. Зна Јулча добро (мада она ништа не зна): Она је победила крај свега. Није постала његова Јула,– било је касно за то; остала је оно што је одувек била,– само Јулча,– али, ево, у овоме тренутку за који она одавна зна да ће доћи и за који је спремна, крај њене постеље је Лаза Костић, онај исти и величанствени и дивни из године 1870, када га је, савладана њиме једном за цео живот, угледала први пут. Можда никада као у томе тренутку Јулча осећа у коликој мери јој је тај њен човек ипак далек, неухватљив, туђ, а опет, једина срећа и радост њенога малог, жалоснога живота.(...)(204)

Готово све што је Лесковац навео о Јулчи, и о односу њеног мужа Лазе Костића према њој, негира квалификативе на крају овога цитата о њеном *малом, жалосном животу*. Њој, додуше, не иде у прилог ни њена фотографија коју је Лесковац објавио, поготово кад се стави поред двеју фотографија Ленкиних. Не треба, међутим, губити из вида да је она на тој фотографији двоструко старија него што је Ленка била, па се ни изгледом ни погледом не може мерити с оном младом девојком. Сем податка који је Лесковац лепо оживео: да је Јулча била необразована, готово сви други казују да је у тој жени ипак било нечег изузетног. Не само да је, и поред бројних просаца, 25 година чекала свога Лазу, већ се и удала за њега кад више није био ни онако славан, популаран, ни имућан. Пружила му је уточиште и омогућила леп животни излаз кад је живео без дома. Не може се на њену удају гледати као на гест малограђанина. Поштовање које јој је Костић указивао живој, а посебно мртвој – што све читамо код Лесковца, – његов труд да јој се испуни свака последња воља, делују дирљиво. Лесковац се, међутим, не позива на Костићев *Дневник* у коме се на неколико места, увек у коректном контексту, и рекло би се с осећањем кривице, помиње и његова жена. Тај дневник се завршава тачно на дан Јулчине смрти (1909). Тога дана Костић је записао: „У понедељак, 25. октобра, у 10 с. и 10 м. увече, моја жена Јулијана – Јулча – идеал хришћанске доброте и резигнације, издахнула је после три месеца ужасне агоније”. Лазу је живот и савијао и ломио, али га није деградирао. Ако је он у Јулчи нашао „идеал хришћанске доброте и резигнације”, нашао је управо оно што му је последњих година, кад се приклонио хришћанству, највише требало.

Друго место из Лесковчевог текста још више сведочи о укоренености оне легенде.

Некако баш у дане кад је Јулча умирала била је готова и последња Костићева књига: његове *Песме* у издању Матице. Он ју је, неодлучан, дуго задржавао. Почео је био једну песму – била је то *Santa Maria della Salute*, – а није знао да ли ће стићи, да ли ће моћи, да ли смети да је заврши. Најзад, славна песма је ипак била готова 3. јуна 1909. године. Послао ју је одмах у Нови Сад (ја мислим још увек прерано). Било је то пре њихова пута у Беч. При повратку оданде, ако не и нешто раније, књига је морала бити готова. Јулча већ свакако није имала снаге да схвати шта је у тој, углавном прештампааној књизи било ново,

схвати шта је у тој, углавном прештампаној књизи било ново, необично и изванредно, ступендно. Кад је Костић књигу разаслао пријатељима, дешавало се да су неки (на пример књижевник Елек Гожду) истовремено изјавили саучешће поводом Јулчине смрти када и захвалили на посланој књизи. Баш некако када се појавила та књига умрла је, дакле, добра Јулча Паланачка: Ленка Дунђерска, сасвим и заувек, међутим, није: од тад бесмртна је. Њих две, ту, на строгој међи једне смрти и једног рађања, оштро су одвојене, заувек. (206)

Лесковац у овом последњем закључку није усамљен. Ваљда сви аутори који су у тумачењу *Santa Maria della Salute* имали у виду и вантекстовне чињенице по правилу су раздвајали те две жене. Напоменом датом у једној једниној реченици свог дугачког текста: „да је за последњих деценију и по свог живота Лаза имао два окнофилска ослонца: један идеалан, мртва Ленка Дунђерска, и један реалан, жива Јулча Паланачка” (309) Зоран Глушчевић је тек отворио једну могућност тумачења која је, на жалост, остала неразвијена. У Костићевом животу, међутим, те две жене, Ленка и Јулча, постојале су паралелно. Чак ни у свом тајно писаном дневнику Лаза не говори само о Ленки: говори и о Јулчи. Његова осећања према тим двома женама су различита, али су према обема топла. Много више него према оној венецијанској цркви, Лаза Костић је имао разлога да осећа грижу савести према тим двома женама, најзначајнијим у његовом животу. Као што је имао разлога да се осећа кривим пред Ленком и одговорним за њену смрт, тако је имао разлога да се каје и пред својом Јулчом: та жена, која му је последњих година живота пружила луку спаса, снагом своје љубави и количином доброте га је надвисила. Грешан што поред ње живе и достојне поштовања воли другу жену и о њој сања, Лаза Костић је имао разлога да од ње, пре свега, тражи опроштај. Она ни у песми, дакле, није строго одвојена од Ленке Дунђерске.

У литератури о последњој Костићевој песми често се употребљава реч *сублимација*. Лаза Костић је, сматра се, сублимисао своје овоземаљске, превасходно еротске тежње према Ленки. Ако је ико, међутим, из стварног Костићевог света у песми сублимисан, онда је то Јулча Паланачка. Она, која му је у животу била „идеал хришћанске доброте и резигнације” доведена је у везу с Госпом од Спаса за чији је дом он наших гора пожалио бор. Молећи за опроштај, субјект песме моли *свету мајку*, тј.

Госпу Марију, али моли за опроштај и *мајку света*: ону која је симбол материнства, доброте и резигнације.

Нормални људи у нормалним случајевима остварују најпунију љубав са женама које одговарају пројекцији њихове Аниме: налазе у истој особи остварену пројекцију мајке и љубавнице. Лаза Костић је имао несрећу (или срећу?) да му се остварење пројекције његове Аниме јави у касним годинама и то да се та пројекција веже за две различите жене. Једна од тих жена, Ленка Дунђерска, симболизовала је лепоту коју је тражио; друга, Јулча Паланачка, Јулијана Костић, рођена Паланачка (како пише у посмртној парти коју је Лаза саставио) симболисала је доброту и топлину које су му биле потребне. Једна га је спољашњошћу могла опомињати на идеал давно изгубљене мајке, друга од њих га је на давно изгубљену мајку могла опомињати својим стварним односом према њему. И тиме је Лаза Костић био стављен на муке: није му било дато да обе те пројекције оствари у једној јединој жени: морао их је остваривати у двома. За човека Лазу Костића то је била одвећ компликована ситуација: она је могла довести до неурозе, или још даље, до психичког слома. За песника Лазу Костића то је била изванредна могућност: удвајање Аниме, њено цепање на два дела, омогућило му је да створи песму изванредног интензитета: да се суочи са проблемима лепоте и дроброте, кривице и испаштања, патње и љубави, ништавне и смислене егзистенције, пакла и раја, свега и ничега.

Милан Кашанин није сасвим у праву кад у *Коментару* уз Костићев *Дневник* каже: „Цела *Santa Maria della Salute* је изашла из његова дневника” (1960:92). Костићев дневник има, у ствари, непосредне везе само са другим делом његове песме: од V-XIV строфе. Али и у том делу он посебно кореспондира са тематском целином D(V-XIII) кад му се драга одонуд јавља и походи га у сну. Готово за све што је у том делу песме речено у *Дневнику* постоје потврде.

Постоји потврда, пре свега, да је Костић стварно доживео њено јављање отуд. Каже он, опет причајући један свој сан:

...Било је то пре 1896, пре моје апокалипсе, пре шкрипања пода од њених корака, у соби у партеру, у којој је сад мој берберин, први знак којим ми је навестила своје постојање на

оном свету, и што је допустила да то и моја жена чује, да не би могло бити никакве сумње у то (...).

Она му се, значи, први пут јавила годину дана после смрти и наставила да му се повремено (*кад њојзи гове*) јавља све до 1909, докле је дневник водио (до Јулчине смрти). Готово све што је у том дневнику записано строго је интимне природе. Зато је Радивој Симоновић, који је имао неке од тих бележака, по сопственом казивању у *Успомени на Др Лазу Костића* (1929-1930), један њихов део уништио. Младен Лесковац, који се на Симоновића често позива, наговестио је у тексту о Јулчи Паланачкој да је сомборски лекар и Костићев пријатељ то учинио да се све интимности Костићевих записа не би обзнаниле. Кашанин је, у свом *Коментару* уз тај *Дневник*, сасвим изричан:

Издавач и преводилац дневника мисли да се није огрешио о песника што је при преводиоњу текста изоставио две три сцене. Оне се, због своје језиве бруталности, не би могле ни штампати у књижевном часопису. Њих би и писац смео саопштити само лекару или, да је живео у средњем веку, своме духовнику. Костић је зато свој дневник ваљда и писао што је морао да се исповеди и, немајући коме, исповедао се хартији. (1960:89)

У тим необјављеним деловима су, вероватно, дати нешто израженији детаљи о интимним односима између Њега и Ње. Као и ови раније објављени детаљи и они сигурно најпре кореспондирају са овим стиховима: *У нас је све ко у мужа и жене* (XII,1), *Све сумилине, ал' нежежене*, (XII,3) или: *земних милина небески крој* (XI,6). Исидора Секулић, у свом есеју о Костићу, каже да његова песма има „на једном месту изгоретину”. Та лепа и истовремено загонетна квалификација могла се вероватно највише односити на овај део Костићеве песме. Песма је у тим деловима најмање транспонована.

Једно од сублимнијих места у *Дневнику* је овај запис:

1 (14) јуна. – Опет она! Је ли то због овог кишовитог времена? Седео сам за столом преко пута Ње. Гледала ме је погледом који ме је сећао онога који ми је, некад, одао Њену љубав и учинио ме је најсрећнијим међу смртницима, да ме после изнури најсвирепијом љубавном дилемом. Али то сад није био поглед кришом, већ искоса, кад јој се чинило да сам

забављен на другој страни. Онај поглед који ју је одао ухватио сам случајно, изненадним окретањем главе. Али овај сад, то је био поглед лицем у лице, изблиза, мада је сто био широк, поглед који је изазивао, обћавао, поглед све ватренији, који ми је откривао сва небеска уживања која ме чекају код Ње. – Буди мирна, мила душо! Само три године имаш да чекаш, па и то, ако ми је врач тачно прорекао. – Тога дана, око 2-3 после подне, била је олуја и пљуштала је киша.

Све три димензије времена садржане су у том запису: оно што је било, што јесте, што ће бити. Садржани су јава и сан. Песников субјект је тачно оцртао своју позицију. Налазио се између нечег аутентичног што у животу није остварио и нечег слично аутентичног што ће се, можда, поновити у новом виду. Између првог и другог стања аутентичности, јесте позивција неаутентичности са које он говори. За однос између тих стања је карактеристична напетост. Достићи пропуштено, остварити изгубљено, то је смер у којем се тражи Смисао. Жеља да се сједини с Њом, да заувек и стварно буде с Њом, жеља је да се нађе излаз у аутентичности.

На више места у *Дневнику* та жеља се показује. Значи да је била трајна и стална. То су ова места:

1904.

Јануар, 20-21. – Моја слава! – О, мила, мила! Како да, пре него стигнем к Теби, постанем заслужан те божанске доброте, те љубави која ме чини најтужнијим и најсрећнијим међу смртницима, те љубави чисте, без љубоморе и слабости, узвишеног сна песника, последњег виђења пророка?

1905.

Спасовдан (Х. Хунгариа, 330). – Разговарао сам с мојим ујаком Павлом (...) који је с тугом говорио како је забринут за моју будућност. „Не бој се, мој мили, слатки ујаче. Ја имам вереницу која је умрла, али ме чека на оном свету!”

1907.

7. септембра (Митровдан). – ...На то осетим да ме обузима и прожима неко више биће, груди ми се раширише да пукну, и осетим сасвим јасно да је Она сишла да ми узме душу. Био сам на врхунцу небеске среће и већ угледах рај, – са Њом, – када се пробудих.

1908.

20. августа (Св. Стефан, католички; појутарје православ-
ног Преображења).— ...У том се сетим да је умрла и, стежући је
на своје груди, упитам: „Па кад ме волиш, зашто ме не
задржиш? Задржи ме крај себе!” Она се ражалости и не одго-
вори ништа. „Знам”, наставих, „да то није у твојој моћи. Но да
ли бар можеш знати кад ће то бити? Реци, кад ћу бити с тобом
да те никад не оставим?” Она спусти главу на прса и не рече
ништа.

Сва та места, уз оно већ наведено при крају записа од 14.
јуна 1905. кореспондирају мање или више са два значајна стиха
из XIV строфе: *из безњенице у рај! у рај! / рај, у рај у њезин
загрљај!* Нема сумње, на основу тих записа, да је Лаза Костић
стварно прижељкивао и властиту смрт само да би се што пре
сјединио с Њом. Мада сва та места ипак делују бледо према
стиховима у којима се одлазак у рај екскламира.

У књизи о Змају Лаза Костић је изнео интересантан и
често помињан став о поезији као о „записнику”. Поезија се,
сматрао је он, збива у неком „сутоњу учи заноса, кад свесна јава
прелази у песнички занос”. Вели: „Кад га прође занос, песник
напише записник мо ономе што се догодило. Што вернији, што
простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша
песма”. (226–227)

Са становишта кореспонденције песме *Santa Maria della
Salute* и Костићевог *Дневника*, његова теза о песми као „записни-
ку” може се узети као прихватљива. Садржај песме се очигледно
збио у аутору пре него што је он приступио чину „записивања
песме. Из *Дневника*, а и из других докумената, знамо да је Лаза
Костић, готово све што песмом говори, био доживео и преживео.
Сачувани аутографи *Santa Maria della Salute* у основи потврђују
тезу да је његова последња песма стварно састављена као „запи-
сник”.

Додуше, Костић је и накнадно доста преправљао стихове.
Неке од тих преправки коментарисао је већ Лесковац у тексту о
Ленки (1960), а неке од њих коментарисао је Милан Кашанин
(1968), који је такође имао неколико аутографа од неколико стро-
фа (II, III, IV, V, VI, VII, VIII). Оба истраживача су сагласна у
констатацији да је Костић веома брижљиво радио на тексту своје
песме. Али варијанте које су они објавили сведоче да Костићева

редиговања иду ка усавршавању израза, али не мењају битно структуру песме. Битно за живот песме десило се, у ствари, пре конституисања текста.

Последња строфа, међутим, није се лако давала песнику. Он је морао да је прерађује и дорађује, да се бори с њом да би је у пуној мери остварио. О томе сведоче две варијанте те строфе. Обе је, у тексту *Ленка Дунђерска*, објавио и коментарисао Младен Лесковац. Од тих двеју варијанти свакако је ранија она што је даља од коначне. Она гласи:

1. А кад се сруши последњи стубац
2. што држи овај век милотрај,
3. када се сломи броду ми губац
4. о пустог пута хридовит крај:
5. Биће ми ропац први јој љубац,
6. из безњенице у рај, у рај!
7. У рај, у рај, у њезин загрљај!
8. Тад ће ми снови вечност да буде,
9. Душине жице њом ће да гуде,
10. сунцима засут сељенске студе,
11. да свету вечне зоре заруде,
12. *Santa Maria della Salute.*

Само су три стиха (6,7. и 10.) из те варијанте, поред рефрена, ушли у коначну. Осам њених стихова мораће да буде измењено, и још четири дописано, да би се дошло до коначне варијанте од 16 стихова. На овом ступњу стварања текста аутор је само назначио идеју строфе.

Следећа варијанта којом располажемо већ је много ближа коначној: има са њом десет заједничких стихова, од 7. до 16. Задњи део строфе, раније само наговештен, у овој варијанти био је потпуно остварен.

Али први део песме, првих њених шест стихова, ни ту није био озбиљније начет: идеја из претходне варијанте, мада нешто дотерана, остала је. Тај први део строфе гласи овако:

1. А кад се сруши последњи стубац,
2. те јадном веку прекине трај,
3. кад ми се броду саломи губац
4. о пустог мора немили крај,
5. кад на све падне забитни рубац,

6. прође и свију кајева кај,
7. биће ми ропец први јој љубац,

Младен Лесковац, који је ову варијанту први објавио, каже о разликама ових стихова и оних из коначне варијанте:

...Та разлика је знатна, већа од било којих од досада констатованих. Што је важније, разлика је, први пут на штету коначне верзије: цела лепа слика о последњем стубу који се смрћу руши и прекида једно човеково трајање, као и о броду који се разбија на пустој мору, ишчезла је; отпала је и реч *губац* – да ли је жалио за њом? – коју је употребио, као увек, прецизно, према Вукову Рјечнику из 1852; нестало је и ванредни стих, драгоцен,

кад на све падне забитни рубац –
нестало неповратно; тек сада, ево, искрсава да га више никад не заборавимо... (170-171)

Лесковац је, свакако, у праву кад те речи и стихове, издвојене из контекста, тако оцењује. У строфи као целини, међутим, исти ти елементи деловали су нефункционално. Све што је као смисао од тих изостављених стихова требало да се сачува речено је у прва два стиха коначне варијанте: *А кад ми дође да прсне глава / о тог живота хреидовит крај*. Интензитет тог исказа тешко би било заменити било којом сликом. Али се ипак у том делу песме десила значајна промена. Она се тиче смисла који је смрт субјекта у песми требало да добије. Уместо богатства слика и детаља којом је смрт субјекта песме раније била исказана, у коначној се такорећи преко ње претрчало. Малом количином речи и слика учињен је раскид са овоземаљским животом неважним. Важним је учињено ступање тамо. Четири пута се заредом екскламира један исти узвик: у рај, у рај! Тамо, у њен загрљај, у рај, у загрљај мртве драге, он жели што пре. Да би омаловажио живот у безњеници, а славио онај после сједињења с Њом, требало је први део песме пригушити, а другом дати изванредног маха, довести га до наднаравне екстазе.

Зато су, из коначне варијанте, морале да изостану и речи и слике које су давале значај овоземаљском животу. Оне које су имале позитиван однос према последњем ступцу *што држи овај век милотрај*. Костић је у последњој варијанти тај *век милотрај* преобратио у *јадни век*. Али ни са таквом променом се структура

песме није могла задовољити: тражила је још радикалнију структурализацију. Она ће и бити спроведена у коначној варијанти. Тамо ће се појавити три стиха која раније нису ни била наговештена

3. најлепши сан ми постаће јава,
4. мој ропак њено: „Ево ме, нај!“
5. Из ништавила у славу слава,

Да би оно *тамо* прогласила вредним, песма је овај живот, у безњеници, морала да прогласи ништавним. Да би прославила највреднију егзистенцију, она је за најлепши сан субјекта песме прогласила тренутак његовог умирања-и-сједињења с Њом. Тако је дошло до, ваљда, јединственог момента у литератури: до спајања Ероса и Танатоса. Нагон живота и љубави и нагон смрти и разарања нашли су се тако у наднаравном споју. Те две енергије слиле су се у једну, слиле су се у јединствен укрштај. Живот и смрт, сан и јава, Она и Он, изгубили су границе, претворили се у наднаравну енергију која може да дела и мења оно што је у емпиријском свету немогуће учинити. Ни Лаза Костић, филозоф укрштаја, тако нешто није могао сањати. Решење из коначне варијанте песма је од њега „изнудила”.

Последња Костићева строфа, више него икоји део у песми, асоцира на Дантеа. Оно што ће се у песми десити, десит ће се *тамо*, у оном свету, у сфери какву је описао Данте. Асоцијације на великог италијанског песника први је изрекао (1929) Милан Савић; далеко потпуније и конкретније то је учинио Светозар Бркић (1971), стављајући Костићеву песму у духовне сфере хришћанства. Миодраг Поповић и Војин Матић, међутим, указали су на везе *Santa Maria della Salute* са његовом раном „вилонанком” *Међу звездама*. Та песма, коју је Костић написао 1872. у пештанској тамници, налази се на челу његових сабраних *Песма* из 1909. године, као каква програмска песма. У њој се казује како је субјект песме, *У по ноћи превеселје / са нетренке теревенке* пошао дома и на улици срео једну „мому”.

- „Госпођице, добро вече!”
- Жеља моја пури рече:
- „На тој зими, леле мени,
- „Тако лако одевени!
- „Ево моје шубе црне,

„да вас мало заогрне!“ –
 Дотакох је, загрлих је,
 манито ми срце бије,
 у жестини и заносу
 већ осећам бујну косу,
 што се по мом лицу просу,
 мириси ми обасуше
 сваки задисак жељне душе.
 Загрли ме, дах ми стесни;
 ал' очију поглед нез'ни'
 нагон узда, занос трезни;
 из њега ми мис'о сине:
 „Мајко!“ – Сине!“
 одзову се уста њега,
 а из белих из рамена
 поникоше бела крила:
 то је била – моја вила. –

и та га је вила тад понела „по свемиру, по свеширу, по етиру“. Вила се у тој песми јавља у трострукој функцији: као љубавница, као мајка и као вила (тј. као муза); зато и може да га однесе у оне просторе васељенске у које је мало који смртник стизао. И у песмни *Santa Maria della Salute* јавља се, на сличан начин, жена у све три функције: као богомајка, као љубавница и као муза; само што је њихова улога у већој мери подељена. У „вилованки“ *Међу звездама* и сан и јава су оштро одвојени: лет са оном вилом по зрачним просторима дат је као сан, као фикција; кораци тамничког стражара тргнуће субјекта песме из тог сна.

Све оно што је у „вилованки“ *Међу звездама* био само сан, у *Santa Maria della Salute* постала је стварност. Али не овосветска стварност, која се емпиријски може доживети, већ као уметничко разрешење нечега што се иначе разрешити не може. Субјект песме, који је раније поштовао ред и поредак, наједном се окренуо против тог реда: хтео је у свој свет да унесе ред ослобођеног Ероса.

Став пркоса, немирења са постојећим, то је оно што прожима последњу строфу. Тај став долази од субјекта који неаутентично егзистира, али зна шта је вредност аутентичне егзистенције. Став немирења тог субјекта гласи: Нека се збуде смрт да би се показало шта је аутентични живот. Нека умре субјект песме као јединка, да би се прославила љубав.

У последњој строфи не задивљују само један за другим наређани акаталектички стихови и богато римовање. Задивљују они и као скуп ставова пркоса и прометејске усправљености против поретка у којем су моћи субјекта мале, занемарљиве. То је и бунт и апел за нови поредак, за поредак јаког субјекта, за субјект неизмерних моћи, за субјект изузетних натчовечанских могућности. Воља за моћ, а не само воља за смрт, једна је од преокупација субјекта Костићеве песме.

Скуп чињеница којима располажемо не оставља никакве сумње да је непосредан повод за визију љубави према оној вили из текста последње Костићеве песме била Ленка Дунђерска. То потврђују и лична сведочења (Стефановић), накнадна истраживања (Лесковац), песма *Госпођици Л.Д. у споменицу* и Костићев *Дневник* на француском језику.

Међутим, присуство те девојке у песми није једнозначно. У тој „вили” је садржан комплекс релација које је песник имао да разреши. У љубави према тој младој девојци садржана је пројекција Костићеве Аниме-младе мајке коју је прерано изгубио, противтежа и допуна оној мајци коју је у властитој жени нашао. Истовремено, та девојка у његовој песми, као и у његовом животу, игра улогу музе која га надахњује, и улогу мадоне, Беатриче, која ће га одвести на онај свет, где свих времена разлике ћуте. Али појава те младе виле врши и друге функције у песми: функцију преиспитивања и сагледања вредности властите егзистенције, њене аутентичности и њеног смисла; функцију самоосветљења субјекта песме, његовог огледања у стањима јаве, сна и неког стања сна-јаве; његовом суочавању са незнањем и надом. Речју, она „вила” из песме није била само објект којем су упућене речи љубави и чежње, већ је била и фокус у којем је песник дефинисао свој одговор свету са којим се у позним годинама суочио.

УКРШТАЈ

Костићев интимни дневник, који садржи елементе за објашњење многих места у песми *Santa Maria della Salute*, не садржи елементе који би кореспондирали са централним мотивом песме: о сукобу срца и разума у субјекту песме, односно о

сукобима основних сила у човеку и свету. Са тим лајтмотивом песме кореспондирају у пуној мери филозофски и естетички ставови Костићеви. Да би се, другим речима, могла објаснити његова последња песма, нужно је имати у виду и оно што стоји у основи дела: његову мисао.

Борба супротних сила у субјекту песме *Santa Maria della Salute* сасвим је слична оној борби између *змаја* и *славуја* коју је Костић опширно описивао и коментарисао у својој књизи о Змају. Али и једна и друга борба одговарају Костићевом схватању основног начела на којем је свет устројен. Из тог схватања оне изничу и на њега се ослањају.

У историји наше културе Лаза Костић није био само један од најзначајнијих песника и драмских писаца, већ и један од најдубљих филозофа, естетичара и књижевних теоретичара. Филозофске и естетичке ставове он је изнео пре свега у списима *Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме* (1880) и *Основно начело, критички увод у општу филозофију* (1884), а књижевнотеоријска у више списа, посебно у полемици са Светозаром Марковићем и Чернишевским и у књизи *О Јовану Јовановићу Змају* (1902).

Филозофска концепција Лазе Костића има два основна упоришта. Једно је античка, предсократовска, елеаћанска мисао, мисао Емпедокла и Хераклита (Ираклита, пише Костић) о вечној борби и променљивости свега. Друго је упориште њему савремена мисао природних наука XIX века, она чији су главни представници Дарвин и Херберт Спенсер и која у *укрштају* види један од значајних принципа у еволуцији биолошког света.

Трагајући за основним начелом свега што јесте, Костић то „основно начело“ налази у појму *укрштаја*. Укрштај се, међутим, по њему јавља у два основна вида: као *симетрија* и као *армонија*. Сва та три појма (*укрштај*, *симетрија*, *хармонија*) имају код Костића значења која се разликују од стандардних. Симетрију, на пример, он не види обично као што се она види, тј. као прост паралелизам појава, већ као супротност појава. Слично томе, на посебан начин он види и хармонију. Појам *хармонија* (грчки *αρμονία*) он је преузео од Хомера, и то према њеном етимолошком значењу као жљеб, ужљебак. Пример који за такво значење наводи јесу ужљепци брвна, где се сва дрвета

ужљебљују једно у друго: „Угнути део једне половине стискује уметак друге половине у истој мери у којој се овај утуткује”. (33)

Ово је једно од најзначајнијих места у његовом *Основном начелу*:

То нам доказује да *хармонија* није ништа друго до изврнута, или боље, *склопљена симетрија*; и обрнуто: симетрија је изврнута, или боље, *расклопљена хармонија*.

Тај однос се може приказати и цртежом овако:

Симетрија

> <

Хармонија

> >

Према томе симетрија и хармонија пису ништа друго до допуна, премица, контрола једна другој. Веза је између њих најприсијна узајмица.

Хармонија је синтеза симетрије. Симетрија је анализа хармоније. (33-34)

Винавер, у једном кратком есеју из 1952. године, пише: „Лазин књижевни противник, професор Богдан Поповић, такође је проповедао хармонију. Али је Богдан Поповић, у страху да се хармонија поремети, одбацио све што је рогобатно, махнито, самосвојно, криво, промукло. Богдан Поповић и његова школа хтели су безнапорну, лако прихватљиву и млитаву хармонију”. (346). Лазина хармонија се, међутим, не може схватити без његове дијалектике. Две његове кованице такође могу најпластичније да обележе оно што је он као суштинско видео у свету. Он је видео, у истом спису, *раз-склад у складу и склад у раз-складу*, дакле вечиту борбу да се остваре симетрија и хармонија, да се оствари укрштај.

Није баш сасвим једноставно схватити Лазу Костића: његова терминологија је другачија од општеприхваћене, а његова мисао тешко се уклапа у главне филозофске токове. Да би ту мисао учинио разумљивијом, Предраг Вукадиновић, у *Предговору* изабраним Костићевим *Огледима* (1965), „преводио” је са његовог филозофског језика на језик савремене дијалектичке мисли. Ово је једно од значајнијих места из његовог текста:

...на пример реч *укрштај* коју он непосредно зајми из биологије, може се сасвим добро заменити принципом јединства и борбе супротности, што је појам дијалектике. Јер у преводу се поново стичу оба момента која значе укрштај, и то на начин, можда, нешто срећнији и очигледнији: јединство супротности непосредно казује хармонију, као што и борба супротности значи симетрију. И још нешто. Ако су симетрија и хармонија саме међу собом укрштене, тада то значи да једна прелази у другу, односно да се борба увек окончава јединством, при чему се оно једно, онда изнова разлаже у неко ново мноштво. Лаза Костић је скроз дијалектички дух. (16-17)

Нешто Касније Вукадиновић је указао на још једну особину Костићеве мисли:

да је његова дијалектика – и суштином и терминологијом – она Хераклитова, – један чисти релационизам: основни скелет или најпростија архитектоника света, калуп према којем се склапа и расклапа све што постоји. (17)

И управо зато што је у основи те дијалектике релационизам, Костићева филозофска концепција могла је истовремено да буде и онтологија и естетика: оно што је, по њему, основно начело света јесте и основно начело лепоте, тј. основно начело естетских феномена. Душан Недељковић је 1936. године, на француском језику, објавио текст под карактеристичним насловом: *Српски дијалектички панкализам у XIX веку*. То је био уједно и први текст у нашем веку којим је Костић као филозоф рехабилитован. Недељковић је страног читаоца хтео да информише да смо ми, још у 19. веку, имали једног значајног филозофа панкалистичке оријентације (оријентације која основна начела гради на лепоти) каквог су у међуратно време Французи имали у Лаланду (Laland) и Американци у Болдуину (Baldwin). Али, за разлику од тих филозофа, српски филозоф 19. века био је, према марксисти Недељковићу, савременији и прихватљивији, јер је његов панкализам био дијалектички.

Са истог становишта, са становишта дијалектичког панкализма, Костић је певао и просуђивао и пре него што је уобличио своју филозофију. То је својевремено истакла Аница Савић Ребац у тексту *О једној песми Лазе Костића* (1950) посвећеној *Певачкој имни Јовану Дамаскину*. Ту песму је Костић

написао 1865, кад је имао свега 24 године. Већ тада је, како Аница Савић Ребац каже, „носио у себи замисао укрштаја супротних сила као основног космичког закона” (170). „Његов филозофски правац”, вели она касније, „одговарао је тако, у потпуности, законима његовог мишљења; а обоје су изложени у његовој поезији...” И Радомир Константиновић, у есеју посвећеном песми *Santa Maria della Salute* (1973), настојао је, међу осталим, да ту песму објасни и Костићевим филозофским ставовима.

Костићеви филозофски и естетички ставови кореспондирају са његовом последњом песмом на два основна начина: на начин партикуларан и универзалан. Оних неколико места у песми где се говори о лепоти (у II строфи о лепоти храма, у VII о лепоти „виле” и у XIV о лепоти раја) кореспондирају на партикуларан начин са ставовима изнетим у полемици са Марковићем и Чернишевским, Црњанским. Они су изразито антиутилитаристички и панкалистички интонирани. Иза њих стоји песник изразитих естетичких опредељења.

Костићева онтологија-естетика, међутим, кореспондира и на универзалан начин са његовом песмом. Костићеву филозофску концепцију не треба тражити само само у појединим деловима његове песме већ и у песми као целини: у начину на који је она организована, у томе које је све елементе обухватила, и како су ти елементи у песми структурализовани.

Форма строфе и стиха *Santa Maria della Salute*, на пример, није нова ни специфична. Станца, у којој је она испевана, чак је веома раширен облик у бароку и романтизму. Два најкрупнија дела талијанске баројне књижевности, Ариостов *Бијесни Роландо* и Тасов *Ослобођени Јерусалим* испевани су том строфом. У романтизму су се њоме, такође, служили песници: Бајрон (*Чајлд Харолд*), Гете у лирским песмама, а код нас Прешерн (*Крст на Савици*), Прерадовић, Бранко Радичевић (*Туга и опомена*). У неговању изражајне моћи своје строфе Костић се, очигледно могао служити и искуствима других.

Међутим, стих са којим је он ту строфу страног порекла укратио, симетрични лирски (сватовски) десетарац, из домаће је традиције. Додуше, Костић тај стих није преузео непосредно из наше народне поезије: путеви његовог сазревања били су доста дуги и сами доста укрштени. Светозар Бркић, који је у тексту *Генеза једног ритма и једне форме* (1960) пратио развој тог стиха, закључио је да га је Костић први пут употребио 1859.

године, у својим ђачким преводима из романа Булвара Литона *Последњи дани Помпеје*. Такав један стих Бркић је нашао у песми *Како се родила љубав* (тај стих гласи: *животом што се рађаше млад*) и један четворац у песми *Имна ветру* (обе су прештампане у *Песмама* из 1909):

Високи зраче, вечити воре,
свега што дише, свега што би,
из ове неме покупи коре
семење што јој дарова ти...

И мада Бркић стих *Santa Maria della Salute* доследно назива јампским, ови каталектички и акаталектички десетерци, на које он подсећа, тачно су одабрани. Такве је десетерце Костић, по њему, употребио само неколико пута: у *Певачкој имни Јовану Дамаскину* (1965), у будници *Омладини на збору* (1881) и у посланици *Њеном Царском височанству Стани Николајевној... у споменицу* (1891).

Из наслова и садржаја песама које смо управо навели, видимо да је тај стих био резервисан за химне, посланице, буднице. Као химну и као посланицу он ће и своју последњу песму интонирати. Слично Поу у *Гаврану* и Костић ће у својој песми преузету форму строфе и стиха довести у нове односе. Ти оданоси ће, такође, бити у складу са његовом филозофском концепцијом. Жарко Ружић у есеју *Симетрија и мелодија у јединој Костићевој станци* (1971) обраћа пажњу на сагласности између Костићеве филозофске концепције и „метричко-ритмичке организације Костићевог стиха” и строфе за коју се определио. Каже:

Видели смо да се ритам лирског десетерца организује тако што се систем протицања силабичко-тонских сигнала у првом полустиху симетрично понавља у другом делу стиха. Костић уводи и каталектички стих, који се укршта са акаталектичким у оквиру станце са женском (двосложном) римом у акателекси и мушком (једносложном) у каталекси, да би се у завршним стиховима њиховом синтезом образовала јединствена парна двосложна рима. (193)

Али не само у спољашњој форми песме, већ и у њеним садржајним елементима, има укрштаја, симетрије и уљубљивања (хармоније). Наша најлепша љубавна песма је истовремено

и наша најлепша песма о греху. Та песма почиње као скрушена покајница. Али и у том покајању има ероса према Госпи која спасава. Песма се завршава пркосом, а у том пркосу, такође, има ероса према „вили” и према васељени. На укрштају таквих симетрично распоређених елемената и на њиховом ужљебљивању и почива тензија песме. Између ероса у покајању и ероса у пркосу одвила се борба у субјекту песме: борба између његовог разума и срца, између памети и сласти. Јава и сан, који се јављају као поприште те борбе, укрстиће се на оном свету, оствариће се јава сна. А смрт и живот, који се сучељавају током целе песме, наћи ће, такође, разрешење у укрштају, у животу-после-смрти, у егзистенцији која ће се наставити после сједињења (укрштаја) с Њом, тамо где свих времена разлике ћуте. Зато што су се, у песми, тако сучелиле основне животне силе и људске вредности, и тензија песме је тако велика и необична, јединствена.

Не инсистирајући посебно на филозофским концепцијама Лазе Костића, Светозар Бркић је у свом тексту (1971) издвојио четири основна симбола у Костићевој песми „који су се користили за трансценденцију у европској поезији за сличну тему, или можемо рећи за сличан садржај, првенствено кроз цео средњи век, а затим и касније” (109). Та четири симбола су: Логос, Агапа, Ерос и Танатос. Последња два симбола позната су посебно из Фројдове доктрине: они тамо представљају две опречне силе у човеку. Нагон љубави и живота и нагон смрти, тровања, разарања, носе се током целе песме. И они се притом ужљебљују, укрштају. То исто се може рећи и за друга два симбола. Агапа (милост која се спушта одозго) јесте оно што субјект песме тражи и очекује од Богородице. А оно ка чему он тежи и што као тежњу пркосно истиче јесте нешто друго: јесте Логос, рај, рајски склад, „музика сфера”. Тензија Костићеве песме заснива се на симетричном распореду, на укрштају и ужљебљивању тих тежњи и енергија. Начин на који је песник певао песму, енергије које је узео у игру, спроведен је у духу његовог *основног начела*: начела укрштаја, симетрије и хармоније.

То исто начело Костић је остварио у рефрену песме. Он је и пре *Santa Maria della Salute* употребљавао рефрен у већини својих бољих песама: *У Срему* (из периода 1858-1862), *Међу јавом и мед сном*, *Минадир, моја звезда*, *Видим ли те* (1862-64), затим: *Певачка имна Јовану Дамаскину*, *Певачка имна*, *Моја дангуба* (1864-67), *Разговор са увученом српском заставом на*

мађистрату новосадском, *Дон Кихоту* (1867-74) и *Госпођици Л. Д. у споменицу* (1892). Особина је рефрена да песму организује на јединству у разноврсности, односно на јединству у супротностима. Костић није био „мајстор рефрена” само по томе што је успевао да нађе изузетне рефренске стихове. Он је био мајстор и по томе што је за сваку другу песму налазио други модел рефрена. За рефрен Костићеве последње песме карактеристично је што је узет из туђег, италијанског језика. „У песми се такође укршта страно и домаће у лексици, звуку и правопису”, каже Миодраг Поповић (1971-132). Мало затим, Поповић даје још неколико интересантних варијација о теми укрштаја у Костићевој песми. Међу осталим он каже:

У овој светлости, и симболика венецијанске цркве добија у песми шири радијус значења. Као конкретно здање, *Santa Maria della Salute* не симболише више само европску културу нити борови само наше всковно херојство. Нови симбол обухвата њихово укрштање у јединству постојања. Хераклитско тројство реализује се прерастањем српске хероике и западноевропске културе у заједничку свечовечанску лепоту. (133)

Изузетност Костићеве песме указује се, отуда, као последица једне изузетне филозофскоестетичке, али и књижевнотеоријске концепције која јој стоји у основи. Само је једна дијалектичка, усто још и панкалистичка концепција, могла да обухвати толико елемената, да их укрсти, да међу њима направи напетост.

Лаза Костић се развио у оквиру српског романтизма, чији је идеолог и теоретичар био. Природно је да се у његовој песми види и романтичарски стилски израз. На такве закључке пре свега асоцира положај субјекта у свету, посебно његов однос према бесконачном: у том односу дата је и мера свих других односа у песми. У прилог мишљењу да је песма пре свега романтичарска, Милан Кашанин додао је две значајне асоцијације: не само што је упоредио финале Костићеве песме са финалем Бетовенове *Девете симфоније*, већ је он Костића као песника, а готово из ове песме, поредио са Рихардом Вагнером (1968:81).

Романтичарска стилска одређења су, међутим, преуска да се у њих смести цела Костићева песма. Строфом, станцом, она се исто толико везује и за барок у којем се та строфа највише неговала. Црква *Santa Maria della Salute* на коју рефрен 14 пута

упућује, једна је од најистакнутијих сакралних барокних грађевина уопште. Саградио је у 17. веку, на изласку из Канал Гранде, архитекта Лонгена. Израз је раскоши, чулности, богатства из времена највеће моћи Млетачке републике.

Поред барока, последња Костићева песма, везује се асоцијацијама за песнике из још старијих периода, за Петрарку и Дантеа. Између ове песме на почетку 20. века и тих песника у освиту модерне европске културе има сличности у начину на који су видели своју живу у мртву драгу.

Светозар Бркић је, асоцијацијама, ишао још даље у прошлост. Он је схватио да је Костићева песма саграђена на исти начин на који је саграђена икона, па је ту песму доводио у везу са иконодулом Јованом Дамаскином и истовремено са Псеудо-Дионизијем. Овај други црквени отац је још у 5. веку рекао да се ми „помоћу видљивих икона уздижемо, колико је то могуће, до гледања божанства”. (1971:108).

Миодраг Павловић, с друге стране, спорећи се с постојећим тезама да је *Santa Maria della Salute* највећа песма нашег романтизма, затим да је прелудијум наше модерне поезије између два рата или да је ван књижевне историје, истакао је тезу да је Костић написао своју велику песму „као српски и европски песник на прелазу деветнаестог у двадесети век” и да се то „на песми и види”. „Она”, вели Павловић (1972:429), „има тражену монументалност сецесионистичке архитектуре, неоромантични занос фантастичног сликарства једног Гистава Мороа, химнолитургијски тон поезије Шарла Пегија, симболе симболиста, нарочито руских”.

Скуп свих тих асоцијација о стилској природи *Santa Maria della Salute* не сведочи да је та песма ван историје, поготово не да је „ахисторичка, анахронична”. Она јесте у историји, јесте писана на прелазу деветнаестог у двадесети век, али она је трансцендирала искуства сецесије и симболизма и касног романтизма, протежући се преко барока и хуманизма до византинског периода, обједињујући тако, практично, искуства, теме свих тзв. барокно-романтичарских периода. Та песма јесте у историји, али је историја једне стилске оријентације, као што је романтизам или симболизам, недовољна за објашњење њене конкретне егзистенције. Она се чак не може довољно схватити ни кад се стави у контекст барокно-романтичарских стилских оријентација, јер су јој симетрија и хармонија, оно што карактерише тзв.

класицистичке периоде и стилске оријентације, такође битна обележја. У тој песми нема равнотеже па нема ни мира и смирености. Али има тежње чији је основни идеал логос, склад, симетрија, хармонија. У одређивању стилске природе те песме не може се заобићи оно што у њој непосредно није присутно: идеал коме су тежили и класицисти. Костића је и немогуће схватити у правом смислу ван његовог хеленства. И то хеленство се у његовој поезији, а посебно у његовој последњој песми, са много чиме укрстило.

Можемо да замислимо да се стварање текста песме *Santa Maria della Salute* одвијало у три фазе.

У првој од њих, која је несразмерно најдуже трајала, збирао се полако, разним поводима, материјал (тј. оно што Кајзер назива *der Inhalt*) за стварање песме. Стицале су се теме, мотиви, песничка искуства, животне потребе. У годинама кад се то одвијало песник вероватно и није мислио нити је знао да ће неку онакву песму написати. Али се она полако стварала у њему, све више је постајала могућност песме. Све што је у песми *Santa Maria della Salute* казано, живело је у личности Лазе Костића. Скуп тих чињеница, које смо коментарисали, изазивају асоцијације на оне чувене Рилкеове речи из *Zapisa Maltea Lauridsa Briggea* да је за „један стих потребно видјети многе градове, људе, ствари...”, да: „Ваља знати умишљати путове у непознатим крајевима, неочекиване сусретаје и састанке: дане детињства који су још увијек неразјашњени...” (1957:19). И тако даље. Костићева песма, међутим, показује да је за њу потребно и више него што је Рилке од песника тражио; било је потребно, такорећи, сваколико стваралачко и људско искуство. Грађа из које је настала Костићева песма обимна је. Ни близу јој, на пример, није грађа за Поовог *Гаврана*, или за Рембоов *Пијани брод*. Оно што је Костићева песма имала да повеже и сажме било је разноврсније, вишедимензионалније и дубље. То су и претпоставке за њен уметнички домет, потенцијалне могућности њене снаге.

У другој фази песник је већ писао песму, тј. састављао „записник” о ономе што се као песма у њему већ створило. Немамо података кад је та фаза почела. Знамо само да је већ сложена Костићева књига, његове *Песме* (1909) морала да чека да и ова песма буде готова како би штампање могло да се доврши. Та фаза је могла трајати највише неколико година пред њено објављивање. Трагови Костићевог рада на песми огледају се у

сачуваним варијантама аутографа. У тим аутографима нису више садржани неvezане теме и форме, или разноврсни песнички проблеми из личног живота и ангажовања у спољном свету. Текст песме је у целини захваћен структурализацијом, али он још није готов: налази се у сировом стању као полуобрађени материјал.

И најзад, у трећој фази, песник коначно уобличава песму. Радећи непосредно на тексту он довршава њену структурализацију. Кад по ауторовом осећању сви елементи у тексту буду на свом месту, кад сви буду функционисали како треба, онда ће и песма да буде завршена. Тек тада ће је он послати у штампу.

Структурализацијом те песме било је обухваћено много разноврсних елемената које је човек онако сложене природе, дугог и сложеног живота, интелектуално, емотивно и стваралачки богатог, имао да пружи. Због количине и множине свега онога што је том структурализацијом обухваћено, та песма представља крупан *догађај* у опусу Лазе Костића. Али је из истих разлога она крупан догађај и за српску литературу, па и за литературу уопште. На тако малом простору, у стодвадесетак стихова, ваљда ни у једној другој књижевној творевини није структурализовано толико разноврсних елемената.

Костићева последња песма збила се као укрштај многих разноликих елемената и више супротних сила. У том збивању песме био је имплицитно поштован принцип организовања који је Лаза Костић много раније образложио као *основно начело* своје панкалистичке филозофије. *Santa Maria della Salute*, најсложенија Костићева песма, јесте и најбоља потврда његове концепције, али и њен најаутентичнији израз.

Да би се, по тој концепцији, збила нека иоле значајна уметничка творевина, у њој мора да буде остварено начело укрштања. Мање и веће творевине разликују се по количини и вредности елемената и сила које су се у њима укрстиле. Што више укрштања, симетрије и хармоније међу елементима и силама које улазе у састав песме, то већа и песма. Костићева последња песма, отуда, своју величину, и свој домет, дугује управо количини и каквоћи елемената и порива које је укрштањем организовала. Да би се она у пуној мери схватила, потребно је расплести све што је у тој релативно краткој песничкој творевини укрштено и укрштањем сабијено. Интерпретација песме, с

те тачке гледишта, указује се и као откривање начела и праксе организовања, али и као откривање елемената и сила које су организовањем обухваћене.

СУДБИНА ПЕСМЕ

За ових седамдесетак година, откако се први пут објавила *Santa Maria della Salute*, о њој није речена ниједна лоша реч. О њеном аутору, Лази Костићу, међутим, изрицани су судови од најотворенијег багателисања (Скерлић) до сврставања међу наше највише песничке вредности (Мишић, Кашанин и др). Па ипак је Костићева песма у свему делила судбину са својим аутором. Ако није била отворено негирана, била је игнорисана.

Заслужује докторску дисертацију однос двојице професора, Љубомира Недића и Богдана Поповића, према Лази Костићу, толико је тај однос пример како жеља за престижом и сујета одузимају људима моћ суђења. О Јовану Скерлићу треба већ сад рећи да у нашим историјама књижевности нема већих лудости, ни с више дрскости изречених, од оних које је тај несрећни човек написао о Лази Костићу. (1968:77-78)

Тако пише Милан Кашанин у већ помињаном есеју о Костићу. Љубомир Недић је умро 1902, Скерлић 1914, дакле пре него што је, између два светска рата, Костићева слава почела нагло да расте. Нико није могао да их пита, или да им пребаци, зашто су онако олако судили о песнику. Богдан Поповић је, међутим, био жив до 1944. Његови, али и Костићев поштоваоци, хтели су да знају разлог његових, и не само његових, осуда Костића. У *Заносима и пркосима Лазе Костића*, у поглављу *Прави камен „смутње” велике*, Станислав Винавер говори о неколико покушаја Тихомира Ђорђевића, Милоша Ђурића, Милана Предића да објасне Богданов однос према песнику (547-548). Један од докучених одговора је: Богдан није марио Костића зато што овај није имао ничег француског у себи! Поред тог, доста немуштог, усмено датог објашњења, постоји и једно писано, које потиче од Црњанскога, Богдановог некадашњег студента. У књизи *Итака и коментари* (1959) Црњански пише:

Поповић, који ми је дао оцену највећу међу оценама, саветовао ми је са своје стране да треба да радим тезу доктора-та, о поезији Лазе Костића. Његова теза била је да је Костић *сам* крив, што се његова каријера, у литератури, тако трагично завршила.

Ја сам онда поново тражио да ми Поповић протумачи у чему је била *погрешка* Костићева.

Поповић ми је, тада, испричао, најзад, зашто је његова критика о преводима Костића била тако негативна.

Вели, Скерлић, и браћа Поповићи, враћали су се једном из Новог Сада, а у тај исти вагон ушао је и један крупан, разбарушен човек, из Карловаца. Ушао у купе браће Поповића.

Погледао их је, причао је Поповић, својим крупним очима лудака, окренуо главу, све до Београда, и није их удо-стојио поздрава.

Богдан је онда – причао је он сам – кад је идући пут писао о преводима Костића, решио, „*да притисне перо*“, пишући о Шекспиру Костића. Тог неуљудног човека.

Ја никад нисам рекао свом старом порофесору зашто сам одустао од доктората код њега. (153)

Нема разлога да не верујемо иједној речи песника и мемоаристе Црњанског. Костић се, знамо то са других страна, и онако знао понашати, а Богдан Поповић је стварно могао и да притисне перо, да суди строжије него што би иначе судио. Таква реаговања су људска и са њима треба рачунати.

Погрешно је, међутим, толико подвлачити приватне симпатије и антипатије у књижевним размимоилажењима. По-стоји ипак потреба да се нађе и прикладније објашњење за раз-склад између двојице наших најзначајнијих теоретичара пре првог светског рата. Поред тога што се, евентуално, Богдан По-повић и Лаза Костић нису трпели као људи, значајније је да се нису „трпеле“ њихове идеје, нити њихова схватања литературе. Романтичара, панкалисту, дијалектичара Лазу Костића, свејед-но како се у приватном животу понашао, није могао да прими дух какав је био Богдан Поповић, парнасовац по убеђењу, по деловању и опхођењу.

Лаза Костић и Богдан Поповић, то су два различита си-стема мишљења о литератури, два укуса, два става који се међусобно негирају. Слично је било и између Костића и пози-тивисте, антиромантичара Љубомира Недића. А у основи је сличан могао да буде и однос између Лазе Костића и Јована

Скерлића, најизразитијег следбеника Светозара Марковића у свом добу. Не ради се о зловним малим духовима, Поповићима и Скерлићу, како некако проиходи из текста Црњанског. Разлика је само у томе што је Богдан Поповић, као професор и уредник Српског књижевног гласника и као човек, настојао да се коректно односи према младом Црњанском, како није ни покушао да се односи према Костићу. Историја се не понавља у свему, али се, у основи, увек понављају сукоби младих и старих: и сам ће Богдан Поповић, од генерације међуратних писаца, доживети нешто слично ономе што је Костић доживљавао од њега и његових вршњака: дошао је био и на њега ред да буде негиран, исмеван, не мање оштро, грубо и неправедно.

Савремена теорија рецепције, и њен главни представник Х. Р. Јаус, имају идеју да је један од основних мотива за стварање уметничких дела – хоризонт очекивања публике. Помоћу те идеје пуно шта, у историји литературе, можемо да објаснимо: међу осталим и природу тема и облика у песничком стваралаштву Ракића, Дучића, па донекле и Диса, у време пре првог светског рата, кад се појавила и она Костићева Песма. Поготово том идејом можемо да објаснимо патриотску поезију коју су сви песници тог времена ослободилачких ратова неговали.

Не можемо, међутим, помоћу те концепције да објаснимо и појаву највеће песме тог времена, *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Таква се песма у то време, према природном развоју ствари у књижевности, није могла очекивати. Она је пала у време коме није била намењена и пред публику која такву песму није очекивала. Кључ за разумевање настанка те песме не може, дакле, да буде читалац. Савремени читалац те песме присутан је у њој само утолико што му се она ипак обраћа. Херметична каква је била, она рачуна да ће и упркос његовом неразумевању постојати.

Бољи и поузданији кључ за објашњење настанка те песме могу да буду категорије младог Лукача из *Историје и класне свести*: категорије *објективне могућности* и *могуће свести*. Ако Костићева песма није одговарала хоризонту очекивања ондашње публике, она је одговарала *објективним могућностима* њеног аутора. И одговарала је *могућој свести* публике, бар једном њеном делу. Костић је и у старости имао своје поштоваоце, али они, у већини, нису били прва литерарна имена, нису давали тон добу. Међу њима били су и неки млади људи чији се глас

тада није много чуо. Они су се звали: Светислав Стефановић, Исидора Секулић, Тодор Манојловић, Станислав Винавер, Милош Црњански, Аница Савић, Милан Кашанин и други. Били су то они чије ће време тек доћи и чији ће се глас чути деценију две касније. Они су били Костићева будућност. Борећи се између два рата против Богдана Поповића и његових блискомишљеника у књижевности, они ће Лазу Костића призивати у помоћ, у њему или у њему сличним песницима, тражити савезника, стварати њихов култ.

Један од њих, Тодор Манојловић, објавио је две деценије после Костићеве смрти, 1931, текст са карактеристичним насловом: *Нови сјај Лазе Костића*. У њему Манојловић говори о неразумевању које је пратило песника и помиње „глуве уши” на које је наишла *Santa Maria della Salute*, „онај чудесни финале нашег романтизма и истовремено прелудијум наше модерне поезије”, па каже:

У последње време догодило се, међутим, са њиме нешто слично ономе што легендарни барон Минхаузен прича о свом ловачком рогу. Барон је напољу, у шуми, приликом једног зимског лова, чешће покушавао да дуне у тај свој рог, али су звуци, због страховите зиме, замрзли и није се ништа чуло. Ипак, ти звуци нису били изгубљени: они су се касније, раскрављени, ослобођени топлотом дворане у којој се дружина била скупила, заорили сасвим спонтано; рог је, висећи на ексеру, отсвирао, на опште зграпуће, аутоматски, све оне веселе халалалије које напољу, на зими, није умео да изда из себе.

Као да су топле струје модерне осетљивости и мисаоности, најзад, разбиле, растопиле и мраз неразумевања, у коме је захваћена била и Костићева поезија, те нам она данас поново звучи, пева са пуном својом тријумфалном сонорношћу. (1960:316-317)

Тако је пластично, помоћу приче, Манојловић насликао судбину Костићеве поезије, а посебно његове највеће песме. Требало је да се промени (отопли) духовна клима да би та песма и та поезија проговориле. Другим речима, требало је да дође нова генерација писаца и читалаца која ће исте те текстове читати на друге начине, и којима ће ти исти, некад немушти текстови, носити пуну меру значења.

Оно што је генерацији Црњанскога и Винавера омогућило да разумеју Костића и његову велику песму била је у бити нова антипарнасистичка (антибогдановска) и неоромантичарска (неокостићевска) парадигма схватања литературе, коју су они, у корелацији са ствараоцима и публиком ван наших националних граница, стварали. Лаза Костић се са својом поезијом и, поетиком, у ту парадигму уклапао. Ау њу се више нису уклапали Богдан Поповић, Скерлић или Дучић. У контексту те нове парадигме природно је и што се *Santa Maria della Salute* морала „раскравити”.

Место које су Костић и његова последња песма добили од модерниста у међуратној књижевности неће, међутим, остати сасвим стабилно. Ни Костић ни његова песма нису значили онолико много предатним припадницима социјалне литературе или послератним „реалистима” - далеким следбеницима Марковићевих идеја – као што су значиле модернистима. Али ће Костић веома много значити послератним модернистима: Зорану Мишићу и његовим вршњацима. Они ће и Костићу и његовој песми додати још новог сјаја.

За ових седамдесетак година, откад песма *Santa Maria della Salute* у свету књижевности постоји, њен текст је увек остајао непромењен. Али се за то време мењао њен контекст, па се самим тиме мењало и њено значење и њена цена на лестивци песничких вредности.

Промене у значењу и у вредности које су пратиле *Santa Maria della Salute*, нису се дешавале случајно, без реда, нити су зависиле само од ђуди читалаца и критичара. Оне су зависиле од оних општих парадигми које артикулишу уметнички израз у једном времену и уређују односе између стваралаца и прималаца. Као што није био примерен реалистичкој и парнасистичкој парадигми, Костић је био примерен романтичарској и модернистичкој. У томе су били разлози његове променљиве литерарне судбине.

Мада је *Santa Maria della Salute* делила судбину Костићевог дела, критика и публика су је, нарочито последњих деценија, и у оквиру тог опуса, издвојиле посебном пажњом. Ни близу слична пажња, рецимо, није поклоњена једној другој изузетној Костићевој песми, *Спомен на Руварца*, „најлепшој песми 19. века, свих, европских, литература”, како ју је својевремено назвао Црњански (1959:28). Разлог за то, свакако, није само умет-

ничка висина песме, па ни она легенда о љубави према младој девојци. *Santa Maria della Salute* се у Костићевом делу, и у литератури, не издваја само оним како казује, већ и шта казује. А по томе шта казује та песма је, изгледа, веома актуелна.

Готово истовремено кад се она појавила, објавио је тада млади филозоф Ђерђ Лукач есеј *Метафизика трагедије* (1910). То је један од кључних есеја његове књиге *Душа и облици* (1911). У њему је, како тврди Голдман у књизи *Лукач и Хајдегер* (1970), постављено једно од кључних питања 20. века: проблем аутентичности и смрти. То питање у наше време заокупља и савременог мислиоца и уметника, а посебно егзистенцијалистичку и марксистичку мисао.

Наше интересовање за Костићеву песму није само естетске већ и филозофске природе. Аутентичност и смрт су два основна пробелма 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. Бирајући љубав у смрти радије него ли живот у безњеници, он је изнад живота и изнад смрти ставио љубав, јер је у њој видео испуњење смисла. Тај смисао, међутим, у Костићевој песми није унапред дат: он је током песме откривен као иманентан егзистенцији, испоставио се као смисао саме егзистенције. Егзистенција без свог иманентног смисла, говори нам песма, нема вредности.

Има разлога да се Костићева последња песма доведе у везу и с Бодлером, једним од утемељитеља модерног сензибилитета. У песми *Путовање*, на пример, Бодлери Бодлер Шарл зазива смрт, „старог капетана” на пут: да оду било куд, али до дна непознатог, да би нашли *ново*. Иза тог Бодлеровог *новог*, међутим, зјапи ништавило: оно ничим конкретним није испуњено. Лаза Костић, у својој песми, зазива такође смрт, али не да би нашао апстрактно ново, већ да би нашао невиђено, недоживљено: нешто најснажније, најдуховније, најљубавније. У томе што је он тражио има нешто од старих песника, од оних који су, као Данте или Петрарка, тражили и волели *нешто*. Али

има у том *нечему* и оне неодређености која је блиска бодлеровском *ничему*. И ту су се старо и ново укрстили.

Сем тога, није све „чисто“ и „лепо“ у најсилнијој љубавној песми српске поезије. Има и нечег сатанског у њој што подсећа на сатанизам Бодлера и Лотреамона. И сама баладична основа песме проткана је свешћу о неприличности љубави која се слави. И лепо и ружно, примамљиво и забрањено, садржани су у њој. Плотско и узвишено су у њој једно крај другог и једно у другоме. Отуда је у тој песми љубави и греха било довољно елемената да она буде истовремено и молитва и покајница. Не одговара она по сензибилитету само класичној хуманистичкој традицији, већ и оној која је настала после смрти бога. Та песма се, једноставно, не може свести само на систематизацију песникових порива. Она је и плод његових дијалога са европском културом и њеним тековинама.

Santa Maria della Salute Лазе Костића пореди се често са једном другом нашом дивном љубавном песмом, са Дисовом *Можда спава*. Дисова песма, ма колико јој по вредности била близу, далека јој је по одсуству интресовања критике да се изучава и интерпретира. О претексту те песме се мало зна, а нема никакве легенде о оној драгој што *можда спава са очима изван сваког зла*. Бар до сада, та песма је била значајна и интересантна само по ономе што је њеним текстом означено. У томе она није усамљена: највише је, у литератури, дела која читамо имплицитно их стављајући у контекст времена у којем су настала или у којем их примамо.

Костићева песма, међутим, интересантна нам је по целом свом животу: по томе шта ју је предодредило, како је настала, какву је судбину имала, како је осветљавана и како се све може тумачити и осветљавати. Вредност те песме не потиче само од богатог текста већ и од богатог контекста. Увид у њен укупан живот омогућује нам да разликујемо две њене вредности: њену *песничку* вредност, која је везана за могући или стварни доживљај њеног текста, и њену *поетичку* вредност, која је везана за стваралачку праксу у којој је настала и у којој егзистира. То значи да та песма не вреди само као завршена творевина, већ и као творевина која нам уз помоћ свог контекста открива праксу стварања поезије. Тако, интересовање за песму прераста оквире интересовања за *створено*, за дело; подстаје интересовање за *стварање*. Бавећи се чином стварања, на шта нас она наводи, ми

се бавимо, и поезијом и нечим ширим од поезије: бавимо се човековом суштином, човеком као генеричким бићем.

Од објављивања, 1909. године, кад је прошла скоро незапажено, до данас кад је *Santa Maria della Salute* постала славна, ништа се у тексту те песме није променило. Чињеницу да је песма у тих седамдесетак година значила и вредела све више, не можемо да објаснимо само вредностима њеног текста, већ и променама које су се десиле у њеном контексту. На живот песме, после њеног објављивања, деловала су књижевноестетска схватања нових нараштаја писаца, критичара, читалаца, њихови нови идејни погледи и нови људски проблеми. У измењеним контекстима у којима је примана песма је добијала и нова значења и нове вредности.

Тумачећи ту песму ми нисмо ни могли, дакле, да дођемо до неког њеног исправног значења. И значење те песме је, као и значење сваког другог дела, релативно променљиво. Чак и да смо нашом интерпретацијом исцрпили сва значења која она данас може да има, тиме не би био учињен крај потребама за новим интерпретацијама. Промене које се ускоро природно буду дешавале у сфери схватања поезије и књижевности, у сфери схватања човека и стваралаштва, нужно ће, бар унеколико, променити и контекст песме. Самим тиме ће се, макар донекле, променити и њено значење.

ПРОУЧАВАЊЕ КЊИЖЕВНОГ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА И КЊИЖЕВНОСТИ

Истраживање песме *Santa Maria della Salute* пружа нам повољну прилику да коментаришемо и сам истраживачки подухват: предмет истраживања, нивое, методе, аспекте, приступе, циљеве истраживања итд.

ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Треба разликовати номиналан од конкретног предмета истраживања. Номинални предмет нашег истраживања била је песма *Santa Maria della Salute*. Показало се, међутим да тај конкретан предмет истраживања није баш тако лако одредити. Премет истраживања није био исто што и сам текст песме. То најбоље потврђују радови о песми које смо навели. Ти радови се могу разврстати у три основне групе: а. у оне чије је подручје бављења било уже од текста песме (на пример: версификација), б. у оне чији је предмет истраживања уже од контекста песме (на пример: последње Костићеве године) и с. у оне који делимично захватају текст а делимично контекст. Сваки од тих радова је практично захватио мање од дела као целине, али су сви они заједно, углавном, покрили цело подручје истраживања.

Ма како да су сва та досадашња подручја истраживања била различита, за све њих је карактеристично да су се односила на део неке шире целине, или су своја истраживања конституисала као уређен скуп неких делова. Песма се, на пример, сагледавала као скуп једнообразних стихова и строфа, као скуп уређених мотива, као скуп стилских поступака. С друге стране, она се сагледавала као део опуса Лазе Костића, као део српске, европске и светске литературе, као део романтизма, симболизма,

сецесије, као вид барокног изражавања. Уколико су описи таквих делова и целина били потпунији, утолико је предмет истраживања био исцрпнији. Прави предмет нашег истраживања, тј. Костићева чувена песма, не може се, отуда, свести на нешто строго фиксирано и одређено. Тај предмет се указује као скуп међусобно повезаних чињеница конституисаних око текста песме. Односи међу тим чињеницама, у укупном обиму и појединачно, јесте оно што је стварни предмет истраживачке пажње.

Конкретни предмет истраживања израста, дакле, кроз праксу, у самом истраживачком поступку. Он обухвата све што се се са раличитих аспеката, нивоа, приступа, перспектива, или са различитим циљевима о предмету истраживања може сазнати. Као део нечега и као збир нечега, као резултат различитих могућности виђења, тај предмет нема јасне и неповредиве границе. Његове се границе шире и сужавају зависно од могућности примања дела. Видели смо да су први читаоци те песме на њу гледали махом као на текст, или као на текст који је инспирисала једна млада девојка. Супротно од тога, садашњи читаоци, као на пример Светозар Бркић, најдубља њена значења ишчитавају у контексту главних симбола европске културе. Шта ће се све још у песми ишчитати ми сада не знамо. Можемо само да претпоставимо да ће се та ишчитавања кретати у оквиру могућности значења које једно дело може да има. Те могућности ће зависити превасходно од текста, од његовог историјског контекста у којем буде читан, али и од чињеница које свако од нас у сфери дела може открити и показати.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Интерпретација песме *Santa Maria della Salute*, каква је овде замишљена и изведена, могла је да буде још успешнија да је било више истраживачких радова претходних испитивача, или да су ти резултати, и они до којих смо дошли, на плоднији начин изложени. Али на истим методолошким основама та интерпретација не би могла да буде и битно другачија. Сасвим другачије интерпретације од ове могуће су на другим методолошким основама. Неколико типова таквих могућих интерпре-

тација можемо да поменемо и њихове могућности да коментаришемо.

Најраспрострањенији је данас онај тип интерпретације који се заснива на схватању књижевног дела као семантички аутономне категорије. Таква интерпретација – у односу на ову коју смо изложили – и није интерпретација уметничког дела, већ је само интерпретација уметничког текста. Могућности таквог типа интерпретације ми смо приказали у поглављу *Текст*. Докле се текст простирао, дотле су ишли и интерпретаторски захвати. Мада све могућности таквог вида интерпретације нису у том поглављу исцрпене, означене су бар његове границе: мимо њих се практично не иде.

Нешто је шира она интерпретација која се заснива на схватању књижевног дела као текста међу текстовима. Такав вид интерпретације тежи да значење књижевног дела ишчита не само из текста, већ и из његовог односа према другим текстовима, или још даље: према другим књижевно-уметничким делима. Сем поглавља *Текст*, тај вид интерпретације би у нашем раду захватао и неке делове *Контекста* у којима се говори о кореспонденцијама текста Костићеве песме са другим текстовима или уметничким делима. Границе такве интерпретације шире су од претходне, па су и њене могућности веће.

Термин *интерпретација* обично се не везује уз позитивистичка или текстолошка испитивања књижевних радова. Лесковчеви радови о Ленки Дунђерској и Јулчи Паланачкој, међутим, могу легитимно да се назову интерпретацијама, јер се у већој мери него слични радови тичу значења песме. Али такав тип интерпретације, сведен на истраживање предуслова и историје настанка текста, има очигледно преуске границе: у саму знаковну природу текста, и у целовито значење дела, том интерпретацијом се не залази.

Сличан је случај и са рецепционистичким истраживањима каква су делимично дата у поглављу *Контекст*. И граничне могућности таквог вида интерпретације, узете посебно, преуске су.

Од свих тих типова интерпретација најшири је и најплоднији онај који се може засновати на Петровићевој концепцији дела као дијалектичког јединства трију димензија: текста, писца и читаоца. Али та концепција није довољно јасно одредила како треба схватити читаоца – трећу димензију тог трочланог

јединства. Ако се читалац схвати као прост рецептор дела, онда су и могућности те интерпретације крње. Ако се, међутим, схвати шире: као медијум у којем се прелама свеколики круг чињеница са којима чињенице текста кореспондирају (како сам ја учинио у *Поетици Момчила Настасијевића*) онда се такав тип интерпретације практично изједначава са интерпретацијом која се заснива на схватању дела као конкретног тоталитета.

За све типове интерпретације, које смо досад побројали, карактеристична је већа или мања једностраност у могућностима интерпретирања. За модел који смо применили у осветљавању Костићеве песме карактеристична је свестраност. Тај модел показује свестраност начина постојања дела, светраност његових могућности значења, али и свестраност могућих аспеката и видова његовог изучавања. Свестраност је једна од одлика дијалектичког метода; природно је да се и у овој интерпретацији испољила.

ИСТРАЖИВАЊЕ КАО МЕТАКРИТИКА

Истраживање песме *Santa Maria della Salute* могло се вршити и без експлицитног позивања на било коју литературу о њој. Тако је, рецимо, и учињено у једном од најлепших текстова посвећених тој песми, у есеју Миодрага Павловића. Текстови који се спорадично и позивају на литературу, у основи се заснивају на истом моделу. Истраживач има пред собом предмет истраживања, а претходни резултати користе се само као помоћна средства да би се циљ савладао а властити истраживачки резултати поткрепили.

У нашем раду се и тако поступало: на основу унапред установљене концепције књижевног уметничког дела, истраживано је једно конкретно дело, песма *Santa Maria della Salute*. Али се поступило и другачије: сви досадашњи радови који се песме непосредно или посредно тичу, подвргнути су критици, са једног истог становишта, са становишта конкретног тоталитета. Тако је наш предмет истраживања, у ствари, био двострук: с једне стране сама песма, с друге и методи на основу којих је она досад истраживана. Наш рад, отуда, није био само интерпретација песме, већ је био и критика критичких текстова (тј. интерпретација) о песми. То значи да је он, поред критичке,

имао и мета-критичку димензију, далеко развијенију, и свесно установљену, у односу на друге текстове који су се Костићевом песмом бавили.

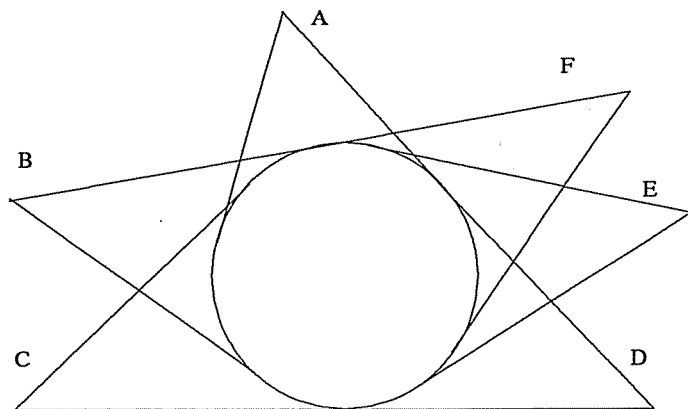
Критичка и метакритичка димензија нашег рада дате су, из практичних разлога, повезано, јединствено. То јединство се огледа у томе што је песма осветљена као конкретни тоталитет, али и у томе што је кроз критику других текстова конкретни тоталитет демонстриран као метод. Показало се да концепција предмета истраживања, тј. концепција књижевног уметничког дела, и сам метод помоћу којег се тај предмет осваја, међусобно кореспондирају, чине јединство.

АСПЕКТИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Са метакритичког становишта видљиво је да све текстове о песми *Santa Maria della Salute*, којима смо се бавили, не морамо поредити само по њиховој успешности. Они се могу поредити и по аспекту са којег су песми прилазили и по томе шта се са ког аспекта проучавања у песми може видети. Лесковчеви текстови, и тестови Владете Јеротића и Војина Матића, на пример, могу се упоређивати по суптилности уочених детаља и учињених анализа. Али оно што их раздваја то су посебни аспекти гледања. Сваки је од тих текстова, са свог аспекта, у песми морао нешто друго да види. Због тога је и могућност виђења са сваког од тих аспеката релативна, ограничена. Реч *relativus* на латинском језику значи: који се односи на нешто. Са аспекта Лесковчевог биографског метода, песма се није могла сагледати као целина, већ се могла уочити само једна група чињеница из њеног контекста. На сличан начин се са психоаналитичког аспекта могла видети друга група чињеница, са аспекта версификације трећа, са рецепционистичког четврта, и тако редом. Сваки од тих аспеката истраживања пружио је могућност новог виђења и осветљења песме, али је свако од тих виђења било ограниченог распона. Са два различита аспекта могу се уочити две различите врсте или групе чињеница. Што је више аспеката, то је више и осветљења песме. Осветљење ће бити потпуније уколико се песма као целина са више релативних аспеката осветли.

Ако песму *Santa Maria della Salute*, као целину, као тоталитет, представимо у виду круга, и око ње тачкама означимо посеб-

не аспекте (тачке гледања) са којих се посматра и изучава, онда бисмо идеју о различитим аспектима изучавања једног истог дела могли овако графички да прикажемо:



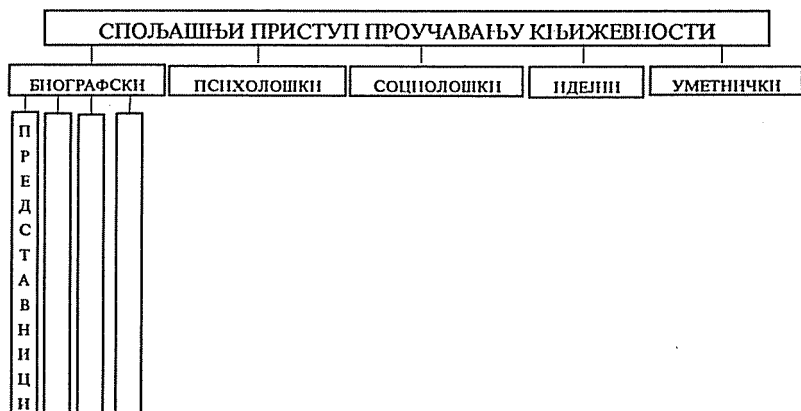
Из тог графичког приказа видљиво је да се једна иста целина, круг, са различитих страна различито види, односно да се са различитих аспеката могу видети само неке чињенице, тј. да се може видети само релативан круг чињеница.

Метод дијалектике конкретног тоталитета по природи је такав да може да види дело као целину, тј. свестрано, али усто и да га сагледа са сваког од побројаних, или још непобројаних, аспеката посебно. Он, према томе, уједињује две противречне амбиције истраживања: да се обухвати целина (тоталитет) и да се осветли са више разноразних аспеката. Метод дијалектике конкретног тоталитета може тако да чини, јер је становиште са којег он прилази проучавању – метакритичко, тј. по нивоу изнад оних становишта које критикује. Са тог становишта сваком се истраживачком резултату треба да приђе критички и од њега преузме оно што, са тог становишта, критику може да преживи. Резултат коме се притом тежи одговарао би формули која може, поједностављено, овако да се изрази: „Имајући у виду сва досадашња виђења истог предмета, могли бисмо да кажемо, закључимо, додамо...итд”.

ПРИСТУПИ ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

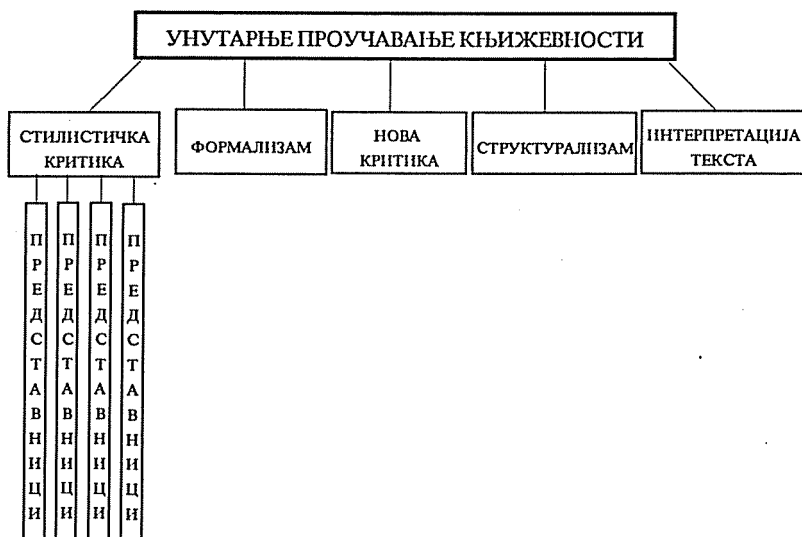
Ма како били разнолики аспекти проучавању књижевности, они ипак могу да се поделе, односно разврстају, у две основне групе. Такву поделу-груписање извршили су први Рене Велек и Остин Ворен у књизи *Теорија књижевности* (1949) која је по тој систематизацији постала чувена. Једно од два најважнија поглавља њихове књиге зове се: *The Extrinsic Approach to the Study of Literature* (Спољашњи приступ проучавању литературе) а друго: *The Intrinsic Study of Literature* (Унутрашње проучавање литературе).

У првом од та два поглавља разматрају се биографски, психолошки, социолошки, идејни аспекти, а затим и аспекти поредбеног осветљавања књижевности у односу на друге уметности. Ти аспекти се разматрају у одељцима: *Књижевност и биографија*, *Књижевност и психологија*, *Књижевност и друштво*, *Књижевност и идеје* и *Књижевност и друге уметности*. У оквиру сваког од тих одељака разматрају се и посебни аспекти, они који су својствени појединцу или школи: на пример посебни аспекти својствени позитивистима, марксистима и другима. Структура тог поглавља *Теорије* могла би да се представи овако:



На основу наслова другог од тих поглавља (*Унутрашње проучавање књижевности*) види се да аутори нису, као у пре-

тходном случају, стављали нагласак на различите приступе, већ су настојали да унутрашње проучавање књижевности третирају као један приступ. Па ипак су, и у том поглављу, навели више школа и појединаца који су допринели унутрашњем проучавању књижевности. Поглавља њихове књиге о спољашњем приступу и о унутрашњем проучавању књижевности разликују се, у ствари, по томе како су Велек и Ворен проблем сагледали и својим текстом представили, а не по материји коју су имали да третирају. Ако би се и друго њихово поглавље, према структури изложених чињеница, графички приказало, добили бисмо овакву схематску представу:



И из једног и из другог графичког приказа видно је да су груписања-раздвајања теоретичара и школа вршена на основу аспекта њиховог сагледавања дела. Разлике међу аспектима унутрашњег проучавања су далеко мање те се стварно могу третирали као једна целина.

Проблемом књижевног уметничког дела Велек и Ворен су се бавили на почетку *Унутрашњег проучавања књижевности*, у поглављу које се зове: *Начин постојања књижевног умет-*

ничког дела. Само место на којем су о делу расправљали, говори и о томе како су га схватили. Одговор за „начин постојања” дела они су тражили у нормама којима текст треба да удовољи, а не у његовом контексту. То значи да су се практично приклонили матици антипозитивистичке побуне, определили се за унутрашњи приступ. Отуда је и њихова методолошка позиција остала неконзистентна: она не одговара њиховој концепцији дела.

У проучавању песме *Santa Maria della Salute* користили смо искуства свих побројаних аспеката и метода, односно оба приступа: спољашњег и унутрашњег. Показало се да та два основна приступа, у нашем поимању дела, кореспондирају са два његовим основним димензијама: његовим текстом и његовим контекстом. То је новина у односу на Велек-Воренову *Теорију*. Кореспонденција тих двеју димензија већ довољно сведочи о конзистентности и конгруентности концепције и метода примењених у истраживању Костићеве песме. Сем тога, спољашњи и унутрашњи приступ нису механички раздвојени као код Велека и Ворена. Између њих је стално успостављена кореспонденција. И то систематско успостављање кореспонденције између текстовних и вантекстовних чињеница једна је од новина у проучавању књижевности. (Оно је још видљивије у књизи *Поетика Момчила Настасијевића*: текстом под насловом *Кореспонденције* завршава се свако поглавље књиге: тај наслов се четири пута понавља). На основу концепције књижевног дела као конкретног тоталитета, и на основу метакритичке концепције метода дијалектике конкретног тоталитета, и било је могуће да се „споји” и „укрсти” и оно што је наизглед неспојиво и противречно.

МЕТОДИ ИЗУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Општи методи (поређење, индукција-дедукција, анализа-синтеза, апстракција-генерализација) који се примењују у изучавању свеколикоке људске стварности, били су примењени и у изучавању песме *Santa Maria della Salute*. Али су у изучавању те песме били примењени и посебни методи.

Начин примене сваког од општих метода био је различит и конкретан.

Дедуктивни метод, на пример, заснован је већ у полазној основи проучавања песме: прво је изнето како књижевно дело треба схватити, па је према тако сачињеном моделу схватања дела изучавана песма. Супротно од тога, на изучавању појединог дела, дакле индуктивним путем, хтело се показати шта дело јесте, како се оно може изучавати.

Методи анализе и синтезе могу се уочити не само унутар текста, већ и у самом садржају књиге: тамо је видљиво како је једна јединствена материја, као што је песма, рашчлањавана, па онда синтетисана.

Методи апстракције и генерализације примењивани су нарочито у издвајању слојева и планова дела, у издвајању стилских особености, у издвајању посебних делова контекста итд.

Да бисмо показали са којим све стилским оријентацијама Костићева песма кореспондира, из којих је све форми и мотива изашла, затим шта се све може видети у тексту и у његовом контексту, морали смо поредити, користити метод поређења.

Као посеби методи проучавања књижевности помињу се биографски, психолошки (психоаналитички), социолошки, филозофски; затим, позитивистички, марксистички, феноменолошки, формалан метод, метод пажљивог читања, структуралистички метод итд. Називи које сваки од тих метода добија потиче од аспеката са којих се проучавања књижевности врше. Ти методи нису одељени од општих метода. Они настају применом општих метода са неког посебног аспекта изучавања. У односу на опште методе, посебни методи изучавања књижевности своју посебност стичу на основу аспекта изучавања а не тиме што су издвојени од општих метода. Да би се конзеквентно применио неки од посебних метода (рецимо психоаналитички, социолошки, феноменолошки) потребно је ослонити се на опште методе, али са неког од посебних становишта. Другачије казано: кад се општи методи примењују на једном релативном подручју, које је одређено аспектом испитивања, онда они могу да се схвате као посебни методи. Појединачни методи се у том погледу могу схватити као појединачна примена посебних метода.

У изучавању песме *Santa Maria della Salute* није примењен један од посебних метода, већ је истовремено, уз регулатив са вишег методолошког нивоа, са нивоа метода дијалектике конкретног тоталитета, примењено више њих. Применом више

посебних метода хтело се да се дело осветли са више посебних аспеката, али и да се осветли у целини. То је чињено у духу метода конкретног тоталитета. Конкретни тоталитет није скуп правила већ је то начин мишљења. На начин конкретног тоталитета мисли се о детаљима, али се мисли и о целини. Тежили смо да мисао на тим основама прожме и осветљење песме *Santa Maria della Salute*.

СИНХРОНА И ДИЈАХРОНА ПЕРСПЕКТИВА У ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

У модерној лингвистици, почев од де Сосира, језик се проучава у две основне перспективе: у синхроној, кад се обраћа пажња превасходно на језик као актуелни систем знакова, и у дијахроној, кад се акценат ставља на историјске промене које се дешавају у језичким системима.

И књижевност се, на сличан начин, сагледава и проучава у тим двама перспективама.

У синхроној перспективи се дело, или скуп дела, сагледава превасходно у књижевној критици. Тада се апстрахује да је дело историјска категорија, занемарују се услови под којима је настало, губи се из вида његова генеза, а акценат се ставља на његово актуелно значење. Такав се однос успоставља не само према делима садашњости, већ и према делима прошлости.

У историји књижевности, међутим, акценат се ставља на установљавану дијахроних односа између појединих дела или скупова дела. Уколико се изгуби дијахрона перспектива, поготово међу делима прошлости, долази се на позиције анисторизма. На исте позиције се долази и претераним инсистирањем на актуелном значењу дела, али и враћањем на становиште прошлости јер се у првом случају само потенцира садашњост, а у другом прошлост. У оба случаја се, у ствари, укида дијахрона перспектива, оно што је битно за историју.

Проучавање књижевности у синхроној и дијахроној перспективи, међутим, не треба везивати само за историју књижевности и књижевну критичку као дисциплине. Треба их везивати и за различите оријентације у проучавању књижевности. У синхроној перспективи махом се сагледавају књижевна уметничка дела у оквиру оне оријентације која инсистира на

интерпретацији књижевног уметничког текста, односно на његовом унутрашњем изучавању. У дијахроној перспективи књижевно дело сагледавају оне оријентације које су окренуте превасходно изучавању контекста и примени спољашњих метода и аспеката изучавања.

Обе те перспективе, и синхрона и дијахрона, имплицитне су у дијалектичком методу, па и у методу дијалектике конкретног тоталитета. Самим тиме што се акценат ставља на изучавање књижевног дела као конкретног тоталитета, значи и његовог текста и његовог контекста, што се делу прилази свестрано, дакле и изнутра и споља, његово се постојање схвата као конкретно, тј. као историјско, а његова вредност се оцењује не само према иманентним, већ и према трансцендентним критеријима, онима који га везују за историју.

Песму *Santa Maria della Salute* настојали смо у овом раду да сагледамо из обе перспективе: да видимо шта она може да значи за читаоца данас, али да видимо и како се она припремала као догађај, како се збила и шта је тај догађај кроз време све значео.

НИВОИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Текстове који су се досад бавили песмом *Santa Maria della Salute*, као и текстове који се баве другим уметничким делима и литературом уопште, нисмо, у принципу, називали науком о књижевности, већ само проучавањем књижевности.

Термин *проучавање књижевности* шири је од термина *наука о књижевности*. Да би нешто било наука мора да задовољи и извесне услове који неку делатност карактеришу као научну. То су ови услови: а. да се та делатност заснова на некој суми знања, б. да се заснива на одређеној теоријској концепцији и с. да се заснива на експлицитно или имплицитно спроведеном методу истраживања. Свако сврсисходно проучавање књижевности, разуме се, сва та три услова не задовољава. Много је потребних и корисних проучавања књижевности која се не могу назвати науком. Али се, слично томе, ни свако бављење књижевним уметничким делима не може назвати проучавањем књижевности. И проучавање књижевности се разликује од пуког бављења истом уметношћу. Као и свака људска делатност и

проучавање књижевности је сврсисходна делатност. Али је оно усто још и рационална делатност: његови резултати треба да буду саопштљиви у дискурзивном облику.

Да би се унео ред у мноколике појавне видове проучавања књижевности, треба разликовати праксу од могућности проучавања: дакле оно са чиме се у стварности сусрећемо од онога са чиме бисмо се могли, бар теоријски, сусрести. Бављење могућностима проучавања значи увек бављење идеалитетима, нечим што се у стварности, у чистом виду не среће. Али бављење идеалитетима је потребно да би се сагледали реалитети. То је, у ствари, бављење суштинским у појавном. Могућности и пракса, идеалитети и реалитети, суштине и појаве, осветљавају једни друге.

Можемо, на пример, да тврдимо да постоје три нивоа проучавања књижевности: *емпиријски*, *научни* и *спекулативни* (*филозофски*). Таква тврдња има смисла само кад се односи на идеалитете или на одабране случајеве који су таквим моделима најближи. У пракси ћемо ретко наићи баш на текстове који се баве проучавањем књижевности строго у границама неког од датих нивоа. Најбољи међу текстовима о књижевности запремају сва та три нивоа: темеље се на емпиријском нивоу, организују на научном, промишљају на филозофском.

Међу корисним прилозима о проучавању књижевности могу се срести радови који бесумње представљају организовану суму знања, али још нису стекли и друге квалификативе да би били научни радови. Доктор Радивој Симоновић, сомборски лекар и пријатељ Лазе Костића, на пример, оставио је значајна сведочанства о песнику. На основу њих нам је јаснији контекст песме *Santa Maria della Salute*, па чак и укупно Костићево дело. Слично је и са неким другим радовима. Па ипак, тим сведочанствима недостајала је, да би имали научни ниво, нека експлицитна или имплицитна теоријска концепција и поуздан метод. Зато и можемо такве прилоге проучавању књижевности да окарактерисемо као емпиријске.

Радови Младена Лесковца, Војина Матића или Владете Јеротића, с друге стране, могу се окарактерисати као научни јер сва она три услова задовољавају. Они чак могу да буду погодни примери да се на њима коментарише природа научног проучавања књижевности. Мада сва три аутора имају у виду мање више исти круг текстовних и вантекстовних чињеница,

иако полазе од исте или сличне суме знања о Костићу и његовој песми, њихови истраживачки резултати показали су се као различити. Различитост тих резултата зависила је, очигледно, од различитих теоријских концепција и од различитих истраживачких метода на које су се ослањали. Чак су и психоаналитичари Матић и Јеротић дошли до другачијих резултата у својим интерпретацијама зато што су се ослањали на различите теоријске концепције (први се више ослањао на Фројда, други на Јунга); Лесковац је до онаких својих резултата дошао зато што се имплицитно ослањао на другачију (позитивистичку) концепцију и на другачији (биографски) метод. Оно што науку чини науком није ова или она теоријска концепција, овај или онај метод, већ само њихово постојање у организовању једне суме знања. Да би нешто било наука о књижевности, она не мора да доведе до одређеног резултата, већ мора да задовољи одређени ново проучавања, односно да задовољи она три наведена услова. Отуда је и објашњиво да се научни резултати о истим проблемима не подударaju, односно да се могу мењати. Промене у теоријским концепцијама, методама и сумама знања доводе и до промене научних резултата.

Није, према томе, наука о књижевности све што се тиме сматра, односно све што хоће да то буде. Свака књижевна критика, свако осветљење неког историјског податка не мора да буде на научном нивоу. Додуше, кад се каже *наука о књижевности* мисли се на једну научну дисциплину, једну од тзв. духовних наука. Кад се, међутим, та наука поближе загледа, проблем њене научности постаје дискусабилан. Науку о књижевности, сматра се, чине три основне дисциплине: књижевна критика, историја књижевности и теорија књижевности. За прву од њих тешко се може рећи да је наука: критикама често недостаје и теоријска основа и метод. И за последњу, за теорију књижевности, такође се тешко може рећи да је наука: тамо где је она стварно теорија, као код Платона, Тена, Крочеа, Лукача, она је пре филозофија. Позитивисти су мислили да праву науку чини историја књижевности. Али је такво мишљење наишло на оштре приговоре: истицало се да се историја књижевности бави проблемима *око* књижевности, а оно што је *књижевно* у књижевности њој измиче.

Прецизније је, зато, уместо о дисциплини *науци о књижевности* говорити о *научном проучавању књижевности*.

Тиме се, практично, ниједна од основних дисциплина не уздиже на степен науке, а другој се тај степен одузима. Као научно се, притом, схвата оно што задовољава критерије и норме да буде научно. И једна књижевна критика, према томе, може да буде научна ако задовољава услове и норме, а тако исто и један теоријски, или један књижевноисторијски рад, али може и да то не буде. Научни ниво испитивања књижевности не добија се унапред припадањем одређеном жанру; он се увек на конкретан начин постиже.

На конкретан начин се постиже и филозофски ниво бављења књижевношћу. Да би се књижевношћу бавило на филозофском нивоу, потребно је, такође, задовољити одређене услове. Ти услови су одређени нивоом самих филозофских дисциплина, на чијим се основама, или са чијих се становишта, књижевне чињенице осветљавају: онтологијом, гносеологијом, естетиком, етиком, методологијом.

Постоје, међутим, покушаји да се заснује филозофија књижевности као посебна дисциплина. Можемо да наведемо једну нашу књигу за пример: Соларов *Увод у филозофију књижевности* (1978). Али ти покушаји имају смисла као и они слични покушаји да се и наука о књижевности прогласи посебном дисциплином. Књижевност се, наравно, може испитивати на филозофском нивоу као што се може испитивати и на научном. Но, као што и научно бављење књижевношћу подразумева бројне аспекте, тако и филозофско бављење подразумева аспекте и приступе са свих оних побројаних филозофских дисциплина. Филозофске основе обезбеђују ниво бављења, али поштују различитост приступа (метода) и различитост теоријских концепција.

Песму *Santa Maria della Salute* проучавали смо на сва три нивоа: на емпиријском, кад смо истраживали нове податке које претходни истраживачи нису имали у виду; на научном, кад смо постојећу суму знања преорганизовали на новим методолошким основама, и на филозофском, кад смо изграђивали концепцију дела и метод истраживања. И испитивања на сва три нивоа истовремено била су у духу основног метода. Јер их тај метод све више имплицира.

ОСНОВНИ ЦИЉЕВИ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Као што смо, као идеалитете, издвојили три нивоа проучавања књижевности, тако можемо да издвојимо и три основна циља проучавања књижевности односно књиженог уметничког дела. Та три циља су: *објашњење*, *разумевање* и *поимање*.

Прва два циља, објашњење и разумевање, разликовао је још Дилтај, први значајни антипозитивиста. На тим категоријама он је и засновао своје чувено разликовање природних и духовних наука и своју критику позитивизма у изучавању литературе. Позитивистичко проучавање литературе, ослањајући се на природне науке, преузело је од њих и *објашњење* као основни циљ: отуда су се и књижевна уметничка дела и књижевне појаве објашњавали као посебни случајеви нечег општег. Супротно томе, духовне науке имају за предмет нешто појединачно, непоновљиво, што се не може објаснити већ само разумети. Основни циљ науке о књижевности, која је једна од духовних наука, јесте *разумевање* а не објашњење.

У двадесетом веку објашњење и разумевање постали су значајни филозофски проблеми. Природом једног и другог појма бавиле су се све значајније филозофске школе, посебно феноменологија и егзистенцијализам; у крилу тих оријентација и развила се једна посебна дисциплина, херменеутика. Међу бројним радовима који се баве проблемом објашњења и разумевања има и једна књига која се не може заобићи: књига Георга Фридриха фон Рихта (von Wright) *Објашњење и разумевање*. У све суптилности, сличности и разликовања тих двеју категорија, њихову међусобну повезаност, немогуће је сад овде, на начин Рихтове књиге, улазити. За наш задатак довољно је подсетити на основне разлике. *Објаснити* нешто значи наћи одговор на питање *зашто*, а *разумети* значи наћи одговор на питање *шта је то*? Михаило Марковић, у *Предговору* Рихтовој књизи то овако каже: „„Разумети” значи тумачити смисао: „објаснити” значи схватити један већ протумачени објект или радњу – као посебан случај неке правилности, неке објективне детерминације” (40).

У изучавању књижевности, па тако и у литератури о песми *Santa Maria della Salute* давана су и објашњења и интерпретирано је разумљено. Пошто су те активности веома блиске, и обе воде ка потпунијем схватању дела, немогуће их је катаго-

рички одвојити, немогуће је рећи: догде (или овим) постигало се објашњење а одавде (или овим) тежило се постизању разумевања. Могуће је, међутим, казати где је објашњења било више, а где је више било разумевања.

Кад се, на пример, основна структура *Santa Maria della Salute* о супротстављености живота и смрти, земаљског и небеског, младог и старог, мозга и срца, лепоте и ружноће, изводи као један посебан случај филозофске концепције Лазе Костића о укрштају, симетрији и хармонији, онда се песма објашњава као посебан случај општег. Песма се, на сличан начин, објашњава и кад се схвата као један од докумената о последњим годинама песниковог живота. Слично томе давано је објашњење и кад су се поједини мотиви у песми, поједине њене форме или стилске карактеристике, третирали као посебни случајеви познатих стилских карактеристика или општих форми. Основни принцип објашњења: да се дата појава узима као посебан случај нечег општег, свуда је ту поштован. И у свим тим случајевима је имплицитно или експлицитно био даван одговор на питање зашто: зашто је структура песме таква, зашто су њене теме и мотиви такви, зашто су њене карактеристике такве. Већина тих одговора давана је у поглављу *Контекст*. Што је и сасвим природно: текст се, у целини, посматрао као посебан резултат онога што је његовим претекстом било предусловљено и предодређено. Одговорима на питање зашто се нека појава догодила и објашњењима тих појава бави се превасходно историја, а на подручју проучавања књижевности – историја књижевности. Пошто је право подручје неог занимања превасходно контекст, у њему, односно у претексту, и треба тражити одговоре на питање *зашто*, другим речима треба тражити објашњење појава.

Другачије је с разумевањем. Откривајући структуру текста песме, тј. откривајући од каквих је све тематских и формалних елеманата њен текст састављен, како се они међу собом односе и како једни у односу на друге функционишу, откривали смо практично и шта тај текст јесте и какве могућности значења садржи. Он нам се отварао изнутра: својим унутрашњим устројством отварао се нашем разумевању. Текст Костићеве песме говорио нам је као појединачан, индивидуалан. Обратно од објашњења, где се појединачно схвата као појединачно-општег, као резултат законитости, разумевање у појединачном види ин-

дивидуално и његово значење схвата као појединачно. Да би се, међутим, непосредни додир с појединачним остварио, потребно је отклонити наслаге предразумевања, онога што се добија наслеђем, културом, образовањем. Такозвана *интерпретација текста*, један од плодова изучавања књижевности нашег времена, учинила је много да продор у оно што се може разумети, али и у отклањању предразумевања, буде тако дубок.

Интерпретација текста, која не пита како је и зашто дело настало, већ пита само на који начин постоји или шта оно све значи, право је подручје критике. Књижевна критика у ужем смислу, тј. интерпретација текста, разликује се од историје књижевности пре свега на основу циља истраживања књижевности, односно књижевног дела. Историја књижевности тежи објашњењу књижевних дела и књижевних појава; књижевна критика тежи њиховом разумевању и тумачењу.

Да би се овладало свим подручјима проучавања књижевности и књижевних уметничких дела, нужно је да се, поред *објашњења* и *разумевања*, уведе један нови појам, који можемо да означимо термином *поимање*. И тај је појам по значењу веома близак појмовима *разумевање* и *објашњење*. Али за разлику од *објашњења*, које је основни циљ књижевноисторијског проучавања, и за разлику од *разумевања*, које је основни циљ књижевнокритичког проучавања, *поимање* је основни циљ, и основна категорија, књижевнотеоријског проучавања и схватања књижевности. Теорија је, по дефиницији скуп конгруентних и конзистентних појмова. И књижевна теорија јесте скуп таквих појмова који се тичу књижевних појава. Изграђивање појмова о књижевним делима и појавама јесте циљ поимања.

У односу на значење термина *објаснити* и *разумети*, термин *појмити* има разлике и сличности.

Објаснити се нешто може споља, а појмити се може изнутра, као што се и разумети може изнутра. То је оно што појмове *објаснити*, с једне стране, и *појмити* и *разумети*, с друге, међусобно раздваја. Али ни ова два термина, *појмити* и *разумети*, нису у свему блиска. Дилтај, а касније и други херменеутичари, инсистирали су на томе да је разумевање ирационалан чин, тј. чин којим појединац-прималац ступа у непоосредан контакт са неким значењским предметом. За разлику од такве, ирационалне природе разумевања, поимање је, као и објашњење, увек у природи рационално: сама реч *поимање* оз-

начава процес довођења до појма, процес израстања појмова, дакле нечег рационалног.

Поимање се, према томе, различито односи према објашњењу и разумевању. Рационалност, дискурзивност, заједничка му је с *објашњењем*; осветљење изнутра заједничка му је с *разумевањем*. Поимање је, дакле активност која повезује обе друге, њој блиске и с њом различите. Она може да продре, с једне стране, у критичку интерпретацију, а с друге у историјско објашњење и да их истовремено повеже. Самим тиме оно може да продре у текст и у контекст и да их повезује, да за рефлексију има текстовне и вантекстовне чињенице, форме и идеје.

Појмити текст и контекст као два основне димензије дела, затим појмити њихове кореспоонденције; појмити поједине делове текста и контекста, начин њиховог повезивања и њихову функцију у делу; изградити то поимање у систем конзистентних и конгруентних појмова - то је у нашем бављењу песмом *Santa Maria della Salute* био задатак другачији и од разумевања и од објашњења песме, мада је с њима био комплементаран.

Реализујући сва три основна циља проучавања књижевности, поимање, разумевање и објашњење, у њиховим природним везана и могућностима, ми смо, у ствари, и на овом подручју следили метод дијалектике конкретног тоталитета. Без та три циља, проучавање песме не би било потпуно.

ЗАКЉУЧЦИ

Овај рад има три главна поглавља:

1. *Књижевно уметничко дело*. У њему се тражио и давао начелан одговор на питање шта књижевно уметничко дело је-сте.

2. *Santa Maria della Salute*. У њему се осветљавала чувена песма Лазе Костића и то према концепцији дела изложеној у претходном поглављу.

3. *Проучавање књижевног уметничког дела и књижевности*. У њему су се разматрали резултати метода дијалектике конкретног тоталитета примењеног у изучавању Костићеве песме.

Од та три поглавља највише је значаја дато интерпретацији саме песме. Средње поглавље заузима три четвртине укупног текста.

Тај део књиге могао би комотно да буде презентиран и без остала два дела. И у томе не би био изузетак: највећи број интерпретација књижевних дела тако се и објављује. Такве интерпретације обично садрже имплицитне концепције дела и методе изучавања књижевности. И кад концепција дела и метод изучавања нису непосредно изложени, они се релативно лако дају реконструисати из самог текста интерпретације.

Експлицирањем концепта предмета истраживања у првом поглављу, и метода истраживања у трећем, овде је учињено да се те две категорије виде издвојено од самог предмета истраживања, од Костићеве песме. На тај се начин лакше могу уочити не само разлике већ и међусобне везе између тих категорија. Постаје видљиво да предмет истраживања и интерпретације није нешто по себи сасвим јасно и непроблематично.

Да смо, на пример, усвојили било коју од оних пет концепција књижевног дела, изложених и коментарисаних у првом поглављу, дошли бисмо до другачијих резултата у интерпрета-

цији Костићеве песме. До интерпретације коју смо изложили нас је довело схватање књижевног дела као конкретног тоталитета, тј. као јединства текста и контекста. Претпостављамо да би и други интерпретатор, који полази од исте концепције, морао да дође до приближно истих или сличних резултата.

На сличан начин, да смо применили и неки други метод истраживања, дошли бисмо до другачије интерпретације песме. Објављени радови о тој песми, које смо наводили или коментарисали, такву тврдњу поткрепљују.

Различите врсте интерпретација само су, дакле, последице различитих схватања дела и примене разних метода. Бавити се стварним проблемима интерпретације, значи превасходно бавити се проблемима схватања дела и проблемима метода истраживања, оним на чему интерпретација почива и надграђује се.

Проблеми интерпретације књижевних дела, односно проблеми проучавања књижевности, нису само ствар технике и методике у истраживачком раду. Они су пре свега онтолошки и методолошки проблеми. Почивају на имплицитним или експлицитним одговорима: шта као дело тражимо и хоћемо да видимо и како томе треба да приђемо да би га најефикасније осветлили. Решења за та питања дају се на емпиријском и на научном нивоу, али она основна, од којих сва накнадна зависе, дају се на филозофском нивоу.

Опредељењем за схватање дела као конкретног тоталитета, и за примену метода дијалектике конкретног тоталитета, унапред смо у овом раду предодредили и основни смер интерпретирања. То опредељење је своју оправданост имало да потврди у пракси, у конкуренцији и сучељавању са другим могућим основним опредељењима.

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА

Уз радове који се цитирају или се само помињу у нашем тексту, наведене су обично година издања из којег се текст цитира и број стране, на пример овако: (1960:41). У овом списку, срећеном по азбучном реду, дати су потпунији биографски подаци.

Велики број текстова наведен је према зборнику радова о Костићу који је под насловом *Лаза Костић* приредио Младен Лесковац а издала Српска књижевна задруга (1960). Уз те текстове биће назначено да су цитирани према: Зборник *Лаза Костић*. У списку је наведено и одакле их је приређивач преузео, односно где су први пут објављени.

Андрејевић, д-р Јован. *О „Максиму Црнојевићу“*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у Летопису, књ. 109. за 1864, стр. 206-209.

Aristotel. *О песничкој уметности*. Београд 1955.

Бркић, Светозар. *Генеза једног ритма и једне форме*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у Летопису Матице српске, јул 1960.

Бркић, Светозар. *Уз песму „Santa Maria della Salute“*. Књижевност, св.2. Београд 1971.

Bart, Rolan. *Elementi semiologije*. У књизи: *Književnost, mitologija, semiologija*. Београд 1971.

Vidan, Ivo. *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb 1975.

Vinaver, Stanislav. *Zanosi i prkosi Laze Kostića*. Novi Sad 1963.

Винавер, Станислав. *Лаза Костић*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у часопису Књижевни Јадран, бр. 7-8 за 1952, стр. 4-5.

Винавер, Станислав. *Поговор преводиоца*. Франсоа Вијон, *Велико завештање*. Београд 1960.

Вукадиновић, Предраг. Предговор *Лаза Костић*, *Огледи*. Београд 1965.

Глушчевић, Зоран. *Алфа и омега*. Београд, 1975.

Goldman, Lisjen. *Lukač i Hajdeger*. Београд 1976.

Dessoir, Max. *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Sarajevo 1960.

Димитријевић, Миша. *О „Пери Сегединцу“*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у наставцима у Српским илустрованим новинама, априла и маја 1882.

- Домјанић, Драгутин. *Лазар Костић*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у *Savremenuku*, рујан 1909, стр. 528а-529а.
- Ђорђевић, Јован. О „Максиму Црпојевићу“. – Први пут објављено у *Летопису*, књ. 190, за 1864, стр. 205-206.
- Eliot, T. S. *Tradicija i individualni talenat. Izabrani tekstovi*. Beograd 1963.
- Escarpit, Robert. *Sociologija književnosti*. Zagreb 1972.
- Змај, Јован Јовановић. *Лазе Костићу*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у *Застави*, 17. августа 1902, стр. 36в.
- Јакобсон, Роман. *Афазиа: метафоријски и метонимијски полови*. Aphasia. *The Metaphoric and Metonymic Poles. The problem of Style*. Edited by J. V. Cunningham. New York 1966.
- Jakobson, Roman. *Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka. Lingvistika i poetika*. Beograd 1966.
- Jaus, Hans Robert. *Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti. Estetika recepcije*. Beograd 1978.
- Jaus, Hans Robert. *Parcijalnost metoda estetike recepcije. Estetika recepcije*. Beograd 1978.
- Јеротић, Владета. *О преображајима женског у души Лазе Костића*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Јовановић, Слободан. (О Костићевој књизи о Змају) Зборник *Лаза Костић*. – Штампано као уводни чланак у Бранкову колу, бр. 20. од 15. (28) маја 1903, стр. 609-614.
- Кашанин, Милан. *Дневник Лазе Костића. Коментар*. Зборник *Лаза Костић*. – Први пут објављено у Књижевности за децембар 1955, стр. 436-439.
- Кашанин, Милан. *Прометеј (Лаза Костић)*. Судбине и људи, огледи о српским писцима. Београд 1968.
- Кашанин, Милан. *Сведочанства о Лазе Костићу*. Зборник историје књижевности САНУ. Одељење литературе и језика, књига 6. Београд 1968. – Број посвећен Лазе Костићу.
- Књижевност, књига LII, год. XVI, св. 2. Београд, фебруар 1971. и св. 3. за март 1971. – Бројеви посвећени песме Лазе Костића *Santa Maria della Salute*
- Konstantinović, Radomir. „*Santa Maria della Salute*“ Treći program. Radio Beograda, br. 17, proleće 1973, str. 389-432.
- Костић, Лаза. *Дневник*. Штампан у Књижевности за децембар 1955, у Зборнику историје књижевности САНУ бр. 6 за 1968. и у Књижевности за фебруар 1971. – Приредио за штампу и превео с француског Милан Кашанин.

- Костић, Лаза. *Илијада. Поглед на једну лепу главу*. Лаза Костић, *Огледи*, Београд 1965.– Први пут објављено у: Српски летопис за годину 1870-1871, књ. 13, стр. 90-112.
- Костић, Лаза. *Одговор Светозару Марковићу*. Лаза Костић, *Огледи*, Београд 1965.– Први пут штампано у Матици, бр. 18, Нови Сад 1870.
- Костић, Лазар. *О Јовану Јовановићу Змају*. Сомбор 1902.
- Костић, Лаза. *Основи лепоте у свету с особитим освртом на српске народне песме*. Нови Сад 1880.– Делови прештампани у Костићевим *Огледима*, Београд 1965.
- Костић, Лаза. *Основно начело. Критички увод у општу филозофију*. Нови Сад 1884.– Цитирано према другом издању, Београд 1963.
- Костић, Лазар. *Песме*. Нови Сад 1909.– Сви Костићеви стихови навођени су према овом издању.
- Костић, Лаза. *Примедбе на „Естетичке одношаје вештине к природи“*. Летопис Матице српске, књига 117, за 1874, стр. 66-71. књига 118, за 1875, стр. 200-201.– Прештампано у *Огледима*, Београд 1965.
- Лесковац, Младен. *Јулча Паланачка и још понешто из последњих година живота Лазе Костића. Из српске књижевности, II*, Нови Сад 1968.– Први пут објављено у Летопису Матице српске, март 1960.
- Лесковац, Младен. *Ленка Дунђерска и још понешто око песме „Santa Maria della Salute“*. Из српске књижевности, II, Нови Сад 1968.– Први пут објављено у Летопису Матице српске, јануар 1960.
- Лесковац, Младен. *Први сусрет са песмом „Santa Maria della Salute“*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Lotman, J. M. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo 1970.
- Lukač, Georg. *Duša i oblici*. Beograd 1973.
- Манојловић, Тодор. *Нови сјај Лазе Костића*. Зборник *Лаза Костић*.– Текст је први пут објављен у Летопису Матице српске за март 1931.
- Марковић, Фрањо. *О „Максиму Црнојевићу“*. Зборник *Лаза Костић*.– Текст је први пут објављен у часопису *Vienac zabavi i pouci*, Загреб 1872.
- Матић, Војин. *Две Марије*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Милосављевић, Петар. *Поетика Момчила Настасијевића*. Нови Сад 1978.
- Мишић, Зоран. *Антологија српске поезије*. Нови Сад 1956.

- Мишић, Зоран. *Међу јавом и мед сном. Реч и време. I Искушења поезије*. Београд 1963.
- Мишић, Зоран. *Међу јавом и мед сном. Реч и време. II Песничко искуство*. Београд 1963.
- Mukaržovski, Jan. *Pesničko delo kao kompleks vrednosti*. Mlada kultura, god. I, knj. I, br. 1. Београд, septembra 1972.
- Недељковић, Душан. *Српски дијалектички папикализам у 19. веку*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут штампано на француском језику у Melanges, П.М. Хашковец, Брно, 1936, 3-17.
- Павић, Милорад. „Унисопо“ финале *Костићеве* последње песме. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Павловић, Миодраг. „*Santa Maria della Salute*“ Лазе Костића. Летопис Матице српске, новембар 1972.
- Петровић, Вељко. *Појава Лазе Костића*. Зборник *Лазе Костић*. –Први пут објављено у сарајевском Прегледу за 1911. годину.
- Petrović, Svetozar. *Stih. Uvod u književnost, zbornik radova priredili F. Petre i Zdenko Škreb*. Zagreb 1961.
- Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. Zagreb 1963. – Прешт. у књизи *Priroda kritike*, Zagreb 1972.– Сви наводи су из тог издања.
- Поповић, Богдан А. *Јава и сан Лазе Костића*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Поповић, Богдан. *Антологија новије српске лирике*. Београд 1911.
- Поповић, Миодраг. *Симбол јединства реалне и трансценденталне егзистенције*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Rensom, Džon Krou. *Kritika kao čista spekulacija U: Nova kritika, zbornik radova, priredio Jovan Hristić*. Београд 1973.
- Rilke Rainer Maria. *Zapisi Maltea Lauridsa Brigge*. Zagreb 1957.
- Ружић, Доброслав М. *О Костићевој „Основи лепоте у свету“*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут објављено у наставцима у часопису Побратимство, I, Београд 1881.
- Ружић, Жарко. *Симетрија и мелодија у јединој Костићевој станци*. Књижевност, св. 3. Београд 1971.
- Sartr, Žan Pol. *Šta je literatura. O književnosti i piscima*. Београд 1962.
- Савић, Милан. *Лазе Костић*. Нови Сад 1929.
- Савић Ребац, Аница. *О једној песми Лазе Костића*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут објављено у Универзитетском веснику, III, бр. 40–41, од 26. децембра 1950.
- Sekulić, Isidora. *Laza Kostić. Mir i nemir*. Београд 1957. – Први пут објављено у Српском књижевном гласнику бр. 5, Београд 1 марта 1941.

- Симовић, Љубомир. *Грађевина од звука и језика*. Књижевност, св. 2. Београд 1971.
- Симоновић, др Радивоје. *Успомене на д-р Лазу Костића*. Глас народа. Сомбор 1929-1930. – Текст је у овом недељном листу био објављиван унаставцима од 21. децембра 1929. до 3. маја 1930.
- Слијепчевић, Перо. *Шилер у Југославији*. Студија о приману немачке класике код Срба и Хрвата с особитим освртом на Словенце. Годишњак скопског Филозофског факултета, св. III. Скопље 1934-38.
- Solar, Milivoj. *Osnovno iskustvo književnosti. Pitanja poetike*. Zagreb 1971.
- Solar, Milivoj. *Uvod u filozofiju književnosti*. Zagreb 1978.
- Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Beograd 1979.
- Стефановић, Светислав. *О Лази Костићу*. У: *Сабрана дела*, књ. II, Београд 1931. – Први пут објављено као предговор *Антологији Лазе Костића*, Загреб 1923.
- Суботић, Јован. *О „Максиму Црнојевићу“*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут објављено у *Летопису*, књ. 109. за 1864. год. стр. 204.
- Taine, Hippolyte. *Uvod u istoriju engleske književnosti. Studije i eseji*. Beograd 1954.
- Focht, Ivan. *Domašaj opće nauke o književnosti*. Predgovor knjizi: Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Sarajevo 1963.
- Focht, Ivan. *Pretpostavke za rješavanje pitanja o estetskom kriteriju vrijednosti umjetničkog djela*. Gledišta, god. II, br. 4, Beograd 1961.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike*. Zagreb 1969.
- Хацић, Антоније и Гига Гершић. *Мњење о Костићевој „Беседи“*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут штампано у *Летопису*, књ. 109. за 1864. годину, стр. 159-165.
- Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Beograd 1968.
- Červenka, Miroslav. *Temeljne kategorije praškog književnoznanstvenog strukturalizma*. Umjetnost riječi, god. XVI. br.2-3, Zagreb 1972.
- Черина, Владимир. *Д-р Лазо Костић*. Зборник *Лазе Костић*. – Први пут објављено у часопису *Zvon* бр. 26. од 31. просинца 1910, стр. 610-612.
- Šklovski, V.B. *Umetnost kao postupak. Poetika ruskog formalizma*, zbornik radova, priredio Aleksandar Petrov. Beograd 1970.
- Шмаус, Алојз. *Лазо Костић – магичар звука*. Летопис Матице српске, год. 114, књ. 395, св. 2. Нови Сад 1965–
- Štajger, Emil. *Umeće tumačenja*. Beograd 1979.

ПРИЛОЗИ

Стр. 221-228. аутограф песме *Santa Maria della Salute* који се чува у рукописном одељењу Матице српске.

Прве четири овде штампане стране аутографа песме *Santa Maria della Salute* обрадио је Младен Лесковац у тексту *Ленка Дунђерска*. Остале делове обрадио је Милан Кашанин у тексту *Сведочанства о Лази Костићу*.

Стр. 229. Лаза Костић

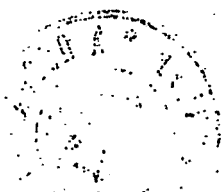
Стр. 230. Црква *Santa Maria della Salute* у Венецији

Стр. 231. Икона Богородице из XII века; предмет култа у цркви Св. Софије у Цариграду; од XVII века у венецијанској базилици *Santa Maria della Salute*

Стр. 232. Ленка Дунђерска

Стр. 233. Јулча Паланачка

Стр. 234. Последњи запис из Костићевог *Дневника*

[illegible][illegible]

Wyobrażam sobie je wyobrażam, i kładę
 ręce na sercu, i kładę ręce;
 o, co ciębie, i ciębie na sercu ciębie,
 i ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie:
 Ję ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie,
 Ebo je ciębie ciębie ciębie ciębie
 F. J. J.

A kładę ręce ciębie ciębie
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie;
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie,
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie,
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie,
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie,
 ciębie ciębie ciębie ciębie ciębie
 F. J. J.

ik hing ee bij in een veld en was daar

was ik een veld bij de rivier, en was daar

kapiteel van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

Wat een veld van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

Wat een veld van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

Wat een veld van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

Wat een veld van de rivier bij de rivier

o veld van de rivier bij de rivier

schiedkundig

Rej v-je resne jrono' nerovj,
drobna klijen' ovu' avj,

zav jejtke obasokj nerovj
govro' avans' 'ope' in avj,

avj's o' d'ofj, avj's y' avj
gabovj jeav, je' d'ofj's y' avj

Rej avj's avj's avj's y' avj
The D.

Govro' avj's avj's avj's y' avj,
avj's avj's avj's y' avj,

avj's y' avj's avj's avj's y' avj,
avj's y' avj's avj's avj's y' avj,

avj's avj's avj's avj's y' avj,
avj's y' avj's avj's avj's y' avj,

avj's y' avj's avj's avj's y' avj,
avj's y' avj's avj's avj's y' avj,
The D.

avj's avj's avj's avj's y' avj,
avj's y' avj's avj's avj's y' avj,

Rej avj's avj's avj's avj's y' avj,
avj's y' avj's avj's avj's y' avj,

Na mru con netko, pa my se kafi,
die je wo gabra netko, pa,
die je wo gabra netko, pa,
die je wo gabra netko, pa,

Lr. Lr.

Na mru con netko, pa my se kafi,

Na mru con netko, pa my se kafi,
Na mru con netko, pa my se kafi,
Na mru con netko, pa my se kafi,
Na mru con netko, pa my se kafi,

Na mru con netko, pa my se kafi,
Na mru con netko, pa my se kafi,

Na mru con netko, pa my se kafi,

Lr. Lr.



John Doe

Всего изд. 100 экз.

Yule

Иде се у јулију 1880. године, кад

установка, название, эффект,

Ex 4. *Leptoglossus* *huac*.

Küden oylu, yaprakları

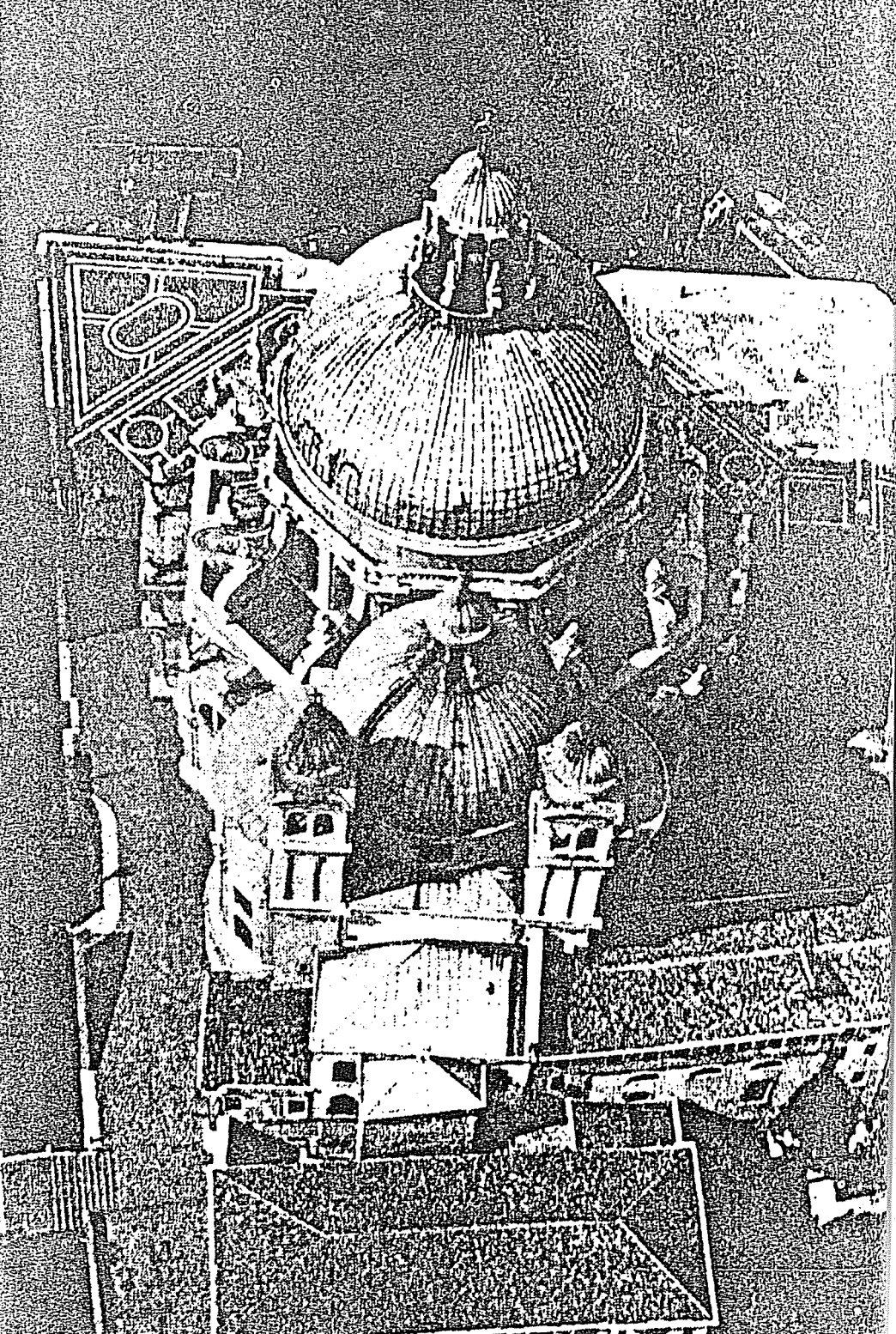
Wasserkocher ohne elektrische Heizung,

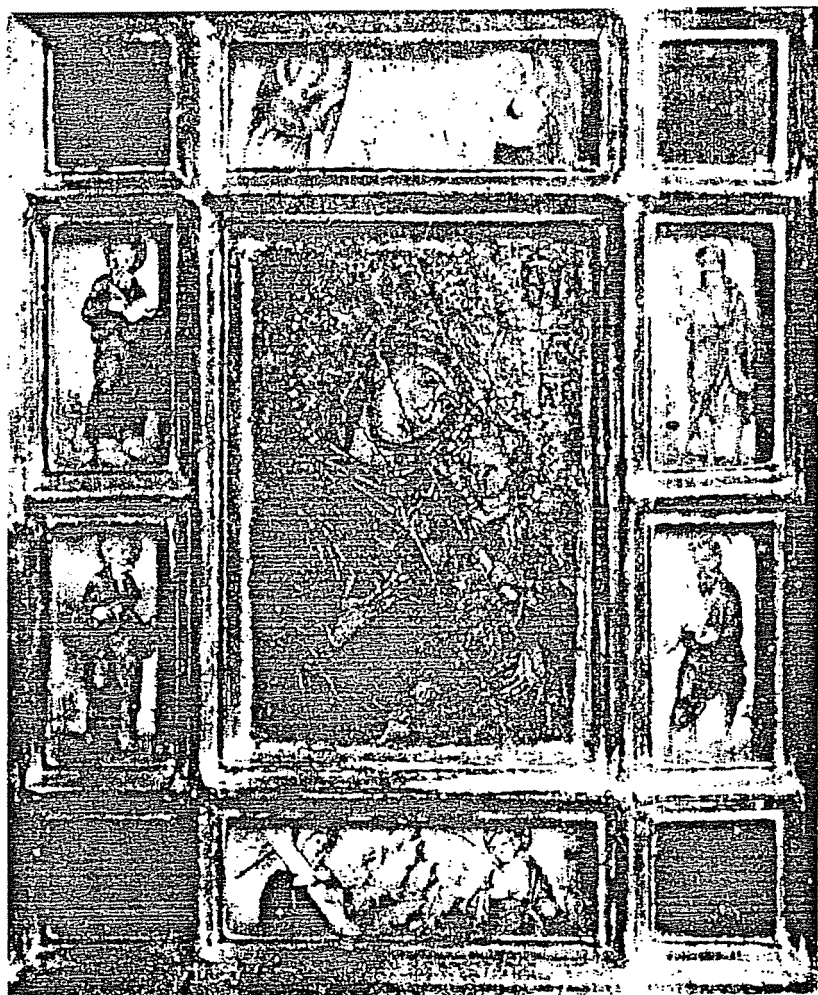
bygget inakt off me bærð,

pelvic and lower limb

Levy











1909

Lundi, octobre 25, 10^h 10^m à min

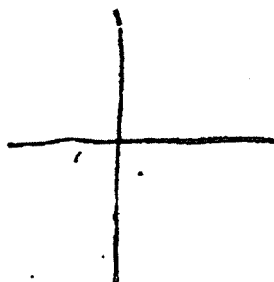
Ma femme

Tu l'as vu

-Youlala

ideal de beauté et de résignation
absolue,

ДРУГА ПЕВАНИЈА

expire après nous les vôtres
d'agonie absolue.

"

ДНЕВНИК ЛАЗЕ КОСТИЋА

1903. II

ИСКУШЕЊЕ

Недеља, 11. октобра.– Посматрам профил њеног брата Г., који седи поред мене. Тај профил ме сећа Њеног и чини ме тужним, јер знам да Ње више нема. Одједном, преко пута мене, седе Њена млађа сестра, слична Њој, врло млада, скоро још свежија, још дивнија него што је на била кад сам је срео у њеном дворцу на обали Дунава, после мог одласка са Ц. (1891. јула-августа). Г. јој препоручује као младожењу једног кандидата из Ч. и, пошто Она оклева, он се позива на мене. „Дакле драги Лазо, шта ви велите на то?“ пита ме Она. А ја, сасвим равнодушан: „О, Ч. је лепа варош“.– Пробудим се.

Елем, Она никад није имала млађу сестру. Приближно се поновила сцена између Ње, с њеном мајком, и мене, у парку дворца, пре катастрофе. Али зашто млађа сестра? То је, очевидно, Њена зами-сао, творевина Њена. Мислим да ме је хтела ставити на пробу, изно-сећи преда ме личност потпуно сличну Њој, личност исту и по роду, физички још привлачнију него Она, само без Њене душе, – знао сам, на жалост, и сувише добро, да то није Она, опет по Њеној сугестији, бесумње – да ме искуша. Зна Она све што се догађа у мени. Него, ваљда, да ужива у кушању, да се забави тим призором. Чврсто сам се држао. Та уска блискост, то удвајање њено, није ме збунило; оно ме је учинило још више тужним, чак и у сну.

Но каква је то, при свему томе, оштроумна замисао! И како се никад није поновила, откако је Она добра да ми се појави!

Петак, 23. октобра.– Види! Зар ће Она сад почети да је сањам, а да не учини ништа више, а да се не појави? Јутрос ме је ставила у парк у Ч., некад тако красан, а сад тако жалостан. Шетајући се с мојим тужним сећањима по пропланку, зачух славуја где пева, али тако весело, да постадох још тужнији, тако тужан да подигох руке к небу, ка Њој, зовући „Mach auf! Mach auf!“¹ На то се онесвестим и осетим

1 „Погледај! Погледај!“ (нем.)

како ми душа оставља тело и лети – ка Њој. Али, јао, пробудим се, после кратког епилога једног од најбаналнијих снова.

Колико се сећам, то је први пут што сам чуо, у сну, да пева славуј. Није ли то, уосталом, последица вести, коју сам синоћ чуо, да ће свадба њеног брата Г. бити 19. идућег октобра и да ће се млади пар настанити у дворцу у Ч.?

1904.

Јануар, 20-21. – Моја слава! – О, мила, мила! Како да, пре но што стигнем к Теби, постанем заслужан те божанске доброте, те љубави која ме чини најтужнијим и најсрећнијим међу смртницима, те љубави чисте, без љубоморе ни слабости, узвишеног сна песника, последњег виђења пророка?

Овај пут – да ли зато да овенчаш моју јадну Славу, мога Светог Јована Крститеља у пустињи, или да ме наградиш што сам испунио своју највећу жељу, да ставим икону у гробницу мога пријатеља Б. Т., јер је ово прва моја Слава после подизања његова маузолеја, – тек, овај пут си сама себе преспазиш. После два месеца одсутности, јавила си ми се четири пута у једном сну!

Почела си да се показујеш остарела, збрчкана, много више изборана него што би била данас. Твоје боре, нарочито око очију, увећане осмехом. Седећи међу жепима, пишси ме ни погледала.

Друга сцена – Сјајна од младости и лепоте, више плава но што си била, готово прозрачна, гледала си ме оним погледом пуним жеље, обећања и преданости, оним погледом који храбри, зове, скоро провоцира, погледом којим си ме гледала на овом свету свега једном, у тренутку који се памти целу вечност, кад си ме гледала мислећи да Те не видим. О, тај несамртни поглед! Тај непресушни извор жеља, које је судба осудила да остану незасићене на овом свету! – А онда, нагињући се к мени, ти ме рече: „Хоћу, ал' не много!“ – И већ да пођем за Тобом, кад нас растави твој брат Ђ.

Трећа сцена – Ти с Твојим сестрама као у некој великој продавници осветљеној а glowно. Ја шетам плочником с Твојим „рођаком“ Дан. Ман. Кад те спазисмо пролазећи испред великих врата продавнице, он ми рече: „Видела нас је“. Био сам врло задовољан.

Четврта сцена – Удала си се за некога. Лежећи на кревету, али, обучена, читаш књигу. Прилазим ти с главе, нагињем се над Тобом, да Ти покажем колико Те волим; али Ти, чим ме опазим, покри лице.

Прекид. Духови (понедељак 30. и уторак 31. маја). Благодатна киша, у недељу, спасла је околину од последица двомесечне суше, па сам легао са две наде да ћу видети Њу. Ништа, баш ништа. Та суша у

пољима поклапа се с постом моје душе. Од 1. маја она се узјогунила да ми се не појави. Чудновато. За време мог бављења у Крушедолу, чуо сам од строг А. Бојића, који је скоро педесет година водио дневник – боље рећи поћник – својих синова, да је свагда кад је сањао покојника падала киша. Константовао сам, у истину, да је кишно време погодније да ми се појави Она, али ми се јављала и у лепо време. Ипак, не сећам се да је игда замислила такву прилику као ову, ове ноћи: добру, јаку кишу после тако дуге суше. Међутим, овај пут, не само што се уопште није појавила, него ми се наругала, откривајући ми на свиреп и рафинован начин да се одсад – или само овај пут? морам задовољити не заменицама, као што их је двапут слала, него другим, потпуно различитим личностима. – Ево два, три сна. Понедељак ујутро. Био сам у једном од њихових двораца, чини ми се у Кулпину, али сам срео онде само Њену сестру О. са две њене ћерке. О. је блистала од здравља и била млађа но што сам је икад видео. То је све.

Уторак. Како се јутрос са мном поиграла! Да видите. Био сам сам с једном старом милосницом, умрлом пре две године, коју сам волео само чулно, али је нисам „злоупотребљавао”, коју сам без икаквог узбуђења видео где се удаје за другога и о којој скоро и не мислим четрдесет година. Елем, ја се одједном заљубим у ту мумију, у ту остаротину, која је узела некадашњи облик, обучена у чудну хаљину од црвеног и црног велура. Како је лежала, ја је узем у наручје и обаспем пољупцима њен пуначки врат, говорећи јој о „мојој” и „нашој” љубави, којој нема равне и коју ћу обесмртити у мојој трагедији „Макс. Црн”, прерађеној изричито у ту сврху. Не престајући говорити, гурнух своју руку под њену сукњу, али је приступ био затворен панталонама, дебелим и без рупе. Тада она учини покрет и показа ми тражени циљ својом црном тканином. Ја узех своје „копље” у руку, приближих га нишану и – пробудих се. Мој петлић се добро дигао. – И за цело време тога гнусног сна, нисам ниједном на Њу помислио, као да није никад постојала! То је, дакле, сасвим Њен ударац, Њено „масло”. Шта је хтела рећи тим чудни „подметањем”? Да ли је можда хтела показати Своју одвратност за тако позну худ мога јадног „петлића”? Ама не, јер је једном допустила тој будали да се „дигне” на Њу, не на Њено тело, него на оно што је сад Она. Било је то 1896, пре моје апокалипсе, пре шкрипања пода од њених корака, у соби у партеру, у којој је сад мој берберин, први знак којим ми је навестила своје постојање на оном свету, и што је допустила да то и моја жена чује, да не би могло бити никакве сумње у то. – Елем, једног јутра, нешто мало пре тог великог открочења, Она ми се јавила у сну као опраштајући се са мном на железничкој станици у Новом Саду. После кратке љубавне изјаве, ми се страсно

загрлисмо и – ја се пробудим. Мој петлић се дигао као да ми је 20 година. Сетим се онда да Она никад, док је била жива, није такав утисак произвела на тог скота, мада сам је, више пута, притискао на груди, али само кад бисмо играли. Сигурно зато што сам је исто толико поштовао колико сам је волео. А сада! Како је то тужно! Најстрашнија астрална трагедија спола!

8. јула (појутарје Ивања-дне). – Јутрос је допустила Своме оцу да ми се јави у сну. Било је то уочи свадбе њенога брата Г., и Лаз. ми је дао неколико фишека златника. Међући их у џеп, хтео сам му рећи да има ћерку коју сам волео и коју непрестано волим вечном и бескрајном љубављу. Али нисам рекао ништа, и био сам врло жалостан.

22. јула. Врућина и суша на вршку. – О, тако мало: само црте Њене. Била је то као њена сестра О., али сасвим Њеног лика, сјајна од лепоте и младости, толико да се нисам могао уздржати да се не дотакнем Њене браде, али с поштовањем, скоро са страхом. Она се задовољила да ме мирно гледа. Био сам задовољан: главно је да мисли на ме!

9. септембра. – Сутрадан по скупштини у Ц. – После толико чекања, најзад Она. Врло остарела, много старија него што би сада била, – као да јој је близу 50, – сасвим збрчканог, набораног лица. Али то је само удвојило моју нежност. Седела је до мене, и ја нисам могао да се наљубим Њене миле руке. Напоследку устанемо. Хтео сам да је привучем к себи, али се Она брашила, извијајући се у пасу, – могао сам да спустим само још један прео пољубац на Њену руку. Наборано лице, то је пандан великој руменој лутки у првом „искушењу”.

1905.

Бурђевдан (Њена слава, слава Њене породице). – Била је у Тителу, са Својом мајком. „Да буде поред мене”, рекох у себи; јер сам и ја био онде, више са станом но у пролазу. Био сам од Ње узајмио – од Ње! – 15 форинти, да платим таксу за адвокатски испит који сам мислио да сутрадан полажем. Плативши таксу и примивши признаницу, предомислим се. Нисам хтео више на испит и пођем да јој то рекнем, сигуран да ће тиме Она бити задовољна. У исто време хтео сам да јој кажем колико је волим, што сам јој јасно доказао тиме што сам се оженио да је ослободим, да јој дам прилику да нађе младог човека који би је могао учинити срећном за целог Њеног живота, да јој покажем целу лиру моје трагедије, сву моју нечувену жртву. Како ће Она бити задовољна и како ће ме наградити за моју незаинтересе-

сованост, какав ће то бити пример врлине! (Пун тих мисли, ишао сам једном закрченом улицом и наишао на неки велики предмет који ми је препречио пут. Тај предмет се помаче; био је то велики неки во, препотопских димензија, сасвим бео, који учини неколико корачаји, да ме пропусти да прођем).– Замислите – да је за све то време Она била жива, да сам ја био ожењен – без жене – и да се то дешавало у Тителу, у коме, откако сам био биран за посланика пре тридесет година, стопе своје нисам метнуо, и видећете да је то Њено дело.– Све се догађало – у сну најмање два дана – за мога малог накнадног јутарњег спавања – између два пуцња у прангије у славу кермеса цркве св. Ђорђа у мом суседству.

23. маја.– Око Ње, без Ње.– Говорио сам о Њој с Њеном мајком. Мисле да је удаду. Нисам смео да кажем отворено да би то била моја смрт,– јер ја сам био ожењен, – али сам ставио сву своју душу у своје очи да ме мати разуме колико ја Њу волим и да и Она мене воли, тако да ме је најзад разумела и одговорила погледом да саучествује са мном.– Пробудим се, да поново заспим после неколико секунда. Стари Ђокица дође да ми каже да Она неће да обуче свечано одело. То је овај пут било све.

Спасовдан (Х. Хунгарија, 330). Разговарао сам с мојим ујаком Павлом, – мојим другим оцем, више него оцем, мојим добротвором, чуваром моје ране младости, умрлим 1864,– који је с тугом говорио како је забринут за моју будућност. „Не бој се, мој мили, мој слатки ујаче. Ја имам вереницу која је умрла, али ме чека на оном свету!“ – То је овај пут све. А онда, после три дана, у истом хотелу:

11. јуна.– Она, врло елегантна, сјајна од лепоте и здравља, забавља се с Мушом, који је, извршивши самоубиство, умро две године пре Ње, с човеком десет година старијим од мене, једним од најружнијих људи које сам познавао, личношћу савршено неинтересантном, нарочито за Њу. И ето, Она је имала пуно бриге и услужности за тог човека, а ни речи, чак ни погледа једног за мене. Љубоморан, дограбим јој руку и узмем сисати Њен прст који ми је препустила,– чини ми се да је то био домали на Њеној левој руци,– док је она наставила да ђаска с Мушом. Кад сам пустио прст, био сам задовољнији од сисанчета кога је подојила мајка.

1. (14) јуна.– Опет Она! Је ли то због овог кишовитог времена? Седео сам за столом преко пута Ње. Гледала ме је погледом који ме је сећао онога који ми је, некад, одао Њену љубав и учинио ме најсрећнијим међу смртницима, да ме после изнури најсвирепијом љубавном дилемом. Али то сад није био поглед кришом, већ искоса,

кад јој се чинило да сам забављен на другој страни. Онај поглед који ју је одао ухватио сам случајнио, изненадним окретањем главе. Али овај сад, то је био поглед лицем у лице, изблиза, мада је сто био широк, поглед који је изазивао, обећавао, поглед све ватренији, који ми је откривао сва небеска уживања која ме чекају код Ње.— Буди мирна, мила душо! Само три године имаш да чекаш, па и то, ако ми је врач тачно прорекао.— Тоба дана, од 2-3 после подне, била је олуја и пљуштала је киша.

4/VIII (петак, јутро, пре подне) Она! *Одговарајући*, верујем, на моје уздахе, дошла је да се волимо. Измршавела, некако смањена, предала се радо мојим пољупцима, које сам пропраћао занесеним речима као: Драга моја, нежности моја. Причали смо, правили планове за брак, ипак *објаснио* сам јој да сам већ ожењен, али да то неће омести наше планове. Што се мојих година тиче, уверавао сам себе да ће моја љубав и њена лепота успети да ме подмладе.

1906.

24. јануара.— Ви знате да је она била та која ми је открила највећу тајну земног живота, која ми је одгонетнула загонетку вечности, та која ми је показала онај свет.— Елем, јутрос, наравно у сну, зачуђен да постоје паметни људи који изгледају убеђени у апсолутно ништавило после смрти, стадох отворати очи једном знатижељном младићу. Како се он показао нешто сумњичав, одлучих да му као залогу поверим моју реч о загонетки. Испричао сам му како сам једампут ухватио себе како идем за својом рођеном душом, видљивом за моје очи, мојих прта, скоро на дохват руке, која је трчала испред мене не дајући ми да је дохватим. Причајући ту глупост, ни једне речи о Њој, ни најмање помисли о Њеном садашњем или прошлом животу.— То је очигледно. Она се љути на мене због нечега. Никада ми она није тако савим прекинула сваку везу са Собом.

26. јануара.— Ђока Чордар, сиромашни адвокат без клијената, драг човек из мога свакодневног друштва. Али никада нисам, можда, изговорио њено име пред Њим. Јутрос сам говорио с њим о Њој као да је Она још увек у животу. Рекох му да осећам неодољиву потребу да одем да Јој изјавим своју неутајиву љубав и да мој брак не значи ништа, напротив да је баш он највећи доказ чистоте моје љубави. И. Ч. ме је осоколио у том науму. Он је мислио, такође, да ће Јој то морати бити довољно и да ће Је убедити.

1907.

23. августа.— Чудноват сан, необјашњив.— Моја жена, — не моја садашња жена, него нека млада личност од 20-30 година.— врло шик, смеђа, за коју сам знао да сам је одавно занемарио, што је и природно уосталом, пошто се обукла у црн костим XVI или XVII века, више мушки, с мачем о врату, спремала се да изађе. „Ти излазиш” упитам је, опоменувши се своје неправичности. „Да”. „Немој, молим те, да изађеш још мало!” Загрлим је око паса и, видећи како је чврсто и скулпторски савршена, пољубим је неколико пута. „Како смо глупи”! рече она, пристајући да остане, и ја се пробудим.— То није била моја права жена, али, на жалост, то није била ни Она, иако је умрла отприлике у тим годинама које је имала моја жена коју сам сањао. Стога бележим тај чудновати сан на овом посебном листићу.

7. септембра (Митровдан).— Прва слава мога покојнога пријатеља, патријарха Георгија Бранковића, после његове смрти.

Седим као у некој католичкој цркви, у првој клупи, потпуно сам, према великој олтарској слици, са огромним фигурама међу којима једна недостаје, као истргнута из целине. Одједном, видим како прође поред мене једна жена, одевена као еванђеоске жене и велика као планина. Полако се приближавала к слици и заузела празно место. Била је то Магдалена по моме утиску. Кад је слика, на тај начин, била попуњена, зачух људски глас, који ме је, из дубине слике, питао шта знам о постајку и значењу те слике. Како нисам знао ништа, славна испитна комисија је изгледала веома незадовољна. На то осетим да ме обузима и прожима неко више биће, груди ми се раширише да пукну, и осетим сасвим јасно да је Она сишла да ми узме душу. Био сам на врхунцу небеске среће и већ угледах рај, — са Њом, — када се пробудих.

Надам се да је то била генерална проба моје агоније.

P.S. За живота патријарха Георгија имао сам обичај да сваку његову славу проведем код њега, у његовом дворцу у Карловцима. Ако су његове молитве можда придонеле силаску које миле Душе, да будем награђен за моју оданост, то је више но да се сетио у свом тестаменту, и ја му захваљујем од свег срца.

13. новембра.— Она, са својом мајком и још свеједно с којом женом, седи у салону. Била је дивна, сјајна од младости и свежине. „Сандић је” рече „леп човек, сигурно”. А ја, мало љубоморан; „Некад је био, али сувише никад, ни пре педесет година. Уосталом, он је старији од мене, он је у годинама вашег оца”. „Свеједно”, одврати Она, „леп је то човек”. — Елем, Она вероватно никад није видела тог човека, старог глупана који годинама не излази и не прима. Ни ја

одавно нисам мислио о њему, и увек случајно. Откуд јој само дође та чудна идеја?

25. новембра. – У разговору с Њеним двома сестрама – и још с једним пријатељем, свеједно с којим, – намислих да им поверим суштину моје тајне. „Знате, за мене Л... није сасвим мртва”. Гледали су ме као да ништа не разумеју. Ја наставих: „Јест, Она долази да ме види, у сну. Али кад ми се јави Она, то није сан као други. То баш она буде ту. Она удеси сан, Она уђе у моју памет, моју душу, за минутз један, и изиђе из ње са сном”. Видевши равнодушна лица мојих слушаалаца ућутим.

1908.

2. фебруара. – Најзад, Она, у својој пуноћи Своје вечности, са свим чарима Свог земаљског бића. У великој некој соби, која не личи ни на једну нашу данашњу собу, лежи моја жена на дивану, окренута к зиду. Она, лепа и озарена, набубрелих груди као у двадесет година, разговара са мном. „Она је у двадесет деветој години”, каже ми Она, говорећи о не знам којој пријатељици или рођаци. Заинимљиво. Она је умрла у својој двадесет шестој, а сада би била у тридесет деветој години. Манија да се човек прави млађим постоји ли дакле и на оном свету? Ја је узех око паса и загрлих је са заносом неколико пута. Између два пољупца, упитах је: „Разумеш ли сада зашто сам се оженио?” Хтедох додати: „Од превелике љубави, да ме се ослободиш, да би могла изабрати младог човека, способнијег да ти пружи овоземаљске радости”. – Гледала ме је погледом пуним разумевања и нежности и, опет између два пољупца, упита ме: „Али сад”, па показа очима на моју жену, „шта да се ради?” „О, ништа зато, развешћу се”. „А онда”, хтео сам додати, „она је одвише добра да би ме хтела спречити да будем најсрећнији међу смртницима”. – Али се пробудим.

Изјутра угледах кровове покривене снегом, кога није било скоро целе зиме и који је продужио да пада целог дана. Слично време је увек најпогодније да наше драге душе уђу у наше снове. Било је то уочи мог одласка у Беч са женом. У овдашњој католичкој цркви је Слава Девике, – слава и Њена, вечне девице!

1. маја. – Дворац у Чебу, иако конструкција дворца и распоред парка нимало не личи на данашњи дворца. Много света. Припрема се свечаност. Помишљам да би она могла бити ту. Излазећи из собе, нађем се с Њоме лице у лице, где излази на друга врата у истом тренутку кад и ја. Била је у свем сјају своје лепоте. „А, то сте ви, драги Л...”, рече Она сасвим равнодушним гласом, пружајући ми немарно

руку. Дохватих ту драгу руку са заносом и, стискајући је између две своје руке, загледам се у најдубљи бездан Њених очију, трудећи се да унесем у тај поглед вечност и бескрајност, свемоћ своје љубави, али сам могао само да зајецам: „Ели, о, Ели!“ – Она се не показивала узбуђена мојом нежношћу и, не гледајући ме више, удаљи се. – Друга сцена: У парку, изасланици једне холандске регименте – смешнога ли сна! – којој је она учинила краљевски поклон, сврставају се да је дочекају. На њено приближавање свет паде у занос. Једна сиромашна жена развеза панегрик глорификујући велику добротворку регименте. Потом Она, са својим сестрама и својом породицом, прође поред мене и не приметивши ме. – Овај пут, никакве сличности са живом. Танка девојчица кестењаве, подсечене, глатке косе. Ни њене сестре нимало налик. Али је то Она била, знао сам добро.

Шта би то збиља могло значити. После толиког одсуства, такав свиреп повратак!

13. јуна (Уочи Духова). – Снови без великог узбуђења, у којима су ми се јавили неколики покојници. Мој отац, још млад, – не би му се дало више од педесет година, иако је умро у седамдесет шестој, – прилази да ми нешто каже. Кад је стао до мене, приметим само да је мањи од мене. То је било све. – У последњем сну, мислио сам о Њој. Враћајући се с неколико пријатеља и рођака од Ње, неко рече да Она неће умрети, – не умире се двапут, – и да јој је боље. Хтедох викнути целом свету да ћу радо дати свој живот ако је то може спасити, али сам ћутао – да не одам своју љубав. Окренувши се, угледам као некада другу терасу од камена. У мојој мисли, требало је да то буде њена болесничка постеља и поверовах да ћу је видети опружену испод покривача, али је тај покривач личио више на надгробну плочу. Душа ми је грчала од Ње.

Трећи дан Дуова (16/VI), пред зору.²

Пок. Симо код мене. Као стоји на столици, па није већи од мене, иако му је горње тело обично. Ја га обухватио левом руком, а он нешто говори и све спомиње „савест“, како је све највише савест.

– И милост, рекох ја, и милост (љубав).

– Но да, ал’ савест, савест.

Па онда, гледајући некуда на више: „Крст је највиши симбол, њега су признавали и поштовали и мухамедовци“.

Ја погледам куд он гледа, гледа, па видим подалеко на висини неки филигран крст, угасит.

2 Од „Трећи дан Дуова“ до „пробудим се“ на – српском.

Уто он леже на сто, а ја му говорим:

– Немој, чедо моје, још одлазити. Па, опипавши му босе ноге: "Како су ти ноге хладне". У то се он све више збегави (?) и најпоследње остаде од њега као само један бео пршњак памучан, плетен, испровлачен белом свилом, као у деце.

Ја опипам тај пршњак да видим да је то на јави, не у сну. У то се изгуби и тај пршњак, а њега је било већ пре нестало. На томе месту остадоше на столу само неке мрве као од печатног воска. У мисли да је у тим мрвама Сима, ја их станем згртати и – пробудим се.

1908. 3. августа

Нови Сад
(у хотелу њеног оца)

Она ме воли!– Она ме воли дакле непрестано! Среће ли моје! Дивног ли изгледа, дивних ли нада за вечност!

Вече у једном њиховом дворцу. Није јој добро и лежи на дивану. Тужи се да нема доста крви. (Тифусна грозница, од које је умрла, није ли то болест крви?). Мршава, танушна, види се да је болесна. Треба ми да прођем кроз собу у којој Она спава са Својом мајком да дођем до Ње. Седнем на диван, преко пута од Ње, поред панталомна за које сам мислио да су њене и са заносом их загрлим. Одједном осетим где ме неко нагло пољуби и да се нечија уста нагло припише на моје усне. Она је то била. Крик задовољства који је шикљао из мога срца није могао да изиђе из мене, јер она није престајала да прождире моја уста. Напрегнем се мало, да се не угушим, али се уверим да се наше усне не одлепљују, – била је то веза која везује два близанца. Најзад ме она пусти да дахнем и ја закликћем од заноса: „О, душо моја, душо, слатка моја душо!“³ Она се повуче на свој диван и упита ме с фином дозом ироније да ли још мислим да узмем „удовицу из Панчева“. (Никад ми та варош на памет није пала). „Ма, не“, кажем, „није то удовица, девојка је то, стара девојка. Али сада, могу ли припасти некој другој, за целу вечност!“ – Кад сам се пробудио, чинило ми се да још осећам похотљиву опекотину Њених усана и тешко ми било да схватим да је то само обећање с онога света. О, али какво обећање! Нема земаљског блага које вреди тог обећања у сну. Ниједно непокретно имање није тако осигурано као тај дивни одблесак, тај небески поздрав са оне стране гроба.

3 „О душо моја, душо, слатка моја душо!“ – на српском.

ПИР

1908, 20. августа (Св. Стефан католички; појутарје православ-
ног Преображења).⁴ Седимо за столом, у парку, у Чебу. Она, преко
пута од мене, лево мој стари пријатељ, Њен отац, Л. Д., десно Њена
мати. Дивна је била: идеална и апетитна у исто време. То је флирт,
боже драги, то је флирт! Сто је мали, па не можемо да се дотичемо,
него са задовољством да се гутамо погледом. Њена мати то примети,
па се узнемири, али се ми не обазиремо. Ручак готов – писмо га скоро
ни такли. – Она устаде и оде да нешто у дворцу види. То ми омогући
да констатујем да јој је тоалета доста једноставна. Коса пала на
рамена покривена кошуљом, изгужвана сукња, то је све. Кад се вра-
тила, стари одоше. Ја је тад загрлим једном руком око паса, а другом
узех да јој пипам груди. „Пишта ја ту немам“, рече ми Она, не бранећи
се. На то се ја осмехнух. „Али, овде, ево мога блага!“ викнух. И гурнух
своју руку између Њених ногу, не дижући јој притом сукњу. Како је
сукња била танка, ја дохватих Њену слатку брескву, која напуни мој
длан својим сочним девичанством. Тад извадих свог петлића, спрем-
ног и укрупњеног. Али га Она узе у руку и поче га гледати и испити-
вати. „Ти си то знала?“ упитах је. Она учини главом „да“. У теорији
то је било појмљиво. „И ти никад ниси мислила на други“ наваљивао
сам. „Не“, рече Она одлучно, „не. Ја сам за тебе оставила сву своју
љубав до њених најситнијих уживања.“ Утом се сетим да је умрла и
стежући је на своје груди упитам: „Па кад ме волиш, зашто ме не
задржиш? Задржи ме крај себе!“ Она се ражалости и не одговори
ништа. „Знам“, наставих, „да то није у твојој моћи. Но да ли бар
можеш знати кад ће то бити? Реци, кад ћу бити с тобом да те никад
не оставим?“ Она спусти главу на прса и не рече ништа. – Пробудим
се. Али не, не пробудим се. То јест, не пробудим се у реални, „са-
дашњи“ живот, него у други сан. Нашао сам се, само у кошуљи, у
некој улици; ишао сам кући да легнем. Било је рано изјутра, тек што
је свитало. Сећао сам се, у томе другом сну, сасвим јасно првог сна,
који сам замишљао да сам га сањао спавајући у кафани, седећи, главе
наслоњене на руку, после вечере. Журио сам кући, да ме не грди отац
(умро 1877!). Пошто сам, на железничкој станици, изменио неколико
равнодушних речи са једним књижаром, пробудим се из тог другог
сна.

После скоро тринаест година загробног живота, ово је било
први пут да Она себи допусти да ступи у тако интимне односе са

4 У рук. – *lenmain de la Transfiguration*, orth. – појутарје Преображења.

После скоро тринаест година загробног живота, ово је било први пут да Она себи допусти да ступи у тако интимне односе са мнош. Зато је и окружила тај значајан сап другим, сасвим обичним сном, који је имао само да послужи као завој, као кутија за драгоцени адићар.

1908.

18/5. септембра.– Шетам се ја на неком брегу, а ту је Сима Матавуљ – као још није умро. Кад год погледам с брега, а он као све виши. Уједампут ми се учини, као да је и много старији, а доле по равници, људи долазе тако мали као неке бубе. Ал' брег није био од камена, него од неке жуте песковите земље; а ја идем ка (две речи нечитке), а стрмен и с лева и с десна. У то ми дође несвест, гледајући доле, те, да не бих посрнуо, легнем доле наузнак, а на мене Сима поотрбушке, али мало ниже, тако да му је глава била допирала до мојих груди. Али како је рт био узан, стапе ми се глава спуштати низа стрмен: ја баџим доле палицу – моју обичну шетаћу, са клинџима – и чујем како падајући удара у брег, а ја помислим да ћу сад и ја моћи лакше сићи с висине држећи се за траву, иако је била врло ретка и очевидно не би поднела човека. Како ми се глава све више спуштала, те се и труп већ за њом поводио, викнем Сими: „Држ ме да не паднем!” Он ме ухвати оберучке, повуче ме горе и намести ме лепо како сам хтео. На то се пробудим.⁵

1909.

19. јуна. – Лежала је у постељи али није била болесна. Само боја лица је била Њена: нимало није личила на себе. Али је то Она била. Легнем до ње и узмем да је љубим. Али моје усне нису могле да додирну Њене, тако јој је брада била близу носа. После успем да прилепим своја уста на Њена, осећајући огромно задовољство.– Неуспео први покушај, није ли то алузија на први корак девојачки? – Један детаљ. Лежећи поред Ње, нисам нимало осећао Њено тело, видео сам само Њено лице и осећао само усне Њене.

10. јула.– Одавно је нисам видео. Повукла се у мали павиљон новосадске „променаде”, на дунавској обали, с неким од својих. Пронела се вест да је одбегла с неким младим чиновником, поштаром, или неким агентом. Био сам сатрвен. Поћем у Њен павиљон. Не

5 од „1908, 18/5. септембра” до „На то се пробудим” – на српском.

нађем је. Смркавало се, те легнем на клупу, да проспавам. На то неко уђе. Погодио сам. „Јесте ли то Ви, Ј...?“ упитам је. „Јест, ја сам“, промуца Она. Узмем је за мишицу. Учини ми се мало млитава. Устанем и загрлим је. Она ми се препусти.– Друга сцена: Пратећи свога пријатеља и свога лекара др Радивоја Сим..., саопштим му да ћу се ускоро оженити Ј... „Има већ више од десет година како то намеравам“.– „Десет година? Па што си чекао тако дуго?“ – „Велика разлика у годинама ме је спречавала. Али ми је сад свега доста, не могу више издржати“.– Док сам то сањао није ми ни на памет долазило да имам живу жену.

Вечером је киша потоком лила, све до поноћи.

20. август (Беч, Санаторијум „Лев“).– Одлучио сам се. Рекао сам њеном брату Г. да је доста чекања скоро двадесет година, да Она неће да за другог пође, него само за мене, и да ја, не чекајући више, хоћу да се женим Њоме. Он се сагласио.– Није ми у сну ни на памет пало да сам ожењен. – Истог дана око подне, на Медицинском факултету у Бечу, саопштено ми је да мојој сиротој жени нема лека.– „Неће можда живети дуже од године дана?“ упитао сам на Интерној.– „О, мој пријатељу неколико месеци само“. Знао сам! Па кад помислим да морам присуствовати агонији најбоље жене на свету! Не треба њу жалити већ мене.⁶

3. септембра.– Поново сам заспао јутрос у 10 сати и ево шта сам сањао. Враћајући се вечером кући нешто раније но обично, сретнем једног младића за кога сам знао да је Њен брат, али не Ђока, ни Гедеон, него старији брат, који никад није постојао и није имао ниједну црту породичну. Зачуди се кад ме види да се тако рано враћам. Извиним се и повучем у своју собу. Тек онда приметим да сам у њиховој кући, као гост. Чујем и неке гласове из салона и где је неко зове: „Ленка!“⁷ – Дакле: ту је. Ја у собу, а неко за мном. Она! „Дођите“, рече, „чекају вас“.– Чекали су ме за вечеру. Учиним се да се чудим што је она овде и повичем: „Ели, ви овде?“ Узмем јој руку и обаспем пољупцима. Тоалета јој је била врло елегантна, с подигнутим светлим оковратником, врло брижљиво очешљана, али приметих боре, нарочито крај очију. Да је жива, тако би сад по прилици изгледала, јер би имала у новембру 40 – четрдесет година! Нисам престајао да јој љубим руку – и она је била мршава, та мила рука – и непрестано понављао: „Ели! Ох, Ели!“ – и гледао је из свег срца. Она ме је

6 Додано оловком: „Забележено 25. августа у Сомбору“.

7 „Ленка“ – на српском.

увређеним тоном. „Не уображавајте тако нешто, молим вас!” – Пробудим се.

22. октобра. – Већ шест недеља ми не долази у сну – опростите! – због дуге бескрајне агоније моје жене; устучава се, неће да стане између моје жалости и бола. Али, да ми докаже, ваљда, да ништа не може спречити Њену вољу, дошла ми је јутрос са свом својом нежношћу, у којој је шкрта на оном свету исто као што је била за живота. Ево чињеница:

Пробудио сам се јутрос за тренутак у 8 с. и чуо гласове у соби моје жене. Дошла болничарка да је опере. Поново заспим. Као „помирио” сам се са својом женом и споразумео се да се ускоро венчамо. – Завеса. – Код Ње. Тужи се матери на препреке које се стављају Њеној вољи. Стара – много млађа у сну – пориче да неће да јој да пуну слободу. Ја прилазим к Њој, узимам је за руку, па око паса... Она мало диже главу, ја јој прво љубим грло, а онда покривам пољупцима цело лице. „Мила”, кажем, „кад?” (тј. наша свадба). – „Опет ништа ове зиме”. – „Целе зиме? Ма, зашто? Због девојачке спреме, због венчане хаљине? Па све то може бити готово за три месеца”. – „Не знаш ти то”. – Онда се сетим да сам већ обећао гђици Ј.П., мојој жени, даћу је узети, и био сам мало збуњен – но не много – помишљу да треба да повучем своје обећање.

Чим се пробудих, зачух где лекари дају инјекцију мојој жени на самрти!...

Не знам зашто сам Њој одобрио три месеца за шивење хаљине. Али ми се чини да ми је сад први пут говорила „ти”.

1909.

У понедељак, октобра 25, у 10 с. и 10 м. увече, моја жена Јулијана – Јулча – идеал хришћанске доброте и резигнације, издахнула је после три месеца ужасне агоније.

(Дневник Лазе Костића превео је са аутографа на француском језику Милан Кашанин и објавио у децембарском броју Књижевности 1955. год. Само два одломка дневника из 1906. године објавио је Младен Лесковац у тексту *Ленка Дунђерска* а превео их Миодраг Радовић у књизи Мира Вуксановића *Лазе Костић у Сомбору*, Сомбор 1980.

Накнадно је Радивој Стоканов пронашао још један Костићев запис од 4/VIII 1905. који „органиски припада Дневнику” и објавио га, у преводу Милорада Арсенијевића, у Зборнику МС за књижевности језик, 1982, књ. 30, св. 3. Овде се и тај запис објављује тамо где му је природно место).

ГОЗБА

Драмска расправа о љубави и гресима Лазе Костића сачињена на основу књиге „Живот песме *Santa Maria della Salute*".

У расправи учествују:

Паусанија,
Аристофан,
Агатон,
Диотима, личности из Платонове *Гозбе*

Лаза Костић
Рецитатор

Исидора Секулић
Милан Кашанин
Станислав Винавер
Светислав Стефановић
Младен Лесковац
Радивој Симоновић
Миодраг Павловић
Владета Јеротић
Војин Матић
Зоран Глушчевић
Миодраг Поповић
Светозар Бркић

ГЛАС(ОВИ) могућих дуспутаната. Има их онолико колико редитељ успе да их препозна, а могу се, на пример, обележити овако: ГЛАС I, ГЛАС II, ГЛАС III итд.

ПАУСАНИЈА: Чини ми се, Федре, да нам задатак није добро постављен кад нам је тако просто изречен позив да слави-мо Ерота. Кад би, наиме, био само један Ерот, лепо би било; али, ето, није само један; а како није само један, онда је правилније да се пре утврди ког Ерота треба славити. Ја ћу, дакле, покушати да те поправим: најпре да поменем Ерота кога треба хвалити, а затим да га похвалим како бог заслужује. Ми сви знамо да без Ерота нема Афродите. Да је Афродита само једна, и Ерот би један био; али како су оне две, онда је нужно да буду и два Ерота. А како да нису две богиње? Једна је старија и без матере, ћерка Уранова, она коју зовемо и небеском; друга млађа, ћерка Дива и Дидоне, коју зовемо обичном. Нужно је, према томе, да се и Ерот који је пратилац ове друге с правом зове обичан, а онај други небески.

АРИСТОФАН: Мени се, наиме, чини да људи нису сасвим осетили моћ Ерота; јер кад би је осећали, саградили би им највеће храмове и жртвенике, и приносили му највеће жртве, а не као што је сада случај где се од свега тога ништа не дешава за њега, а требало би да се од свега највише дешава. Он је, ипак, међу боговима највећи пријатељ људима, јер је и помоћник људски и лекар онога што би, да је исцељено, било највећа срећа за род људски. Ја ћу, дакле, покушати да вам објасним његову моћ, а ви ћете онда бити учитељи осталима. А пре свега треба да упозна-те природу људску и њене судбине.

АГАТОН: Тврдим, дакле, да су сви богови блажени, али Ерот – ако је право и ако није замерно рећи – да је најблаженији међу свима, он, јер је најлепши и најбољи. А најлепши је зато што је овакав: прво, најмлађи је међу боговима, Федре. За ту тврдњу поуздано сведочанство даје он сам тиме што бегом бежи од старости, очевидно зато што је она сама брза; бар бржа него што ми желимо и сустиже нас. А Ерот је по природи такав да је мрзи и да јој се ни издалека на приближује.

ГЛАС: Станите! Не пробамо данас Платона. Пројекат *Гозба* стављен је *ad acta*. Сад хоће да изводимо један савремени текст о једној песми: *Santa Maria della Salute* Лазе Костића.

ГЛАС: А Ерот? А Афродита? А Диотима?

ИСИДОРА СЕКУЛИЋ: Та је песма велики дитирамб љубави и велика химна трагедији. Има у њој хеленског и романтичног духа. Има од архитектонске чврстине и усправљености стуба. Има од оргуљског бруја. Има од сукљања лаве и ватре, и има зато на једном месту и изгоретину. Али песма та је оно што је хтела бити и што нам је још требало од Лазе; не крик, него дуги урлик Титана. Али Титана који класично зна шта је стил, због чега је урлик испресецао тајанственом литанијом скрушања и умирања: *Santa Maria della Salute*.

МИЛАН КАШАНИН: Само у дубокој музици има толико дубоких и моћних, таквих ненаслушаних звукова среће, таквог вриска и очајања, погружености и такве сете као у тој Костићевој недостижној песми.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР: То је најлепша песма наше књижевности и једна од најлепших песама светске књижевности.

ГЛАС: Али како да играмо песму? У песми нема драме.

ГЛАС: Дrame је било у ономе што је претходило песми. Она је цела из драме проистекла. А сама песма, и драма око ње и с њом, такође вуку на разговор о теми Ероса.

ЛАЗА КОСТИЋ: 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 и „сјајна као муња“, може да мала жељица нарасте, да бледа успомена сине необичном светлином. Али је та светлина тако силна да засени умне очи песникове, те у тај мах не може да је распозна, и у заносу што му је жао за њом, и у тој жалости чује ону пророчку поруку нестале мисли, жеље ли, спомена ли. Кад га занос прође, песник напише записник о ономе што се догодило.

То је песма. Што вернији, што простији записник, што приличнији и сличнији, тим лепша песма.

ГЛАС: Шта је претходило песми *Santa Maria della Salute*?

ГЛАС: Била је једна жена. Па је настала песма. Поновило се оно исто као и код других песника.

ГЛАС: Ствар је у томе што јесте исто, али и није баш исто. Компликованије је, дубље и трагичније. Зато је и ова песма оваква: љубавна, најљубавнија. Али и много шта још усто, пре тога. Са више од једног Ерота, како рече Паусанија.

ГЛАС: А пре те песме и пре оне жене шта је било?

ГЛАС: Лаза Костић, у младости обдарен многим даровима; леп, богат, славан; радо виђен и дочекиван. Један од првака Уједињене омладине српске, Милетићев блиски сарадник, дика и нада свога народа.

ИСИДОРАСЕКУЛИЋ: Ту се крије клица трагичности. Лазе ствараоца. Он је почео, прописно војвођански да плута, да сељака, да одлаже рад, да се бави расправама, теоријском естетиком, политиком, дипломатијом, новинарством, и каламбурима. А време је одмицало, и фрагменти у животу и раду постадоше навика, па судбина, па трагедија. Прошла могућност да се добије катедра у Београду и у Загребу; оженио се на време. Лаза није; очевину потрошио; како је пролетео кроз два посланства, црквеног и државног сабора, тако је пролетео кроз два поданства, србијанско и црногорско. Лаза натеже, бескућник је, постаје што човек ни непријатељу не жели, вечити гост у фрушкогорском манастиру или код богаташа Дунђерских; лута сам по Венцу, нити кога поздравља, нити нама деци одздравља... Шта је видео у себе загледани Лаза? Натраг гледајући, ништа тврдо озидано; напред гледајући, старост, сиротињу, а у души или ледену мудрост или лудо очајање.

ГЛАС: Тад моја вила преда ме на грану,
лепше је овај не виде вид;

из црног мрака дивна ми свану,
 ко 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?

ГЛАС: Има податак у његовом дневнику који је, у годинама пред смрт, водио на француском језику. Он је ту „младу”, „свежу” и „дивну” девојку срео први пут срео у „Њеном дворцу на обали Дунава”. Било је то јула или августа 1891. године, после његовог повратка са Цетиња.

СВЕТИСЛАВ СТЕФАНОВИЋ: У својим најтрагичнијим годинама, када је остао, – отеран из Црне Горе – без куће и кућишта, и без средстава за живот, Костић је нашао уточиште у једном фрушкогорском манастиру, и у пријатељској кући познатог богаташа Дунђерског... Млада и лепа кћи Дунђерскога, којој је Костић посветио у Албум једну песму („Госпођици Ј. Д.”) требала се удати за неког богаташа.

ГЛАС: Свет је сваког пун створења,
 једном цвећа, другом стења,
 једном жетве и кошења,
 другом жеља и прошења,
 Теби младој младожења.
 Али кога мајка роди,
 те му судба тако годи
 да је вредан тој дивоти?
 Избери по милој вољи,
 ал’ остане л’ који бољи,
 боље ножем тог закољи,
 кад му живо срце преби, –
 куку Теби!

У дубине морске таме
 многа капља тужно чами,
 вал је зове, зрак је маме,

свака рада да се диже
те да сунцу буде ближе.
Ал' тек она светла бива
што с облака падне сива
па је сунчев плам целива,
да се засја и прелива
на дивоту света жива.
Тако су и просци Твоји: –
Ко да бира, ко да броји? –
Кога такне твоја рука,
око твоје ког просука,
биће вредан тога струка,
тога лица, тога гука,
тих милина и тих мука,
биће вредан, како не би, –
 благо Теби!

Благо Теби! Шта ћу више?
У ту ми се жељу збише
све остале жеље веље,
свака радост, све весеље.
За ме нема те милине,
и кад ми се магла скине
заборава и тамнине
са младости и давнине,
то су само пусти сени, –
 куку мени!

А што кукам? – Да сам и ја
у том јату челебија,
око Тебе што се вија,
па да ме се, у тој чети,
Твоје срце само сети, –
тад би било куку-леле!
све би муке на ме селе.
Ал' овако, све једнако,
док се млађем пехар пени
те му збори: „Жен' се, жени
докле ти се свет зелени!”
ја, осаман у селени,
од јесени до јесени
певам срцу: мирно вени! –
 Благо мени!

ГЛАС: Свака од Костићевих љубавних песама има свој природни завршетак и свој (трагични) крај. Само у песми *Ленки Дунђерској у споменицу* краја ни трагичног завршетка драме нема. Али у њој је најављена, наговештена коб.

ГЛАС: Двапут се у тој песми, од три дугачке строфе, каже: *Благо, и двапут Куку! Благо мени! и Благо Теби! Куку мени! и Куку Теби!*

ГЛАС: Лаза Костић је био не само лирски песник већ и драмски писац. А све његове драме имају љубавне заплете. Драмски начин мишљења био је Костићу својствен и у његовој љубавној поезији.

ГЛАС: Али у свим његовим осталим драмама и песмама љубав је приказана у процесу. У песми *Госпођици Л. Д. у споменицу*, међутим, она је фиксирана у неко вечно и непокретно садашње време, приказана као неразрешиви чвор: ни напред ни назад се не може. Како се год у будућности буде десило биће и добро и лоше, и за њу и за њега. Биће и *Благо!* и биће *Куку!*

ГЛАС: Та песма јесте документ о Костићевом односу према Ленки у време њиховог познанства: од 1891, када се вратио са Цетиња, па до њене смрти 1895. Али из тог односа још није могла настати *Santa Maria della Salute...*

СВЕТИСЛАВ СТЕФАНОВИЋ: Млада и лепа кћи Дунђерскога требала се удати за неког богаташа. Напрасно се разболела и умрла. Из мог ђачког доба у Новом Саду сећам се да се говорило да се отровала јер се није хтела удати за намењеног јој младожењу. После сам слушао и верзије о њеном пријатељству и симпатијама за Костића, и о његовој позној, више но пријатељској љубави за њу, наговештеној у оној албумској посвети. Једном, приликом наших састанака у Бечу, дошли смо, не сећам се више како, на ту тему. Костић ми је тада причао о том свом познатом платонизму. Сећам се да ми је говорио о једној сеанси када је госпођица Л. Д. имајући да се реши на брак, на његово болно изненађење, изјавила да би се могла удати само за човека таквог као он. Та га је исповест нагнала да се уклони

из куће, а њена смрт учинила је крај целој историји – и дала инспирацију његовој последњој песми „Santa Maria della Salute”. Без ове кратке историје та песма мора остати нејасна; са овим се тек она потпуно разуме, схваћа се значење њених интимних стихова и строфа, о дивној вили која му је дошла њему јадном и старом, њему „на дну живота” са обећањем највиших сласти; његово одрицање и богатство; њен бол и смрт („утекох од ње а она свисну”), његова вера у вечити састанак после смрти (где ће јој „бити доста јој млад” јер је она тамо, на оном свету старија од њега, јер је умрла) и у блажености тога споја којим завршава песма и којим је завршен живот Костићев.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: Да је којим случајем данас још жива – што не би било сасвим немогуће – Јелена-Ленка Дунђерска, која је надахнула Лазу Костића да напише две дивне песме, знамените у српској књижевности, била би данас старица у деведесетој години. Ње међутим већ давно нема, пошто је умрла у својој двадесетпетој години, изненада, после боловања, 8. новембра 1895. године од тифусне грознице, у Бечу. Данас, безмало шездесет пет година после њене смрти, тешко је о тој чудној и лепој девојци – ипак, не лепотици – дати било каквих пресудно нових података; од оних који су је знали интимно а не само на растојању једва да има икога живог. У породици Дунђерских памти се о њој још данас оволико. Њена нагла и трагична смрт дубоко и задуго потресла је све у кући којој је она била мезимица и љубимица. Добила је врло лепо образовање, свршивши прво женски лицеј тзв. Енглеских госпођица у Будимпешти, а потом је била у једном вишем женском васпитном заводу у Бечу. Знала је добро немачки, француски и мађарски; много је читала; свирала и клавир (музичирала је са својом пријатељицом пок. Видом Вулко-Варађанин) и лепо певала; одлазила радо на концерте, у позориште и на забаве (српске); много путовала (Париз, Беч, Пешта, Карлсбад); спортовала (одлична јачачица, кучирање). Сви који су је знали или слушали о њој једнодушно говоре како је била плавих очију, висока и елегантна, лепа и добра срца, умиљата и према свима предусретљива. Стара собарица у породици Дунђерских, 94-

годишња Вероника Молнар, Мађарица, која је Ленку знала онако како собарица може знати своју господарицу (реч је о давно прошлим временима) и живо је се сећа још данас, казује о њој да је сва послуга у кући Ленку изузетно и необично волела, јер није била ни најмање горда но увек природна, увиђавна и дарежљива, и да никада није пропуштала да сиромашне и потребите помогне широко и награди богато.

ГЛАС: Ни Стефановић, ни Лесковац, нити ико други, не осветљавају довољно однос између Лазе и Ленке. Недовољно за откривање смисла и снаге оне песме. Да ли је ту било што више од оног „позног платонизма“? Да ли је било било чега другог? Има ли потврде, докумената?

ЛАЗА КОСТИЋ: 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 је жива и пролазна, променљива, може је се човек и сит нагрлити и наљубити, може је огуглати. Али ова душевна самониклица остаје вечита.

ГЛАС: Најљубавнија љубавница! Душевна самониклица! Откуда она њему?

ГЛАС: Лазин дневник на француском, који је настајао више година после Ленкине смрти, речитији је од песме њој у споменицу. Он пружа више чињеница. Сведочи о ономе што је стварно било. Али и о ономе што је наставило да траје после Ленкине смрти.

ЛАЗА КОСТИЋ: Сјајна од младости и лепоте, више плава но што си била, златасто плава, готово прозрачна, гледала си ме оним погледом пуним жеље, обећања и преданости, оним погледом који храбри, зове, скоро провоцира, погледом којим си ме гледала на овом свету свега једном, у тренутку који се памти целу вечност, кад си ме гледала мислећи да те не видим. О, тај несамртни поглед! Тај непресушни извор жеља, које је судбина осудила да остану незасићене на овоме свету!

ГЛАС: 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 год чезну’;
 једе па сладе, чемер па мед,
 сву своју душу, све своје жуде,
 – сву вечност за те, дивни тренуте! –
Santa Maria Della Salute.

ГЛАС: О томе како је Лаза морао да се понесе мудро има сведочанство у његовом дневнику. Тај сан је забележио на Ђурђевдан 1905. године.

ЛАЗА КОСТИЋ: ... Био сам од Ње узајмио – од Ње! – 15 форинти, да платим таксу за адвокатски испит који сам мислио да сутрадан подажем. Плативши таксу и примивши признаницу, предомислим се. Нисам више хтео на испит и пођем да јој то рекнем, сигуран да ће тиме она бити задовољна. У исто време хтео сам да јој кажем колико је волим, што сам јасно доказао тиме што сам се оженио ради тога да је ослободим, да јој дам прилику да нађе млађег човека који би је могао учинити срећном за целог Њеног живота, да јој покажем целу лиру моје трагедије, сву моју нечувену жртву. Како ће она бити задовољна и како ће ме наградити за своју незаинтересованост, какав ће то бити пример врлине! (Пун тих мисли ишао сам једном закрченом улицом и наишао на неки велики предмет који ми је препречио пут. Тај предмет се помаче; био је то велики неки во, препрепских димензија, сасвим бео, који учини неколико корачаји, па ме пусти да прођем).

ГЛАС: Зар мени једном сва та дивота?
 Зар мени благо толико све?
 Зар мени старом, на дну живота,
 та златна воћка што тек сад зре?
 Ох, слатка воћко танталска рода,
 што ниси мени сазрела пре?
 Опрости моје грешне залуте,
Santa Maria della Salute.

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

ГЛАС: Вијугав мозак је одржао власт. Лаза Костић је нашао за ту прилику најбоље решење: у својој 54. години оженио се сомборском богаташицом, Јулијаном, Јулчом Паланачки. Упловио је у луку сигурности и благостања.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: Сомборци, осећајући се одувек бар за трунчицу мимо сав остали свет... нису крили понос што су Лазу добили баш они – нипошто не Лаза Јулчу (они су је добро знали), него Јулча, а с њом и сви они, Лазу Костића, али су ипак иронично збрајали: сума година младожење и невесте износила је тачно 100.

РАДИВОЈ СИМОНОВИЋ: Са својим аристократско немарним манирима Лаза није пасовао у обичну грађанску кућу где живе прозаични људи као што је била његова пуница. Овој није било право што Лаза сваку ноћ до после поноћи чита па онда ујутро преспава доручак и касно устане. Кад му је пуница једаред око поноћи љутита устала па узела лампу испред Лазе и у мраку га оставила, Лаза сутрадан остави и пуницу и жену и отиде у Крушедол.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: Ти новембарски дани 1895. били су за Лазу Костића заиста тешки. Костић се венчао у недељу 22. септембра. Биће да су одмах, или убрзо после венчања, кренули на свадбени пут, у Венецију. Ту је Лаза Костић први пут видео цркву *Santa Maria della Salute*, у његовом животу славнију од тог пута који је трајао три недеље. Вероватно је да су се у Сомбор вратили негде око 17. октобра, можда и који дан доцније. Некако тих дана (ипак свакако не баш одмах по повратку) морао се догодити онај

инцидент са лампом. Лаза Костић је тада отпутовао у Крушедол, задржавши се неколико дана у Новом Саду. Онај сукоб је дакле могао бити негде око или нешто после 1. новембра, у сваком случају не много дана после тог датума. Његово прво писмо после тог инцидента и после одласка из Сомбора одиста је и датирано из Новог Сада 9. новембра. Једанаест дана после његовог писма, у среду 20. новембра, „лицем на св. Аранђела Михаила, свој рођендан” (како пише у Костићевој збирци песма из 1909. године) умрла је Ленка Дунђерска. Та вест затекла је Костића већ у Крушедолу. Дан раније, баш док се Ленка борила са смрћу, писао је он Јулчи оно своје опширно, само у концепту сачувано писмо из манастира Крушедола, у којима јој је излагао услове под којима би једино био спреман да се врати у Сомбор.

ГЛАС: Памет ме стегну, ја срце стисну,
 љутекох мудро од среће, луд;
 утекох од ње – а она свисну.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: Костић је Јулчи, после сахране, писао:
 „Био сам у Сентомашу на погребу Ленкину. Ни рођена
 сестра јединица није ми била милија од ње.”

ГЛАС: Помрча сунце, вечита студ,
 гаснуше звезде, рај у плач бризну,
 смак света наста и страшни суд –
 о, светски сломе, о страшни суде,
Santa Maria della Salute!

ГЛАС: Чак и да Ленкина смрт нема никакве стварне везе ни са Костићем нити са његовом женидбом, Лаза је имао довољно разлога да у такву везу поверује. Са том младом женом, после њене смрти, он није био везан само љубављу већ и осећањем греха. Песма и почиње као молитва за опрост греха.

ГЛАС: Опрости, мајко света, опрости,
 што наших гора пожалих бор,
 на ком се, устук свакоје злости,
 блаженој теби подиже двор;
 презри, небеснице, врело милости,
 што ти земаљски сагрешти створ;
 Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

ГЛАС: Којег и каквог греха? Позитивисти у то не улазе. А други?

ГЛАС: Психоаналитичар Војин Матић, у тексту који носи наслов *Две Марије*, посебно је инсистирао на инцестуозној природи Костићеве позне љубави. У оној младој девојци Лаза је, по Матићу, нашао истовремено и Марију-мајку, тј. Богородицу и Марију Магдалену, тј. разблудну и примамљиву жену.

ВОЈИН МАТИЋ: Црква *Santa Maria della Salute* има у изобиљу карактеристике о којима говори психоанализа. Разблудна мајка, *rag excellence* како ју је Бодлер описао.

ГЛАС: Уз Матићев текст у часопису *Књижевност* из 1971. године, објављене су и две фотографије те венецијанске цркве, једна са спољашње, друга са унутрашње стране. На спољашњем изгледу истичу се облине купола, а на унутрашњем шупљина и стубови. И испупчења, и шупљине, и стубови су по Фројду еротски симболи.

ГЛАС: Зар није лепше носит' лепоту,
 сводова твојих постати стуб,
 него грејући светску грехоту
 у пепо спалит срце и луб;
 тонут о броду, трунут у плоту,
 ђаволу јелу а врагу дуб?
 Зар није лепше вековат у те,
Santa Maria della Salute?

ГЛАС: Саму жељу субјекта песме да векује у храму Свете Мајке, као њен стуб, природно је, са становишта Фројдове пси-

хоанализе, протумачити као жељу за еротским сједињењем са мајком, тј. за враћањем у преегзистенцијално, интраутеринско стање.

ГЛАС: Бирајући за објект дивинизације католичку Мадону и њен храм, некадашњи националиста и атеиста Лаза Костић, надрастао је, по Матићу, ускогруде националне и верске видике, и доспео до изражавања нечег наднационалног и општељудског.

ГЛАС: Лаза Костић је, сматра други психоаналитичар, Владета Јеротић, имао наглашено развијену Аниму: онај, по Јунгу, женски део личности (жене имају Анимуса) који сваки мушкарац у себи носи. Без мајке је Лаза остао кад је имао две године а она око 25. Бригу о њему преузела је његова тетка по оцу, која је такође била млада жена. Идеал женског, Анима, остаће у њему увек касније везан за те две жене. Није отуда случајно што се песник, у позним годинама, заљубио баш у једну младу жену: Ленка Дунђерска, предмет његовог обожавања, одговарала је пројекцији његове Аниме. А природно је што је и Костић, у песми, мешао каткад и свету мајку и „вилу”; те две жене, мајка и љубавница, већ су у његовој Аними биле помешане. Лаза Костић, тежећи да се сједини са мртвом драгом, тежио је да се сједини и са умрлом мајком. То сједињење удвојеутроје није могло да се оствари на земљи; могло је да се оствари тек на небу.

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР: Мајку Лаза није упамтио. Говорили су му, том сладокусцу, тој мази: „Отишла у рај да Лази донесе колаче!”

ЗОРАН ГЛУШЧЕВИЋ: Сама идеја да се мајка само привремено удаљила и то у рај да би Лази донела колаче, двоструко ће асоцирати Лазино несвесно: усмериће га на непрекидно очекивање сусрета с мајком и несвесно трагање за њом, што ће представљати психолошку основу за активисање механизма „љубави на први поглед”, и учиниће рај средиштем његових поетских тежњи, јер је рај место куда је отишла мајка. Појмови рај и мајка биће несвесним нитима нераздвојно повезани...

ГЛАС: А кад ми дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај,
најлепши сан ми постаће јава,
мој ропач њено: „Ево ме, нај!”
Из ништавила у славу слава,
из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!
Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде,
задивимо светске колуте,
богове силне, камо ли људе,
звездама ћемо померит путе,
сунцима засут сељанске студе,
да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute.

ГЛАС: Сва психоаналитичка објашњења о Костићу, и поред разлика сачињена су на једном основном моделу: оно што је у подтексту песме садржано последица је неких узрока које превасходно треба тражити у природи његове личности.

МИДРАГ ПАВЛОВИЋ: Мислим да не прелазим границе допуштене психолошко-стилистичке интерпретације, ако кажем да ова песма, поред тога што је покајница (за грехе у мислима и делу) и молитва (поред осталог и за једну реалско-еротичну гратификацију), и песма имплицитног реванша по линијама Костићевих фрустрација:

- а) недвосмислена освета жени с којом је био у бесадржајном браку;
- б) критика једног културно-политичког амбијента у који се песник више није уклапао;
- в) наткриљаване једне књижевне атмосфере интензитетом свог заноса и звука његове песничке речи.

ГЛАС: Али чињенице о последњим годинама Костићевог живота, које нам свима стоје на располагању, нису сасвим сагласне са оваквим интерпретацијама. Костића су заиста, тих последњих година, и време и средина тровали подмукло, гњило. А он им се – не само у овој песми, већ и у

другим својим текстовима – светио. Сви подаци, које можемо да осветлимо, потврђују, такође, и да је он волео Ленку Дунђерску. Али нема података који аутентично сведоче да је он имао негативан однос према својој жени, Јулчи, а поготово оних који говоре да јој се светио.

ГЛАС: Јулча се заљубила у Лазу Костића читавих двадесет пет година раније него што су се венчали. Кад га је давне 1870. године први пут угледала на једној свадби у Сомбору, она је донела одлуку коју је касније поверила „неким својим пријатељицама и рођакама: да ће се удати за Лазу Костића, или се никако ни удавати неће.”

ГЛАС: (Баш те године рођена је Ленка Дунђерска).

ГЛАС: Из Јулчиних писама Костићу, и из других података, види се да је она била необразована. Али види се и да је била стамена и душевна жена. Било је ипак нечег несвакидашњег и изузетног њој. Имала је нечег и што је Костићу било потребно. Она је волела свога Лазу, своје „луцкасто дете”, трудила се да га разуме и да му у свему угоди. Живела је, на неки начин, за њега. Омогућавала му је да прима пријатеље и приређује богате и чувене гозбе. Она му је, а не Матица, издала ону велику књигу о Змају.

ГЛАС: Младен Лесковац, који је све те податке, у тексту о Јулчи, открио и осветлио, ипак је остао веран предрасуди. Он зна, и изриком говори, шта је Лази Ленка значила. Али и поред оживелог Јулчиног портрета, који је он све на документима сачинио, није нашао начина да прецизно каже и шта је Лази Јулча значила.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: ... болује Јулча. Она можда и зна, можда и не зна шта долази; Лаза зна. (...) Сигурно је да га Јулча види сада јасно, без обмана оним својим лепим погледом давнога дивљења а лаког и чистог предсмртног удаљавања и отуђивања. То је њен Лаза, тај тешки, крупни, мирни мушкарац, њено велико, несмирљиво, лудо, *луцкасто* дете. Зна Јулча добро (мада она ништа не зна): Она је победила, крај свега. Није постала његова Јула – било је касно за то; остала је оно што је одувек била, само Јулча, али, ево, у

овоме тренутку за који она одавно зна да ће доћи и на који је спремна, крај њене постеље је Лаза Костић, онај величанствени и дивни из године 1870, кад га је, савладана њиме једном за цео живот, угледала први пут. Можда никада као у томе тренутку Јулча осећа колико јој је тај њен човек ипак далек, неухватљив, туђ, а опет, једина срећа и радост њеног малог, жалосног живота. Зна Јулча добро, одавно: овакав човек није, и не може бити, ничији, па ни њен. Има толико ствари у њега које су јој одувек биле недокучиве; толико их је које су јој чак и данас, и баш данас, драге и блиске, јер су схватљиве.

ГЛАС: Јулча није била, ипак, сасвим обична жена. Била је годинама богата удавача и у оно време морала је имати много просаца. Па ипак је двадесет и пет година чекала на свога Лазу. И удала се за њега када више није био онако славан, популаран и имућан. Та добра душа пружила му је уточиште и омогућила леп животни излаз кад је живео буквално без посла и без дома. Смисао њеног живота је био Лаза Костић. Дочекала је да му буде потребна и била је ту кад му је била најпотребнија. Тако је и смисао свог живота испунила.

ГЛАС: Поштовање које јој је Костић указивао живој, а посебно мртвој – што све, документовано, читамо код Лесковца – његов труд да јој се испуни и последња воља, делују данас дирљиво.

ГЛАС: Костићев Дневник на неколико места, увек у коректном контексту, и рекло би се са осећањем очигледне кривице, помиње и његову жену. Тај се његов тајно вођени дневник завршава тачно на дан Јулчине смрти. Више, изгледа, није имао потребе да га води.

ЛАЗА КОСТИЋ: Lundi, octobre 25, 10^h 10^m du soir, ma femme Julianne – Joultscha – idéal de bonté et de résignation chrétiennes, expire après presque deux mois d'agonie atroce.

ЛАЗА КОСТИЋ: У понедељак, 25. октобра 1909. године, у 10 сати и 10 минута увече, моја жена Јулијана – Јулча – идеал

хришћанске доброте и резигнације, издахнула је после скоро два месеца ужасне агоније.

ГЛАС: Морала је постојати Јулча да би постојао Дневник на француском језику. Морао је постојати *неко*, стваран, важан, неумитан, да би се постојање и присуство оног другог, скривеног, невидљивог, осетило и било стварно.

ГЛАС: Лазу је живот савијао и ломио, али га није деградирао. Ако је он у Јулчи нашао „идеал хришћанске доброте и резигнације”, последњих година живота, кад се приклонио хришћанству, кад се дружио са црквеним људима, нашао је оно што му је тада, у ствари, највише требало.

МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ: Некако баш у дане кад је Јулча умирала била је готова и последња Костићева књига: његове *Песме* у издању Матице српске. Он ју је, неодлучан, дуго задржавао. Почео је био једну песму – била је то *Santa Maria Della Salute* – а није знао да ли ће стићи, да ли ће моћи, да ли смети да је заврши. Најзад, славна песма је ипак била готова 3. јуна 1909. године. Послао ју је одмах у Нови Сад (ја мислим још увек прерано). Било је то пре њихова пута у Беч. При повратку оданде, ако не и нешто раније, књига је морала бити готова. Јулча већ свакако није имала снаге да схвати шта је у тој, углавном прештампаној књизи било ново, необично и изванредно, ступендно. Кад је Костић књигу разаслао пријатељима, дешавало се да су неки (на пример књижевник Елек Гожду) истовремено изјављивали саучешће поводом Јулчине смрти када и захвалили на послатој књизи. Баш некако када се појавила та књига умрла је, дакле, добра Јулча Паланачка; Ленка Дунђерска, сасвим и заувек, међутим, није: од тад бесмртна је. Њих две, ту, на строгој међи једне смрти и једног рађања, оштро су одвојене, заувек.

ГЛАС: Лесковац у овом свом последњем закључку није усамљен. О Костићевом односу према тим двома женама, Ленки и Јулчи, обично се тако мисли.

ГЛАС: Таквом мишљењу не мало допринео је и сам Лесковац. У Костићевом животу, међутим, те две жене, Ленка и Јулча,

нису биле строго одвојене; постојале су паралелно. Чак ни у свом тајно писаном дневнику Лаза Костић не говори само о Ленки; говори и о Јулчи. Његова осећања према тим двома женама су различита, али су према обема топла.

ГЛАС: У песми *Дужде се жени*, коју је објавио тачно тридесет година раније, Лаза Костић је први пут споменуо цркву Santa Maria della Salute. Зажалио је у њој наших гора борове који су у цркву били уграђени. Ту цркву је, небеска краса, млетачки дужде подигао у *спомен спаса од куге кивне*. Костићева лабудова песма, сматра се, била је израз покајања за тај грех, давно почињен.

ГЛАС: Много више него према оној венецијанској цркви, Лаза Костић је имао разлога да осећа грижу савести пред овим двома женама, најзначајнијим у његовом животу. Као што је имао разлога да се осећа кривим пред Ленком и одговорним за њену смрт, тако је имао и разлога и да се каје пред својом Јулчом. Та жена, којој је пришао тек кад му је била потребна лука спасења, снагом своје воље и количином доброте га је надвисила. Грешан што поред ње живе, и заслужне поштовања, ипак воли другу жену, и то мртву, и о њој сања, Лаза Костић је имао разлога да од ње, од Јулче, пре свих тражи опроштај.

ГЛАС: Опрости мајко, много сам страда,
многе сам грехе покајо ја;
све што је срце снивало младо,
све је то јаве сломио ма’;
за чим сам чезн’о, чему се над’о,
све је то давно пеп’о и пра’,
на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute.

Тровало ме подмукло, гњило,
ал’ ипак нећу никога клет’;
што год је муке на мене било,
да никог за то не криви свет;
јер што је души ломило крило,

те јој у јеку душило лет,
све је то с ове главе, са луде,
Santa Maria della Salute.

ГЛАС: Али не само у спољашњој форми песме, већ и у њеним садржинским елементима, има укрштања, симетрије и хармоније. Наша најлепша љубавна песма је истовремено и наша најлепша песма о греху. Та песма почиње као скрушена покајница. Али и у том покајању има ероса према Госпи која спасава. Песма се завршава пркосом, а у том пркосу, такође, има ероса према оној „вили” и према васељени. На укрштају таквих симетрично распоређених елемената и на њиховом ужљебљивању и почиње тензија песме. Између ероса у пркосу, и ероса у покајању одвила се борба и у субјекту песме. То је била борба између његовог разума и срца између памети и сласти. Јава и сан, који се јављају као поприште те борбе, укрстиће се на оном свету, оствариће се јава сна. А смрт и живот, који се сучељавају током целе песме, наћи ће такође разрешење у укрштају, у животу-после-смрти, у егзистенцији која ће се наставити после сједињења (укрштаја) с Њом, тамо где свих времена разлике ћуте.

ГЛАС: У литерартури о последњој Костићевој песми често је употребљавана реч *сублимација*. Лаза Костић је, сматра се, сублимисао своје овоземаљске, превасходно еротске тежње према Ленки. Ако је ико, међутим, у песми сублимисан, онда је то најпре Јулча Паланачка.

ГЛАС: То значи: она која му је у животу била „идеал хришћанске доброте и резигнације” доведена је у везу са Госпом од Спаса. У симболичном смислу он је својих гора бор пожалио и за њен дом.

ГЛАС: Молећи за опроштај, субјект песме моли *свету мајку*, тј. моли Госпу, Марију. Али моли за опроштај и *мајку света*: ону која је симбол материнства, доброте и резигнације.

ГЛАС: Нормални људи у нормалним случајевима остварују најпотпунију љубав са женама које одговарају пројекцији њихове Аниме: налазе у истој особи остварену пројекцију

мајке и љубавнице. Лаза Костић је имао несрећу (или срећу) да му се остварење пројекције његове Аниме јави у касним годинама и то да се та пројекција веже за две различите жене. Једна од тих жена, Ленка Дунђерска, симболизовала је лепоту коју је тражио; друга, Јулча Паланачка, тј. Јулијана Костић, рођена Паланачка (како пише на посмртној парти коју је Лаза саставио), симболисала је доброту и топлину која му је била потребна. Једна га је спољашњошћу могла опомињати на идеал давно изгубљене мајке, друга од њих га је на давно изгубљену мајку могла опомињати својим стварним односом према њему. И тиме је Лаза Костић био стављен на муке. Није му било дато да обе те пројекције оствари у једној јединој жени: морао их је остварити у двома. За човека Лазу Костића то је била одвећ компликована ситуација: могла га је довести до неурозе, или још даље – до психичког слома. За песника Лазу Костића то је била изванредна могућност: удвајање Аниме, њено цепање на два дела, омогућило му је да оствари песму изванредног интензитета: да се суочи у њој с проблемима лепоте и доброте, кривице и испаштања, патње и љубави, ништавне и смислене егзистенције, пакла и раја, свега и ничега.

ЛАЗА КОСТИЋ: – Опет Она! Је ли то због овог кишовитог времена? Седео сам за столом преко пута ње. Гледала ме је погледом који ме је сећао онога који ми је, некад, одао њену љубав и учинио ме најсрећнијим међу смртницима, да ме после изнури најсвирепијом љубавном дилемом. Али то сад није био поглед кришом, већ искоса, кад јој се чинило да сам забављен на другој страни. Онај поглед који ју је одао ухватио сам случајно, изненадним окретањем главе. Али овај сад, то је био поглед лицем у лице, изблиза, мада је био широк, поглед који је изазивао, обећавао, поглед све ватренији, који ми је откривао сва небеска уживања која ме чекају код Ње. Буди мирна, мила душо! Само три године имаш да чекаш, па и то, ако ми је врач тачно прорекао.

ГЛАС:

У срцу сломљен, збуњен у глави,
спомен је њезин свети ми храм.
Тад ми се она одонуд јави,
ко да се бог ми појави сам:
у души бола лед ми се крави,
кроз њу сад видим, од ње све знам
зашто се мудрачки мозгови муте,
Santa Maria della Salute.

Дође ми у сну. Не кад је зове
силних ми жеља наврели рој,
она ми дође кад њојзи гове,
тајне су силе слушкиње њој.
Навек су са њом појаве нове,
замних милина небески крој.
Тако ми до ње простире путе,
Santa Maria della Salute.

У нас је све ко у мужа и жене,
само што није брига и рад,
све су милине ал' нежежене,
страст нам се блажи у рајски хлад;
старија она сад је од мене,
тамо ћу бити доста јој млад,
где свих времена разлике ћуте,
Santa Maria della Salute.

ЛАЗА КОСТИЋ: У разговору с Њеним двома сестрама – и још с једним пријатељем, свеједно којим – намислим да им поверим суштину моје тајне. „Знате, за мене Л... није сасвим мртва.” Гледали су ме као да ништа не разумеју. Ја наставих: „Јест, Она долази да ме види, у сну. Али кад ми се јави Она, то није сан као други. То баш Она буде ту. Она удеси сан, Она уђе у моју памет, моју душу, за минут један, и изиђе из ње са сном.” Видевши равнодушна лица мојих слушалаца, ућутим.

ЛАЗА КОСТИЋ: Најзад, Она, у свој пуноћи своје вечности, са свим чарима Свог земаљског бића. У великој некој соби, која не личи ни на једну нашу данашњу собу, лежи моја

жена на дивану, окренута к зиду. Она, лепа и озарена, набубрелих груди као у двадесет година, разговара са мнош. „Она је у двадесет деветој години“, каже ми Она говорећи о не знам којој пријатељици или рођаци. Занимљиво. Она је умрла у својој двадесет шестој, и сада би била у тридесет деветој години. Манија да се човек прави млађим постоји ли дакле и на овом свету? Ја је узех око паса и загрлих је са заносом неколико пута. Између два пољупца упитах је: „Разумеш ли сада зашто сам се оженио?“ Хтедох додати: „Од превелике љубави, да ме се ослободиш, да би могла изабрати младог човека способнијег да ти пружи земаљске радости.“ Гледала ме је погледом пуним разумевања и нежности и, опет између два пољупца, упита ме: „Али сад“, па показа очима на моју жену, „шта да се ради?“ „О, ништа зато, развешћу се.“ А онда, хтео сам додати: „она је одвише добра да би ме хтела спречити да будем најсрећнији међу смртницима.“ – Али се пробудим.

Изјутра, угледах кровове покривене снегом, кога није било скоро целе зиме и који је продужио да пада целог дана. Слично време је увек најпогодније да наше драге душе уђу у наше снове. Било је то уочи мог одласка у Беч са женом. У овдашњој католичкој цркви је Слава Девице – слава и њена, вечне девице.

ЛАЗА КОСТИЋ: Она ме воли! – Она ме воли дакле непрестано! Среће ли моје! Дивног ли изгледа, дивних ли нада за вечност!

Вече, у једном њиховом дворцу. није јој добро и лежи на дивану. Тужи се да нема доста крви (Тифусна грозница, од које је умрла, није ли то болест крви?). Мршава, танушна, види се да је болесна. Треба ми да прођем кроз собу у којој она спава са Својом мајком да дођем до Ње. Седнем на диван, преко пута од Ње, поред панталона за које сам мислио да су Њене и са заносом их загрлим. Одједном осетим где ме неко нагло пољуби и да се нечија уста прилепише на моје усне. Она је то била. Крик задовољства који је шикљао из мога срца није могао да изађе из мене, јер Она није престала да прождире моја уста. Напрегнем се мало, да се не угушим, али се уверим да се наше усне не одлепљују – била је то веза која везује

два близанца. Најзад ме она пусти да дахнем и ја заклићем од заноса: „О, душо моја, душо, душо, слатка моја душо!” Она се повуче на свој диван и упита је с фином дозом ироније да ли још мислим да узмем „удовицу из Панчева”. (Никад ми та варош на памет није пала). – „Ма не”, кажем, „није то удовица, девојка је то, стара девојка. Али сада, могу ли припасти некој другој, за целу вечност!” Кад сам се пробудио, чинило ми се да још осећам похотљиву опекотину Њених усана и тешко ми било да схватим да је то само обећање са онога света. О, али какво обећање! Нема земаљског блага које вреди тог обећања у сну. Ниједно непокретно имање није тако осигурано као тај дивни одблесак, тај небески поздрав са оне стране гроба.

ЛАЗА КОСТИЋ: ... У том се сетим да је умрла и, стежући је на своје груди, упитам: „Па кад ме волиш, зашто ме не задржиш? Задржи ме крај себе!” Она се ражалости и не одговори ништа. „Знам”, наставих, „да то није у твојој моћи. Но да ли бар можеш знати кад ће то бити? Реци, кад ћу бити с тобом да те никад не оставим?” Она спусти главу на прса и не рече ништа.

ГЛАС: Нема сумње да је Лаза Костић стварно прижељкивао властиту смрт само да би се што пре сјединио с Њом.

ГЛАС: Из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!

ГЛАС: Надокнадити пропуштено и изгубљено, то је смер у којем се тражи смисао.

ГЛАС: У рај, у рај! У рај, у рај! – Четири пута заредом се та радост сједињења екскламира.

ГЛАС: И пети пут: *У њезин загрљај!* Што је за њега тада стварни рај.

ГЛАС: Последња строфа песме, више него икоји други њен део, асоцира на Дантеа. Оно што ће се у њој десити десиће се *тамо*, у сфери коју је описивао Данте.

ГЛАС: И у једној раној Костићевој песми, „вилованки” *Међу звездама*, жена се већ била јавила у трострукој функцији: као мајка, као љубавница и као „вила”, тј. као муза.

ГЛАС: У по ноћи превеселке,
са нетренке теревенке,
загрејан се дигох дома.
На улици нема света,
само што по снегу шета
једна мома. -----
„Госпођице, добро вече!”
Жеља моја цури рече:
„На тој зими, леле мени,
„тако лако одевени!
„Ево моје шубе црне,
„да вас мало заогрне!” –
Дотакнух је, загрлих је,
манито ми срце бије,
у жестини и заносу
већ осећам бујну косу,
што се по мом лицу просу,
мириси ми обасуше
свак’ задисак жељне душе.
Загрли ме, дах ми стесни;
ал’ очију поглед њез’ни’
нагон узда, занос трезни;
из њега ми мис’о сине:
„Мајко!” – „Сине!”
одзову се уста њена,
а из белих из рамена
поникоше бела крила;
то је била – моја вила. –

ГЛАС: И после га је та његова „вила” носила међу звезде, по свемиру и свеширу.

ГЛАС: Али оно што је у тој „вилованки” било само сан, у *Santa Maria della Salute* постало је стварност. Али не овосветска стварност, стварност која се емпиријски може доживети,

већ као уметничко разрешење нечега што се иначе, у стварности, разрешити не може. Субјект песме, који је раније поштовао ред и поредак, наједном се окренуо против тог рада: хтео је у свој свет да унесе ред ослобођеног Ероса.

ГЛАС: Став пркоса, немирења са постојећим, то је оно што прожима последњу строфу. Тај став долази од субјекта који неаутентично егзистира, али зна шта је вредност аутентичног егзистирања. Став немирења тог субјекта гласи: Нека се збуди и смрт да би се показало шта је аутентични живот. Нека умре субјект песме као јединка, да би се љубав прославила, да би се смисао остварио.

ГЛАС: Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде.

ГЛАС: Али откуд ту она венецијанска црква?! Која и није толико лепа као што се обично казује!

ГЛАС: Венецијанска црква је, изгледа, ту да би била предворје правог храма. Оног који се има остварити тамо где свих времена разлике ћуте.

ГЛАС: Та црква је већ током песме постала чист звук. Дематеријализована је.

ГЛАС: Santa Maria della Salute је, у ствари, веома сложен симбол. У том симболу се разрешава комплекс односа који је песник имао са светом. Он је истовремено садржавао критику своје прошлости и младалачких залетања, поготово националних, али и осећање кривице и потребу за окајањем грехова. Био је, истовремено, и дивинизација жене према којој је и даље чинио грех.

МИОДРАГ ПОПОВИЋ: Као конкретно здање, Santa Maria della Salute не симболише више само европску културу нити борови само наше вековно херојство. Нови симбол обухвата њихово укрштање у јединству постојања. Хераклитовско тројство реализује се прерастањем српске хероике и западноевропске културе у свечовечанску лепоту.

Santa Maria della Salute је истовремено и мајка, богородица, прародитељица свију нас, што симболу даје снагу општег рађања, настајања. Молитвени тон, којим песник, понесен свеопштом љубављу, приступа уметничком здању, које поистовећује са богородицом, доводи га у унутрашњи контакт и са самим апсолутом, богом.

ГЛАС: Костићева песма сва је у функцији тражења смисла, излаза у аутентичност. Док је веровао у Српство и његову будућност, у будућност његове културе и литературе, постојао је за Костића и Смисао и Оправдање у свету. Али кад је и то његово Српство „омануло”, створио се у његовом духовном свету простор који је требало нечим испунити. Са старом вером у Лепоту, и новом вером у религију, Лаза је тај нови смисао морао да тражи негде изван националних оквира. Santa Maria della Salute, у ствари, симбол је тог новопронађеног смисла. Та Госпа од Спаса могла је да му опрости старе грехе, да му донесе утеху за разочарења, да га задовољи облицима барокне лепоте њеног венецијанског храма.

ГЛАС: Светозар Бркић је у том симболу видео садржана четири основна симбола европске културне традиције: Ерос, Танатос, Агапу и Логос. Тек се у контексту тих симбола види колико је песма значењски богата. Она није само индивидуални чин. Урасла је у европску културу и израста из ње.

ГЛАС: Костићева песма, међутим, није само пуна лепоте и смисла. Она је и пуна енергије. Филозоф укрштаја, Лаза Костић, уградио је у њој све саме супротности: Ероса и Танатоса, молитву и пркос, љубав и покајање, очајање и усхићење, испаштање и наду. Филозоф Костић, аутор *Основног начела*, то је вероватно и морао хтети да му песма, на супротностима, на симетрији и хармонији, на укрштају, изрази саму бит, основно начело живота, лепоте, љубави, свега што јесте.

ДИОТИМА: Кад се родила Афродита, гостили су се богови, и међу осталим и Пор, син Метидин. А кад су ручали, стиже да напроси, јер је била гозба, и Пенија, и била је на вратима. Пошто се напио нектара – јер онда још није било вина

– уђе Пор у башту Дивову и онако пијан заспи. А Пенији паде мисао на памет да због свога сиромаштва затрудни с Пором, па легне поред њега и зачне Ерота. Зато је Ерот и постао пратилац Афродитин и слуга њен, јер је зачет на дан њезина рођења, и, у исти мах, воли лепоту, јер је Афродита лепа. Син Пору и Пеније, Обиља и Оскудице, Ерот, има овакву судбину. Пре свега он је вазда сиромах, и далеко је од тога да буде нежан и леп, као што гомила мисли, него је тврд, и сув, и без обуће, и без куће; увек лежи на голој земљи и без покривача, спава на вратима и путевима под ведрим небом, и у томе има природу материну, јер је вазда другар потребе. С друге стране, као отац његов, заседа онима који су леви и који су добри, храбар је и дрзак, искусан ловац који вазда снује некакве замке, и жељан разборитости и довитљив, пријатељ мудрости кроз цео живот, искусан гатар, и бајало, и софист. И није се родио као бесмртан, ни као смртан, него истога дана час цвате и живи, кад је у добру, час умире, али поново оживи по природи очевој. А што стече вазда растече, тако да Ерот није никада ни сиромашан ни богат, а у средини је између мудрости и незнања.

...Јер, одиста, мудрост спада у оне ствари које су најлепше, а Ерот је љубав за лепотом, те је отуда нужно да се наводи у средини између мудраца и незналице. А узрок и овоме јесте његово порекло, јер је од оца мудра и окретна, а од мајке немудре и неокретне. То је, ето, драги Сократе, природа овог демона.

ГЛАС: Опрости, мајко света, опрости,
што наших гора пожалих бор,
на ком се, устук свакоје злости,
блаженој теби подиже двор;
презри, небеснице, врело милости,
што ти земаљски сагреши створ:
Кајан ти љубим пречисте скуте,
Santa Maria della Salute.

Зар није лепше носит' лепоту,
сводов твојих постати стуб,
него грејући светску грехоту
у пепо спалит срце и луб;
тонут' о броду, трунут' у плоту,
ђаволу јелу а врагу дуб?
Зар није лепше вековат' у те,
Santa Maria della Salute?

Опрости, мајко, много сам страдо,
многе сам грехе покај'о ја;
све што је срце снивало младо,
све је то јаве сломио ма';
за чим сам чезн'о, чему се над'о,
све је то давно пеп'о и пра',
на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute.

Тровало ме је подмукло, гњило,
ал' ипак нећу никога клет';
штогод је муке на мене било,
да никог за то не криви свет:
Јер, што је души ломило крило,
те јој у јеку прекиде лет,
све је то с ове главе са луде,
Santa Maria della Salute!

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

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 год чезну',
јаде па сладе, чемер па мед,
сву своју душу све своје жуде,
— сву вечност за те, дивни тренуте! —
Santa Maria della Salute.

Зар мени јадном сва та дивота?
Зар мени благо толико све?
Зар мени старом, на дну живота,
та златна воћка што сад тек зре?
Ох, слатка воћко танталска рода,
што ниси мени сазрела пре?
Опрости моје грешне залуте,
Santa Maria della Salute.

Две се у мени побише силе,
мозак и срце, памет и сласт.
Дуго су бојак ст'раховит биле,
к'о бесни олуј и стари храст:
Напокон силе сукташе миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Santa Maria della Salute.

Памет ме стегну, ја срце стисну',
утекох мудро од среће, луд,
утекох од ње — а она свисну.
Помрча сунце, вечита студ,
гаснуше звезде, рај у плач бризну,
смак света наста и страшни суд —
О, светски сломе, о страшни суде,
Santa Maria della Salute!

У срцу сломљен, збуњен у глави,
спомен је њезин свети ми храм.
Тад ми се она одонуд јави,
к'о да се Бог ми појави сам:
У души бола лед ми се крави,
кроз њу сад видим, од ње све знам,

за што се мудрачки мозгови муте,
Santa Maria della Salute.

Дође ми у сну. Не кад је зове
силних ми жеља наврели рој,
она ми дође кад њојзи гове,
тајне су силе слушкиње њој.
Навек су са њом појаве нове,
земних милина небески крој.
Тако ми до ње простире путе,
Santa Maria della Salute.

У нас је све ко у мужа и жене,
само што није брига и рад,
све су милине, ал' нежежене,
страст нам се блажи у рајски хлад;
старија она сад је од мене,
тамо ћу бити доста јој млад,
где свих времена разлике ћуте,
Santa Maria della Salute.

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 и рају приновак драг,
то тек у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute.

А кад ми дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај,
најлепши сан ми постаће јава,
мој ропак њено: „Ево ме, нај!“
Из ништавила у славу слава,
из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!
Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде,

зaдaвићeмo cвeтcкe кoлyтe,
 бoгoвe cилнe, кaмo ли љyдe,
 звeздaмa ћeмo пoмeрит' пyтe,
 cунцимa зacут' ceљaнcкe cтyдe,
 дa y cвe кyтe зoрe зapyдe,
 дa oд милинe дycи пoлyдe,
Santa Maria della Salute.

ПOГOВOP

Нacлoв *Гoзбa (Cимпoзиoн)* нијe јeдинa вeзa oвoг дpaмcкoг eceјa ca Плaтoнoм. Нa Плaтoнoв чyвeни рaзгoвoр oн пoдceћa и тeмoм, јep ce y њeмy нaјвишe гoвopи o лeпoти и љyбaви. Aли пoдceћa и caмим oбликoм, a пoдceћa и имплицитним cтaвoм пpeмa yмeтнocти кoји јe y њeмy пpoвeдeн.

Тa пoдceћaњa нa Плaтoнa y бити oдрeђyјy кaрaктeр oвoг дpaмcкoг eceјa. Oн ce нe yклaпa y cупpoтaн, aриcтoтeлoвcки кoнцeпт дpaмe нити ce мoжe cвpcтaти y мимeтички кpyг yмeтничких дeлa.

У тpaгeдији, и дpaми yпoштe, Aриcтoтeл јe рaзликoвao oвих шecт дeлoвa: 1. пpичy, 2. кaрaктeрe, 3. гoвop, 4. мисли, 5. cцeнcки aпapaт и 6. мyзичкy кoмпoзицијy. Рeдocлeд тих дeлoвa бeз cумњe oдрeђyјe и cтeпeн њихoвe вaжнocти y дeлy. Пpичa и кaрaктeри cy зa Aриcтoтeлa нaјвaжнији, a cцeнcки aпapaт и мyзичкa кoмпoзицијa нaјмaњe вaжни eлeмeнти дpaмe. Тa кoнцeпцијa јe мимeтичкa, јep њeни дeлoви, пpичa и кaрaктeри, инcиcтиpaјy нa пoдpaжaвaњу.

Оcyђyјyћи yмeтнocт кao мимeзис мимeзисa, oпoнaшaњe oпoнaшaњa, Плaтoн јe, штo ce дpaмe тичe, нaјпpe мopao дa мисли нa oнe њeнe дeлoвe y кoјимa oпoнaшaњa нaјвишe имa: нa пpичy, тј. рaдњу и нa кaрaктeрe.

Плaтoн, иначe, вaжи зa нaјвeћeг yмeтникa мeђy филoзoфимa. Њeгoви eceји, кoји cy писaни y дpaмcкoм oбликy, нeмaјy yпpaвo oнo штo мимeтичкa дpaмa имa: нeмaјy пpичe и кaрaктeрe. Тaчнијe: пpичa и кaрaктeри y њeгoвим филoзoфским дијaлoзимa

имају секундарну улогу. Примарну улогу имају они делови драме који су код Аристотела стављени тек на треће и четврто место: говор и мисли.

Током двомиленијумске превласти миметичке концепције уметности и превласти самих миметички заснованих уметничких дела, на Платонове ставове о уметности гледало се као на бизарне и неприхватљиве ставове великог филозофа. У последње време, међутим, на Платонова схватања уметности гледа се другачије. У *Античкој естетици и науци о књижевности* Анице Савић Ребац (1955) на пример читамо да је и Платонова концепција уметности ваљана и прихватљива, али да се односи на други, немиметички круг уметничких дела, на она која, као у кубизму и апстрактном сликарству, ништа не подражавају, односно изражавају саму бит ствари.

Виткјевич, Бекет, Јонеско, Александар Поповић, у драми, не могу се више објашњавати помоћу аристотеловске концепције драме. У њима обично нема развијене приче (склопа догађаја), и нема развијених карактера (људских индивидуалности). У њима је превасходно до изражаја дошао онај трећи део аристотеловске концепције драме: говор (дикција).

Мислим да се у наше време, у драмском изражавању, врше значајна померања од аристотеловске ка антимиметичкој (платоновској) концепцији уметности. У представи *Ослобођење Скопља* Душана Јовановића, у режији Љубише Ристића, која је у Новом Саду изведена у једном дворишту, тежило се да се уместо опонашања неке радње што више одигра *сама ствар*. С друге стране, све је више разних (песничких) рецитала у којима се драмски израз своди превасходно на онај трећи елемент, на *говор*, у аристотеловској концепцији. С треће стране има доста представа у којима се превасходно инсистира на игри, на музици, на сценографији. Репрезентант за такве интенције у позоришту може да буде мјузикл *Коса*.

Нова кретања у позоришту могла би једноставно да се означе као распад аристотеловског, миметичког театра, али истовремено и као тежња да театар, драма, не буде опонашање опонашања, већ да буде *сама ствар*. Један од истакнутих теоретичара нашег доба, Швајцарац Емил Штајгер, као бит драмског у књизи *Основни појмови поезике* одређује *проблем* и *патос*. Другим речима, по њему, не може бити драме која у некој мери нема проблема и патоса. Такво виђење бити драмског не

искључује ни миметичку ни антимиетичку концепцију драме. Али она без сумње одузима примат миметичкој драми и омогућује, штавише, развој оних видова драмског израза који више могу да изразе проблем и патос.

2.

Ни овај наш драмски есеј нема у равној мери заступљене све делове аристотеловске драме. Прича о пореклу и судбини песме у њему је секундарна; она служи само да се коментарише основни проблем: Костићеве последње године из којих се родила његова лабудова песма.

Такође, у њему не постоје, као у миметичкој драми, људи уведени у игру са својим целовитим биографијама. Постоје само диспутанти, носиоци ставова и идеја. Њих је у тексту две врсте. Једни су познате личности из књижевности као што су Кашанин, Исидора Секулић, Младен Лесковац, Миодраг Павловић итд. Други су безимени диспутанти који о проблему имају шта да кажу.

Најразвијенији део овог драмског есеја није, као обично у авангардној драми (Бекет, Јонеско, Поповић) онај трећи део, по Аристотелу: говор. У овом драмском тексту се не говори да би се говорило. Говор је превасходно у функцији изражавања мисли: оног четвртог дела драме, дианоје.

У миметичким драмама, уколико је било расправа интелектуалне природе, њихова функција је била да означе атмосферу. Оно о чему се расправљало било је од другостепеног значаја, јер је све било подређено мимезису радње и карактера. У овом драмском есеју стварно се расправља. Предмет њене расправе јесте песма *Santa Maria della Salute*. Она није повод драми (као, на пример, код Велимира Лукића) већ је њен главни проблем. И патос који се у овом драмском есеју јавља произниче из решавања тог основног проблема. Има га у исказима познатих књижевних личности, али и у исказима имагинарних диспутанта.

Може ли се овај овакав текст сценски реализовати? Може ли он бити театарски интересантан? На то питање потпуније може да се одговори кад се имају у виду елементи које он садржи. Ти елементи су: 1. песма *Santa Maria della Salute*, 2. основни текст расправљања о Костићевој песми, 3. наводи појединих аутора о

Костићевој песми, 4. други Костићеви текстови, 5. фотографије и други документи, 6. музичка пратња (коју тек треба компоновати), 7. сценографија и, најзад, 8. паралеле са Платоновом „Гозбом”.

На тим елементима се очигледно не може правити миметички театар. Они траже да се театарски другачије мисли, да се користе искуства модерног театра, филма, итд. Треба да се нађе, другим речима, родитељ који ће од тога направити театар.

1981.

О ОВОЈ КЊИЗИ

Једна песма, један чланак, један драмски текст и три студије – све што сам до сада написао о Лази Костићу – сабрано је у овој књизи која се објављује поводом 150. годишњице песниковог рођења. Текстови писани у три различите књижевне форме сврстани су овде у три целине, али не по формалном, већ по тематском принципу. Повезивањем различите форме у три тематске целине настао је овај триптих о судбини песника Лазе Костића, о његовом основном естетичком принципу, укрштају – и о његовој најбољој и најчувенијој песми *Santa Maria della Salute*.

Песма *Лаза Костић* објављена је у збирци песама *Блокада* (Трибина младих, Нови Сад 1967)

Текст *Реч о Лази Костићу* објављен је у Дневнику, 5. фебруара 1981. године под насловом *Заноси и пркоси* уз белешку која гласи: „Месна заједница Ковиља, родног места Лазе Костића, искористила је 140-годишњицу рођења свог истакнутог суграђанина за прве договоре о трајнијем и организованијем осветљавању личности и дела нашег великог песника. На овом великом скупу угледних југословенских књижевника и критичара говорио је др Петар Милосављевић. Доносимо у целости његов текст”. Неколико дана касније текст је објавило и Сарајевско Ослобођење.

Студија „*Међу јавом и мед сном*” Лазе Костића објављена је најпре у Летопису Матице српске (фебруар 1977) а потом и у књизи *Реч и корелатив* (Нолит, 1983)

Студија *Основе књижевнотеоријске мисли Лазе Костића* објављена је у Летопису Матице српске фебруара 1988.

Књигу *Живот песме Лазе Костића* „*Santa Maria della Salute*” објавила је Матица српска 1981. на основу рецензија Миодрага Павловића и Светозара Бркића.

Драмски текст *Гозба* под насловом „*Santa Maria della Salute* Лазе Костића” изведен је на Радио Новом Саду први пут 1984. године у режији Душана Михаиловића.

Циклусу текстова које садржи ова књига по садржају је блиска и студија *Исидорин есеј о Лази Костићу* који је објављен у Летопису Матице српске (март-април 1981) и у књизи *Реч и корелатив*.

Монографија *Живот песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute”* настала је из мојих предавања студентима југословенских књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду концем седамдесетих година. Сврха тих предавања била је да се на проучавању једног текста демонстрира плурализам метода у изучавању књижевности, односно да се одговори на питања: шта је то књижевно уметничко дело и како се оно може проучавати. И предавања и монографија проистекли су из полемичког односа према тези о семантичкој аутономији текста која је тада још преовладавала. Изучавање Костићеве песме било је прилика да се покаже и колико се значења може извући из самог текста песме а колико из њеног контекста. Истовремено оно је требало да афирмише тезу да књижевно уметничком дело треба схватити као јединство текста и контекста. Зато је главни део књиге, у рукопису, имао два одвојена дела: један који се зове *Текст* и други који се зове *Контекст*. Две посебне димензије дела требало је у књизи да се јасно виде. Оваква структура текста, до које је аутору необично стало, била је у првом, Матицином издању, због неодговарајућег техничког решења, забашурена. У овом издању се тај пропуст отклања.

ИНДЕКС ИМЕНА

Анаксагора 22
 Андрејевић Јован др 135, 136, 215
 Анђелић Герман 144
 Ариосто Лодовико 177
 Аристофан 249, 250
 Аристотел 62, 215, 281, 282
 Ахил 143

Бајрон Џори Гордон 177
 Барт Ролан 109, 215
 Бекет Семјуел 282 283
 Бетовен Лудвиг ван 115, 180
 Бодлер Шарл 158, 181, 189, 190, 261
 Болдвин Џејмс 41, 176
 Бранковић Георгије 144
 Бркић Светозар 81, 82, 83, 84, 93, 171, 177, 179, 181, 194, 215, 249, 275, 285

Вагнер Рихард 180
 Велек Рене 199, 200, 201
 Велфлин Хајнрих 70
 Веселовски Александар 18
 Видан Иво 75, 215
 Вијон Франсоа 215
 Винавер Станислав 10, 11, 81, 82, 145, 159, 175, 184, 187, 188, 215, 249

Виткјевич Станислав 282
 Ворен Остин 199, 200
 Вукадиновић Предраг 41, 43, 45, 49, 175, 176, 215
 Вуловић Светислав 138

Гете Јохан 177
 Глушчевић Зоран 83, 84, 159, 160, 164, 215, 249
 Гожду Елек 164
 Голдман Лисјен 68, 189, 215

Грчић Јован 138
 Грујић Никанор 9

Дамаскин Јован 176, 178, 179, 181
 Данте Алигијери 145, 171, 181, 189
 Дарвин Чарлс 174
 Дерида Жак 43
 Десоар Макс 65, 66, 215
 Дилтај Вилхелм 90, 208, 210
 Димитријевић Миша 135, 215
 Диотима 249, 251, 275
 Домјанић Драгутин 81, 215
 Дуићерски Ленка 83, 148, 149, 150, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 169, 173, 195, 217, 248, 253, 255, 256, 260, 262, 264, 266, 269
 Дуићерски, породица, 134, 147, 148, 149
 Дучић Јован 186, 188

Ђорђевић Јован 135, 136, 216
 Ђорђевић Тихомир 184
 Ђурић Милош 41, 184

Елиот Томас Стернс 61, 74, 75, 76, 78, 79, 216
 Емпедокле 22
 Ескарпит Робер 70, 216, 15, 47, 49

Зевс 113
 Змај – види под Јовановић Јован
 Змејановић Гаврило 144

Игњатовић Јаков 47, 48, 138
 Иго Виктор 59
 Илић Војислав Ј. 140
 Ингарден Роман 87, 106, 107, 109

Јакшић Ђура 98, 142
 Јакобсон Роман 48, 216
 Јаус Ханс Роберт 70, 71, 186, 216
 Јеротић Владета 83, 84, 158, 159,
 160, 197, 205, 206, 216, 249, 262
 Јонеско Ежен 282, 283
 Јовановић Душан 282
 Јовановић Јован Змај 9, 32, 33, 36,
 37, 39, 40, 41, 47, 49, 134, 138, 141,
 142, 144, 146, 159, 174, 216
 Јовановић Слободан 141, 216
 Јунг Карл 158, 216

Кашанин Милан 81, 82, 83, 84,
 115, 139, 141, 149, 161, 165, 166, 168,
 180, 184, 187, 216, 249, 283
 Кајзер Волфганг 64, 182
 Канингем (Cunningham, J.V)
 216
 Кант Емануел 20
 Карацић Вук 39, 170
 Колриџ Семјуел Тејлор 126
 Константиновић Радомир 16, 83,
 84, 177, 216
 Коњовић М. 156
 Косик Карел 77
 Костић Лаза I и даље
 Краљевић Марко 143
 Кроче Бенедето 61, 206

Лаланд Андре 41, 176
 Ламартин Алфонс де 39
 Лангер Сузан 43
 Леметр Жил 138
 Лесковац Младен 83, 84, 85, 89,
 126, 129, 135, 136, 137, 141, 144, 148,
 149, 155, 157, 161, 162, 163, 164, 166,
 168, 169, 170, 173, 195, 197, 205, 206,
 215, 249, 256, 257, 259, 260, 264, 265,
 266, 283
 Литон Булвар 178
 Лонгена 181
 Лотман Јурај 68, 108, 109, 217

Лотреамон 190
 Лукач Ђерђ 186, 189, 206, 217
 Лукић Велимир 161, 283

Манојловић Тодор 82, 187, 217
 Маринковић Павле 138
 Марковић Михаило 208
 Марковић Светозар 11, 35, 40, 41,
 47, 136, 142, 174, 177, 186, 188
 Марковић Фрањо 135, 217
 Матавуљ Сима 145, 157,
 Матић Војин 83, 84, 157, 158, 160,
 171, 197, 205, 206, 217, 249, 261, 262
 Михаиловић Душан 285
 Милетић Светозар 10, 11, 134,
 143
 Милијић Браислава 42, 49
 Милосављевић Петар 49, 217,
 285
 Минхаузен 187
 Мисе Алфред де 59
 Мишић Зоран 15, 31, 32, 82, 83, 87,
 184, 188, 217
 Молнар Вероника
 Моро Гистав 181
 Мукаржовски Јан 67, 68, 218

Настасијевић Момчило 73, 124,
 196, 201
 Недељковић Душан 41, 49, 176,
 218
 Педић Љубомир 138, 184, 185
 Никола I Петровић 134
 Николајева Стапа 178

Његош Петар Петровић 128, 140

Паламас Костас 11
 Паланачки Јулијана 83, 134, 146,
 148, 149, 155, 156, 161, 162, 163, 164,
 165, 166, 195, 217, 259, 260, 264, 265,
 266, 267, 268, 269
 Паусанија 249, 250, 252

- Павић Милорад 83, 84, 218
 Павловић Миодраг 22, 81, 83, 84, 96, 97, 98, 99, 112, 120, 141, 144, 157, 159, 160, 161, 181, 196, 218, 249, 283, 285
 Пеги Шарл 181
 Петковић Владислав Дис 186, 190
 Петрарка Франческо 145, 150, 181, 189
 Петронијевић Бранислав 10
 Петровић Светозар 71, 72, 73, 74, 76, 78, 93, 195, 218
 Петровић Вељко 82, 218
 Платон 206, 281, 283
 По Едгар Алан 91, 92, 117
 Поповић Александар 282, 283
 Поповић Богдан 40, 81, 139, 175, 184, 185, 186, 187, 188, 218
 Поповић Богдан А. 83, 218
 Поповић Миодраг 83, 84, 171, 180, 218, 249
 Поповић, браћа 185, 186
 Потебња А. А. 21
 Предић Милан 184
 Прерадовић Петар 177
 Прешерн Франц 177

 Радичевић Бранко 177
 Рајић Јован 9
 Ракић Милан 186
 Расин Жан 60
 Рафаел, Рафасло Санџи 144
 Рембо Артур 182
 Ренсом Џон Кроу 21, 125, 218
 Ричардс Ајвор Армстронг 33
 Рихт Георг Фридрих фон 208
 Рилке Рајнер Марија 182, 218
 Ристић Јован 11
 Ристић Љубиша 282
 Ружић Доброслав М. 135
 Ружић Жарко 83, 84, 93, 94, 95, 103, 135, 178, 218

 Савић Милан 82, 89, 133, 138, 171, 218
 Савић Ребац Аница 26, 29, 176, 177, 187, 218
 Сартр Жан Пол 70, 218
 Секулић Исидора 12, 15, 33, 81, 82, 87, 88, 89, 112, 124, 161, 166, 187, 218, 249, 283
 Сикелианос Ангелос 11
 Симовић Љубомир 83, 84, 96, 97, 98, 99, 219
 Симоновић Радивој др 144, 162, 166, 205, 219, 249
 Скерлић Јован 139, 184, 185, 186, 188
 Слапшак Светлана 41, 49
 Слијепчевић Перо 71, 219
 Сократ 22
 Солар Миљивој 76, 207, 219
 Сосир Фердинанд де 43, 105, 106, 109, 203, 219
 Спенсер Херберт 174
 Стефановић Светислав, 82, 89, 147, 148, 161, 173, 187, 219, 249, 257
 Стендал 154
 Стојановић Драган 16
 Стојковић Андрија 41, 45, 49
 Стратимировић Ђурађ 9
 Стратимитовић Стеван 9
 Суботић Јован 135, 136, 137, 219

 Тасо Торквато 177
 Тен Иполит 59, 60, 61, 206, 219
 Трисмегист Хермес 85

 Утиц Емил 65

 Федар 250
 Фохт Иван 64, 65, 66, 87, 219
 Фридрих Хуго 219
 Фројд Сигмунд 158, 179, 206

Фројд Сигмунд 158, 179, 206

Хајдегер Мартин 42, 64, 189

Хајне Хајнрих 59

Хартман Николај 64, 65, 87, 219

Хацић Антоније 135, 219

Хашковец 136

Хегел 44

Хераклит 42, 44, 174, 176

Хомер 174

Прњански Милош 142, 174, 184,
185, 186, 187, 188

Червенка Мирослав 67, 219

Черина Владимир 81, 219

Чернишевски Николај 35, 40, 47,
137, 142

Чомски Ноам 8, 21, 68

Шекспир Виљем 8, 134, 139, 143,
189

Шерер Вилхелм 60

Шилер Фридрих 71, 219

Шкловски Борис 18, 63, 64, 219

Шкроб Зденко 218

Шмаус Алојз 130, 219

Штајгер 61, 90, 91, 219, 282

САДРЖАЈ

<i>ПЕСНИК</i>	5
ЛАЗА КОСТИЋ	7
РЕЧ О ЛАЗИ КОСТИЋУ	9
 <i>УКРШТАЈ</i>	 13
„МЕЂУ ЈАВОМ И МЕД СНОМ” ЛАЗЕ КОСТИЋА	15
ОСНОВЕ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКЕ МИСЛИ	
ЛАЗЕ КОСТИЋА	15
 <i>ПЕСМА</i>	 51
ЖИВОТ ПЕСМЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА	
<i>SANTA MARIA DELLA SALUTE</i>	53
Књижевно уметничко дело	58
<i>Santa Maria della Salute</i>	81
Текст	85
Контекст	132
Проучавање књижевног уметничког	
дела и књижевности	193
 Прилози	 220
Дневник Лазе Костића	235
 ГОЗБА	 249
 О овој књизи	 185
Индекс имена	187

Петар Милосављевић
ТРИПТИХ О ЛАЗИ КОСТИЋУ

Рецензенти:
Др Драгољуб Гајић
Радивој Стоканов

Издавач
Народна библиотека „Карло Бијелицки”
у Сомбору, М. Тита 11;
телефон: 025/23-586; жиро рачун: 66300-603-747

За издавача
Миљана Зрнић

Ликовна опрема
Мирјана Исаков

Компјутерска припрема за штампу:
mikronova print
Нови Сад, ЈНА 85

Коректор
аутор

Штампа:
Графос
Нови Сад

Тираж
1000 примерака

ТРИПТИХ О ЛАЗИ КОСТИЋУ

Једна песма, један чланак, један драмски текст и три студије — све што сам до сада написао о Лазе Костићу — сабрано је у овој књизи која се објављује поводом 150. годишњице песниковог рођења. Текстови писани у три различите књижевне форме сврстани су су овде у три целине, али не по формалном, већ по тематском принципу. Повезивањем текстова различите форме и садржине настао је овај триптих о судбини песника Лазе Костића, о његовом основном естетичком принципу, укрштају — и о његовој најбољој и најчувенијој песми *Santa Maria della Salute*.



ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ је професор Филозофског факултета у Новом Саду. Предаје Методологију проучавања књижевности на Катедри за југословенске књижевности. Објавио је књиге: *Блокада*, песме, Трибина младих, Нови Сад 1967; *Традиција и авангардизам*, есеји, Матица српска 1968; *Поетика Момчила Настасијевића*, монографија, Матица српска 1978; *Живот песме Лазе Костића "Santa Maria della Salute"*, монографија, Матица српска 1981; *Реч и корелатив*, студије, Нолит 1983; *Методологија проучавања књижевности*, Књижевна заједница Новог Сада 1985; *Нови Сад на ватри*, роман, Књижевне новине, Београд 1989;