



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ



Ана М. Зечевић
Драмско и музичко у делу Лазе Костића
ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Бања Лука, 2018.



UNIVERSITY OF BANJA LUKA
ACADEMY OF ARTS



Ana M. Zecevic

Drama and music in the work of Laza Kostic

DOCTORAL DISSERTATION

Banja Luka, 2018.

Информације о ментору и дисертацији

Ментор:

Проф. др Лука Кеџман, ванредни професор Универзитета у Бањој Луци, проректор Универзитета у Бањој Луци.

Наслов докторске дисертације:

Драмско и музичко у делу Лазе Костића

Резиме на српском језику:

Дисертацијом *Драмско и музичко у делу Лазе Костића* приказане су и објашњене појаве драмског и драматичног у књижевном опусу Лазе Костића (поезији и прози), као и његово схватање прожимања уметности, о чему је писао у својим филозофско-естетичким радовима. Циљ рада је да се по први пут укаже на Лазу Костића као полиграфа, оригиналног ствараоца у различитим врстама уметности, потом у естетици, политици, критици, превођењу. Такође је приказан Костићев висок ниво познавања теорије драме и поступака драматургије, и указано је на популарност његовог књижевног опуса, како у домену позоришне уметности, тако и у књижевности, музици и другим уметностима Костићевог доба па све до данас.

С тим у вези, у другом делу дисертације сакупљено је и описано музичко стваралаштво инспирисано Костићевим књижевним делом. Коришћени су модели, аналитичка метода истраживања, синтеза. Сprovedена су архивска и друга истраживања у проналажењу нових извора и грађа. Многи нотни записи нису штампани, већ су пронађени у рукописним музикалијама библиотека, црквених и певачких друштава, као и у приватним архивама, што још више повећава вредност овог дела рада.

Из анализиралиног Костићевог опуса, као и опуса музичких ствараоца инспирисаних његовим делом, може се закључити да је Костићев утицај као ствараоца и вишеструко надарене личности на јавност био велики и да је током времена његово дело постало још интересантније за проучавање како у књижевности тако и у другим научно-уметничким дисциплинама (нарочито када је у питању однос продукционог и рецептивног модела).

Овом докторском дисертацијом обухваћене су појединачне анализе, али и компаративна истраживања, као и истраживања оних елемената опште естетике у мери у којој је било потребно, чиме је употпуњен Костићев стваралачки портрет.

Резиме на енглеском језику:

With a dissertation *Drama and Music in the work of Laza Kostic*, the author is presenting and, at the same time explaining the occurrence of drama and dramatic in the literary works of Laza Kostic (poetry as well as prause), as well as his personal understanding of art in general. Laza Kostic wrote about all these in his work about philosophy and aesthetics. The objective of this dissertation is to highlight, for the first time, that Laza Kostic was original inovator in arts, aesthetics, politics, as well as being prominent critic and translator. The Autor is also presenting to her readers the highest level of Kostic's knowledge of drama theory and history, as well as popularity of his writing for theatre, his literature, music and art in general from the time when he was alive until today.

Therefore, in a second part of her work, the Autor is presenting Kostic's work on producing music inspired by his own literature. The Autor used different models, analythical research methodology. Secondly, the Author conducted extensive research of archives, etc. in order to find new, fresh sources of information. Many documents were not printed, but founded in music libraries, churches, choirs and in private archives in their original form: hand written.

From the work of Laza Kostic as well as work of other people who were inspired by him, it can be concluded that the influence of Kostic, as a creator and multy talented personality, on public, was significant and that as time was progressing his work has becoming even more interesting to study. This includes his literature as well as other scientific and art disciplines, in particular the relationship in between those different art disciplines/models.

This dissertation consists of individual analysis, comparative research, and all other necessary research and methods, presenting in full Kostic's creative profile.

Кључне речи:

Костић, драмско, драматично, трагедија, комедија, поезија, музичко, песма, лирско, епско.

Научна област:

Драмске и аудиовизуелне уметности

Научно поље:

Уметност

Класификациона ознака за дату научну област према *CERIF* шифрарници:

H330 Dramska umetnost

Тип одбране лиценце Креативне заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прерада

Informations about mentor and doctoral dissertation

Mentor:

Professor Luka Kecman, PhD, Associate Professor at University of Banja Luka, also, he is a Vice Rector of the University of Banja Luka.

The name of the doctoral dissertation:

Drama and music in the work of Laza Kostic

Summary:

With a dissertation *Drama and Music in the work of Laza Kostic*, the author is presenting and, at the same time explaining the occurrence of drama and dramatic in the literary works of Laza Kostic (poetry as well as prause), as well as his personal understanding of art in general. Laza Kostic wrote about all these in his work about philosophy and aesthetics. The objective of this dissertation is to highlight, for the first time, that Laza Kostic was original inovator in arts, aesthetics, politics, as well as being prominent critic and translator. The Autor is also presenting to her readers the highest level of Kostic's knowledge of drama theory and history, as well as popularity of his writing for theatre, his literature, music and art in general from the time when he was alive until today.

Therefore, in a second part of her work, the Autor is presenting Kostic's work on producing music inspired by his own literature. The Autor used different models, analythical research methodology. Secondly, the Author conducted extensive research of archives, etc. in order to find new, fresh sources of information. Many documents were not printed, but founded in music libraries, churches, choirs and in private archives in their original form: hand written.

From the work of Laza Kostic as well as work of other people who were inspired by him, it can be concluded that the influence of Kostic, as a creator and multy talented personality, on public, was significant and that as time was progressing his work has becoming even more interesting to study. This includes his literature as well as other scientific and art disciplines, in particular the relationship in between those different art disciplines/models.

This dissertation consists of individual analysis, comparative research, and all other necessary research and methods, presenting in full Kostic's creative profile.

Keywords:

Kostic, drama, dramatic, tragedy, comedy, poetry, music, song, lyric, epic.

Academic Expertise:

Drama and Audiovisual Arts

Scientific field:

Art

Classification code for a given scientific field according to a code book CERIF:

H330 Dramatic art

Tip Defense license Creative Communities (Creative Commons):

Attribution – NonCommercial – NoDerivs – CC BY–NC–ND)

СТРАНИЦА ЗАХВАЛНОСТИ

У првим редовима ове странице желим да захвалим свом ментору, проф. др Луки Кецману, на несебичној помоћи и на разумевању у сâмом поступку пријављивања дисертације. Такође му захваљујем на низу сугестија и стручних коментара који су ми помогли да правилно одговорим на захтеве и проблеме у току израде дисертације.

Захваљујем и члановима комисије, проф. др Милошу Ботићу и проф. др Санди Додиг на конструктивним примедбама и сугестијама које сам добила током израде рада, а који су допринели кохерентности и утврђивању примењене методологије, с обзиром на то да се ради о компаратистичкој монографији.

Посебну захвалност дугујем проф. др Николи Страјнићу, који ми је помогао низом стручних савета и сугестија, посебно у сагледавању књижевно-критичког опуса Лазе Костића.

Велику захвалност исказујем академику Радомиру В. Ивановићу, без чије духовне и стручне подршке и помоћи не би било овог, а ни досадашњих стваралачких подухвата.

Посебно захваљујем ауторима музике који су ми најљубазније уступили на коришћење у овој дисертацији своје објављене и необјављене нотне и аудио материјале.

Захваљујем сарадницима у Библиотеци Матице српске, Народној библиотеци, као и многобројним колегама, колегиницама и пријатељима на помоћи у прикупљању архивске грађе.

Ову дисертацију посећујем својој породици – мајци Смиљи која ме је одувек подржавала у мојим настојањим да напредујем, а последњих година то чини са Неба. Најтоплије речи захвалности упућујем оцу Милораду и браћи - Милутину и Јовану, тетци Јелици и стрицу Ивану, који су одувек били моји најчвршћи и најпоузданији стожери у животу.

Ана М. Зечевић

САДРЖАЈ

ПРВИ ДЕО	1
Драмско у делу Лазе Костића	1
1. Увод	2
2. Однос Лазе Костића према драми као књижевној и позоришној форми	4
3. Драматично у драмама Лазе Костића	7
3.1. Трагедије	12
3.1.1. Драма <i>Максим Црнојевић</i>	12
3.1.2. <i>Пера Сегединац</i>	19
3.2. Комедије	24
3.2.1. <i>Окупација</i>	24
3.2.2. <i>Гордана</i>	32
4. Драмски елементи у Костићевој поезији	43
4.1.1. <i>Еј, ропски свете</i>	45
4.1.2. <i>Прометеј</i>	46
4.1.3. <i>Самсон и Делила</i>	47
4.1.4. <i>Разговор с увученом српском заставом у мађистрату новосадском</i>	49
4.1.5. <i>Дон Кихоту</i>	49
4.1.6. <i>Дужде се жени</i>	50
4.1.7. <i>Пролог за 'Горски вијенац'</i>	52
4.2. Лирске песме	54
4.2.1. <i>Српкиња</i>	54
4.2.2. <i>Наискап</i>	55
4.2.3. <i>Волимо се</i>	55
4.2.4. <i>Постанак песме</i>	56
4.2.5. <i>Ој, очима тим сунчаним</i>	56
4.2.6. <i>Љубавна гуја</i>	57
4.2.7. <i>Љубавни мач</i>	57
4.2.8. <i>Госпођици Л. Д. у споменицу</i>	57
4.2.9. <i>Међу звездама (Вилованка)</i>	58
4.2.10. <i>Santa Maria della Salute</i>	61
ДРУГИ ДЕО	66

Музичко у делу Лазе Костића	66
1. Увод.....	67
2. Костићев однос према музици у његовим филозофским делима	72
2.1. Образовање – пут ка професионалним укрштајима	72
2.2. Два филозофска и естетичка дела	73
2.3. Костићев приступ звуку и музици	77
2.4. Конвенција, оригинал и прерада – у Костићевом стварању	82
3. Музички елементи у Костићевим песмама, баладама, поемама и драмама	84
3.1. Песме, баладе, поеме	84
3.2. Народна песма <i>Женидба Максима Црнојевића</i> – инспирација за писање драме	98
3.3. Драма <i>Максим Црнојевић</i>	99
4. Драмско и драматично у музици компонованој на основу књижевног опуса и живота Лазе Костића	102
4.1. Музика Костићевог доба	102
4.2. Музика Костићевих савременика компонована на његове стихове	103
4.2.1. Аксентије Максимовић: Три Костићеве песме које су се нашле у позоришној драми <i>Максим Црнојевић</i>	104
4.2.2. Арапски напев на Костићеву <i>Спаваћу песму</i> , коју је записао и за клавир приредио Александар Морфидис-Нисис	106
4.2.4. Аноним: <i>Спавај ми чедо</i>	109
4.2.5. /Каливода/: песме <i>Србски пој</i> и <i>Победна песма</i>	111
4.2.6. Славољуб Лжичар: <i>Певачка химна</i>	115
4.3. Српска музика половином и крајем 20. века	117
4.3.1. Опера <i>Кнез од Зете</i>	118
4.3.2.1. Елмира Мујезиновић: <i>Међу јавом и мед сном</i>	128
4.3.2.2. Теодора Пфајфер: <i>Међу јавом и мед сном</i>	130
4.3.2.3. Владан Десница: <i>Еј, пусто море!</i>	130
4.3.2.4. Љиљана Петровић: <i>Међу јавом и мед сном</i>	133
4.3.2.5. Милутин Поповић Захар: <i>Дневник снова</i>	134
4.4. Савремена музика инспирисана Костићевим делом	135
4.4.1. Композиције Мирољуба Аранђеловића Расинског	135
4.4.1.1. <i>Драга зоро</i>	136
4.4.1.2. <i>Снове снивам</i>	137
4.4.1.3. <i>Еј, пусто море</i>	138
4.4.1.4. <i>Моја дангуба</i>	140
4.4.1.5. <i>Међу јавом и мед сном</i>	141
4.4.1.7. <i>Санта Марија дела Салуте</i>	144
4.4.1.8. <i>Дон Кихоту</i>	152
4.4.1.9. <i>Рајо, тужна рајо</i>	153
4.4.1.10. <i>Наше</i>	154

4.4.2. CD <i>Међу јавом и мед сном</i> :	156
4.4.2.1. Љубомир Николић: <i>Међу јавом и мед сном</i>	156
4.4.2.3. Рашко Радовић: <i>Вече</i>	157
4.4.2.4. Светозар Саша Ковачевић: <i>Звоно</i>	158
4.4.2.5. Доротеа Вејновић: <i>У – ју – ју – ју – ју</i>	159
4.4.2.6. Јасмина Митрушић: <i>Salve Eternum</i>	159
4.4.2.7. Звонко Марковиновић Мими: <i>Снове снивам</i>	160
4.4.2.8. Милан Јовановић Јофке: <i>Зора и девојка</i>	160
4.4.3. Милорад Ђурић: <i>Ода о Шекспиру</i>	161
4.5. Врсте и жанрови у музичком стваралаштву инспирисане Костићевим делом	162
4.5.1. Сусрет драмског текста Пера Зупца и Костићевих стихова у опери <i>Ленка</i> <i>Дунђерска</i> Мирослава Штаткића	163
4.5.1.1. Поетски текст Лазе Костића у ткиву Штаткићеве опере.	165
4.5.1.2. Драмски текст Пера Зупца у ткиву Штаткићеве опере	170
4.5.1.3. „Музика у музици” у Штаткићевој опери	198
4.5.2. Мјузикл <i>Дневник снова</i> Милутина Поповића Захара	199
4.5.3. Музика Војкана Борисављевића у филму <i>Santa Maria della Salute</i> Здравка Шотре	212
ТРЕЋИ ДЕО	217
Закључак.....	217
ЧЕТВРТИ ДЕО	222
Прилози.....	222
4.1. Либрето опере <i>Ленка</i> Дунђерска М. Штаткића	223
4.2. Либрето мјузикла <i>Дневник снова</i> М. Поповића Захара	226
4.3. Списак композиција инспирисаних Костићевим књижевним делом, разврстане по врстама и жанровима.....	247
4.3.1. Мале вокалне форме	247
4.3.1.1. Хорови.....	247
4.3.1.2. Соло-песме.....	248
4.3.2. Остале мале вокалне форме	248
4.3.3. Вокално-инструменталне форме	248
4.3.4. Инструментална музика	248
4.3.5. Камерна музика	249
4.3.6. Сценска музика	249
4.3.7. Филмска музика	249
4.4. Селективна библиографија.....	249
4.5. Попис нотних записа и CD-записа	257
4.6. Нотни прилози	260
4.8. Биографија аутора	294

4.9. Потврде уређивачких одбора часописа и	295
изјаве Ане М. Зечевић	295

ПРВИ ДЕО
Драмско у делу Лазе Костића

1. Увод

Стваралачким опредељењима и укупним уметничким, научним и културним деловањем, опус Лазе Костића (1841-1910) указује на битне карактеристике 19. века, у ширем духовном контексту, као и на спој традиције и модернистичког на прелазу двају векова (19. и 20.), у ужем контексту посматрано. С једне стране, Костић је црпио идеје из свакодневних збивања, користећи актуелне теме о борби за слободу, о правди, потом о љубави, појавама у природи. С друге стране посматрано, Костићеву књижевност, пре свега поезију, карактеришу евидентне језичке иновације – неологизми, разноликост ритмичких стопа, јампски третман поетског текста, различите комбинације стилских фигура и многих других новина због којих се Костићева поезија сматрала у његово време иновативном, али је из истих разлога често и оспоравана. О модернизму у уметности филозоф Чарлс Харисон у есеју *Модернизам* пише између осталог: „Без обзира на врсту уметности, модернизам је у извесној тачки утемељен у намерном одбацивању класичног преседана и класичног стила. Модернизам је увек и свуда релативан у односу на неко стање ствари које се сматра старинским и непромењеним”.¹ Нема сумње да је Костић у извесној мери продукт тадашњег књижевног стила, да је својим књижевним и филозофским делом прешао оквире романтизма и позног романтизма, о чему исцрпно говоре књижевни историчари и теоретичари. Харисон такође пише да „Зачети потребу за неком модерном уметношћу значи доживети своје наслеђене изражајне ресурсе као форме неког древног језика које наше спонтане исказе настоје да прилагоде установљеним реторичким обрасцима. Лабаво замишљен као преданост модернизму, 'модернизам' би стога требало да прокламује интересовање за ревизију или препород неког језика или програма рада”.² Управо је Лаза Костић, у својим филозофским и естетичким делима – *Основа лепоте у свету са особитим освртом на српске народне песме* (Нови Сад, 1880) и *Основно начело. Критички увод у општу философију* (Нови Сад, 1884) прокламовао враћање хеленској култури и традицији, разматрао Дарвинове теорије о постанку човека и света, те се окренуо немачким филозофским величинама Канту и Хегелу, а у књижевном опусу – угледао се на Шекспирово дело – приликом обликовања драме, драматуршке разраде и у поетском третману текста.

Раздобље у којем је живео и стварао Костић обухвата у већој мери књижевни правац романтизма у српској књижевности, али залази и у поље српског реализма и

¹ Чарлс Харисон, есеј *Модернизам*, у: *Критички термини историје уметности*, приредили Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, *Светови*, Нови Сад, 2004, стр. 243.

² Ibidem, стр. 244.

модернизма. До сада су теоретичари књижевности нудили различите ставове о периодизацији стилских формација у српској књижевности.³ Али, ни један од њих нема у свему прихватљиву периодизацију поменутих формација.⁴ Међутим, заједничко мишљење већине књижевних теоретичара и историчара је то да српски романтизам у књижевности има две фазе:

– Фазу неразвијеног романтизма – предромантизам, којем су припадали, између осталих, Јован Стерија Поповић и Прота Матеја Ненадовић, као и нову – фазу развијеног романтизма чији су припадници Ђура Јакшић, Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај, Петар II Петровић Његош и Лаза Костић.⁵ Костићевово поетско дело чини најважнију карику репрезентативних токова српске књижевности друге половине 19. и прве деценије 20. века, који теоретичари називају „стражиловском линијом”, а коме још припадају Бранко Радичевић, Јован Грчић Миленко, Милош Црњански, Десанка Максимовић и Стеван Раичковић. Лаза Костић је, својим филозофско-естетичким ставовима, искорачио из „стражиловског круга” и све појаве у васиони сврстао у тзв. процесе укрштаја, полазећи од Хераклитове мисли да је „противно корисно, и да из разноликог најлепши склад постаје и да све произилази из борбе”.⁶ Поводом тога, књижевни теоретичар Драгиша Живковић пише да је Костић, попут свих великих романтичара, био „и песник и теоретичар песништва, који је упоредо изграђивао и своју поетику и своју поезију и који је, једини међу српским песницима свога доба, стварао поезију филозофског смера и ерудитске фактуре”.⁷ Практично, Костић је своју поезију градио на елементима народне песме, али ју

³ Милорад Павић, у: *Рађање нове српске књижевности. Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма (Српска књижевна задруга, Београд, 1983)*, дао је веома прецизну поделу жанрова у српској књижевности 18. и 19. века. Потом, Јован Деретић у: *Историја српске књижевности*, Треће проширено издање (*Просвета, Београд, 2002*), као и Миодраг Поповић, у три књиге *Историја српске књижевности* – посебно у делу *Романтизам* (Београд, све три књиге објављене су у периоду 1968-1972).

⁴ Српска књижевност 19. века одвија се тзв. скоковитим развојем, јер ни једна стилска формација није развијена до краја него долази до прожимања стилских формација, као што су, по реду: класицизам, предромантизам, романтизам, реализам, и на крају модернизам. Књижевни теоретичари нису на исти начин сврставали српске писце према поменутих стилским формацијама. На пример, Јован Деретић у раније поменутој *Историји српске књижевности*, у целини VI под називом *Класицизам и предромантизам*, сврстава у поменуте формације дело Вука Караџића, Симе Милутиновића Сарајлије и Петра II Петровића Његоша, док у целину VII – *Романтизам*, сврстава књижевност четрдесетих година 19. века, међу писцима, дело Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја и Лазе Костића. Напомињемо да су поједини писци, по својим делима, припадали бар двама правцима – предромантизму и романтизму, а неки су отишли и даље. Лаза Костић је живео до 1910. године, те је, стваралаштвом у последњој деценији, превазишао временски период романтизма. С друге стране посматрано, Миодраг Поповић у период предромантизма сврстава књижевни опус Вука Караџића, Проте Матеје Ненадовића, Симе Милутиновића Сарајлије и Петра II Петровића Његоша, мада, многи теоретичари Његоша сврставају и у период класицизма, и у период предромантизма и романтизма (нарочито имајући у виду дело *Луча микрокозма*).

⁵ Велики број корисних података пронашли смо у *Сабраним делима* Лазе Костића, Матица српска, Нови Сад, 1989-1991.

⁶ Лаза Костић, *Основа лепоте у свету са особитим освртом на српске народне песме*, часопис *Летопис Матице српске*, књига 121, Нови Сад, 1880, стр. 8.

⁷ Драгиша Живковић, прилог *Општи поглед на поезију Лазе Костића*, у књизи: *Лаза Костић, Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*, Београд, 2006, стр. 238.

је унапредио сазнањима која је потражио у делима класичне грчке и римске књижевности, потом у делима великих европских стваралаца – Петрарке, Дантеа, Шекспира, Гетеа, Шилера, Пушкина, Бајрона, Љермонтова, Хајнеа и Игоа.

У своју поезију уводи нове изразе, неологизме (нпр. „вилованка”, „плетисанка”) и упечатљиво користи метафору. Један од најпознатијих Костићевих следбеника у развоју српске поезије, Бранко Миљковић, у есеју *Ствари када су саме*, посвећеном Жилу Сипервјелу, записао је следећу констатацију, ослањајући се на Костићево стваралачко искуство: „Метафора је као раскршће. Она води на све стране”.⁸

Књижевни историчар и теоретичар Душан Иванић каже да се Костић, оригиналном применом метафоре у свом опусу, одвојио од романтичарских тековина његовог времена, да је тиме желео да текст приближи „умножавању смисла, почев од игре речима”⁹, и да је из такве песничке праксе произашла и „Костићева теорија заноса – трећег стања: то је у основи теорија метафоричког говора, јер је поменуто стање душевно (имагинативно), а јава и сан су *живчана, мождана* стања”.¹⁰ Иванић додаје да чак и „када песник тврди да пјесма настаје из срца, Костић тај процес предочава у дискурзивним и метафоричким сликама (*Постанак песме*), као што га у свом *Основном начелу* преноси на аксиолошки ниво умјетничких творевина, на васељенско начело укрштаја или на симетрију романске и словенске културе, лијевог и десног крила европске просвјете”¹¹, и додаје Костићеве речи да се песма преноси „у отворено небо савршенства, у висине плодно тло укрштене заједнице, тек ће узлетјети кад се оба крила...изравнају развитком”.¹²

2. Однос Лазе Костића према драми као књижевној и позоришној форми

Позоришна уметност привукла је пажњу младог Костића још у студентским данима. Пре него што је почео да пише драме, као двадесетогодишњак, студент, активно је глумио у Будиму. Играо је чак четири улоге: доктора Станислава у комаду *Пријатељи* Лазара Лазаревића, потом улогу Мишића у комаду *Тврдица* – у Будиму и на гостовању у

⁸ *Сабрана дела Бранка Миљковића* у четири књиге, Ниш, 1972, књига 4, стр. 169.

⁹ Душан Иванић, есеј *Рани Лаза Костић – свемоћ метафоре*; зборник радова: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; Српска академија наука и уметности, Научни скупови - књига СХХХIII, Одељење језика и књижевности – књига 23; Београд, 2011, стр. 18-19.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Цитат је преузет из рада: *Л. Костић, Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне теме*, *Летопис Матице Српске*, Нови Сад, 1880/124, стр. 34. Иванић је овај цитат пласирао у раније поменуто есеју *Рани Лаза Костић – свемоћ метафоре*, *op. cit.*, на страници 25.

Новом Саду 1861. године, и ролу Василија у *Покондиреној тикви* Јована Стерије Поповића, као и малу улогу Званичника у Палариковом комаду *Инкогнито*. Две деценије касније, 1884. године, Костић је заиграо и на сцени Цетиња, где је играо Војводу Лала у драми *Балканска царица* Николе Првог Петровића Његоша.¹³ Постојале су две позоришне трупе – Ђорђа К. Протића и Ђуре С. Протића. У свом делу *Позориште код Срба* (Београд, 1939, стр. 342), историчар позоришта Светислав Шумаревић пише да је дружина Ђорђа К. Протића прва приказала драму *Балканска царица* на Цетињу 1884. године.¹⁴

С друге стране, управник Српског народног позоришта (СНП) у Новом Саду, Јован Ђорђевић, упутио је позив српским интелектуалцима да преводe инострана драмска дела и тиме обезбеде репертоар за тек настало позориште. Како је био полиглота, те читао драме у оригиналу на више различитих језика (то су: српски, грчки, латински, немачки, мађарски, енглески, француски, италијански, руски), Костић се латио превођења једног дела драме *Тартиф* Молијера (што није изведено), а потом је превео са француског језика комад Скриба и Лемоана *Жена што кроз прозор скаче* (1862), који је Српско народно позориште често са успехом изводило. На овом месту требало би истаћи да су Шекспирове драме *Краљ Лир* и *Ромео и Јулија* у Србији први пут поменуте 1825. године у *Српском летопису*. О Шекспировом утицају на српско позориште теоретичар Зоран Пауновић пише да је „приметно његово посредно присуство, на нашој позорници у Стеријиној драми *Милош Обилић*, у којој неколики призори уочљиво подсећају на оне из Макбета”.¹⁵ Он такође подвлачи чињеницу да су у то време „увођење Шекспира у српску књижевност доживљавали као својеврстан чин родољубља, као важан корак у дугом низу корака којима је недавно ослобођена нација настојала да пронађе себи место у контексту европске културе”.¹⁶ Костић је такође желео да учествује у националном, културном препороду свог напаћеног народа, али и да се опроба и покаже као врстан писац националне драме.

Поводом тристагодишњице Шекспировог рођења, др Јован Андрејевић и Лаза Костић латили су се превођења, са енглеског језика – прве две сцене првог чина Шекспирове драме *Ричард Трећи* (до тада је у целини било преведено само дело *Млетачки трговац*, и то са немачког језика – превод Јована Петровића, 1863). Насловна улога додељена је истакнутом глумцу Лази Телечком, док су остале улоге тумачили: Љубица

¹³ О овоме пуно детаља и интересантних података пише Зоран Максимовић, у прилогу *Поетика позорја Лазе Костића; Свеске Матице српске*, бр. 52, Серија уметности, св. 13. Нови Сад, 2011, стр. 11-13.

¹⁴ Овај и многе друге интересантне податке пронашли смо у књизи Луке Кеџмана: *Петар Кочић на сцени Народног позоришта Републике Српске*, Бања Лука 2009, стр. 48.

¹⁵ Зоран Пауновић, прилог *Шекспир и Лаза Костић*, у: *Глас*, Српска академија наука и уметности, CDXXVII, Одељење језика и књижевности, књига 30, Београд 2017, стр. 137.

¹⁶ Ibid., стр. 136.

Коларовић (Ана), Никола Недељковић (Кларенс), Никола Зорић (Хејстингс), Сава Рајковић (Брекенбери) и В. Марковић (Племић). У режији су учествовали и Лаза Костић и глумац Лаза Телечки, док су пробама присуствовали Јован Ђорђевић и Јован Андрејевић.¹⁷

На дан прославе Шекспировог јубилеја публика је имала прилике да види и чује Бенедиксову једночинку *Пркос* у преводу Ј. Андрејевића, увертиру из оперете *Љубавни напитак* Жака Офенбаха, као и увертиру из Росинијеве опере *Виљем Тел* – обе у извођењу оркестра СНП под управом диригента Адолфа Лифкеа. Потом, изведене су сцена из *Линде* и потпури из опере *Лучија од Ламермура* Гаетана Доницетија. Представљен је и припремљен одломак из драме *Ричард Трећи*, а Лаза Костић је рецитовао своју песму *Епилог*, посвећену Шекспиру. На крају је изведена композиција *Србсконародни позоришни марш* Адолфа Лифкеа, који је и дириговао оркестром СНП. Манифестација посвећена Шекспировом јубилеју имала је великог успеха, о чему сведоче и нотни написи.¹⁸ Касније, 1865. године, Костић је са енглеског језика превео трагедију *Ромео и Јулија* у целини, те је она изведена у априлу месецу у СНП-у. Ово је прво дело које је преведено са оригинала и штампано на српском језику, и то у часопису *Позориште* 1876. године (Антоније Хацић је местимично интервенисао у преводу). Осим овога, одломак из драме *Краљ Лир*, који је Костић такође превео, представљен је у СНП-у 1873. године, а драма *Хамлет* је у целини одиграна тек 1896. године.

На основу реченог се може закључити да је европска књижевна баштина представљала узор младом Костићевом бићу. Но, трагајући за сопственим стваралачким језиком, оним који би био примерен у борби за његове политичке и уметничке идеале, Костић се окреће ранијем искуству – античкој драми и Шекспировској традицији и то прожима фолклором са српског тла, из српске народне књижевности.

Почетну инспирацију у стварању сопствених позоришних дела, Костић је пронашао у епским творевинама, пре свега, у епским песама. Пишући драму *Максим Црнојевић*, он је посегао за песмом старца Милије, за његовом исконском песмом о „људској коби, прекорачењу древне норме, губитку мере и нарушавању обредно-ритуалне матрице, па тиме и везе са светим”¹⁹, а што „постаје драма емотивних конфликта, трагичног и баладичног, мимоилажења ликова, и, пре свега, сложено, провокативно дело о

¹⁷ О томе је писао Радомир В. Ивановић у прилогу *Лаза Телечки – скица за студију*, објављеном у *Зборнику Музеја за позоришну уметност СР Србије* (Београд, св. I, 1962, стр. 255-259).

¹⁸ Опширније о томе видети у тексту Владете Поповића: *Шекспир у Србији*, који је објављен у *Српском књижевном гласнику*, Нова серија, књ. XVIII, бр. 6, од 16. јула 1926. године, Нови Сад, стр. 440.

¹⁹ Ibid. стр. 7.

коби маске. Ту образину, личину, чувиду Костићеви јунаци не могу скинути”.²⁰ Представа *Максим Црнојевић* је у СНП–у доживела велики успех, а Костића су прозвали, „наш Шекспир”.²¹

У години оснивања Српског народног позоришта у Новом Саду (1861), Лаза Костић певао је револуционарне песме. Млади двадесетогодишњак тражио је свој пут да се бори против ропства српског народа. Нашао га је у драмама и песмама. Написао је две трагедије: *Максим Црнојевић* и *Пера Сегединац*, као и две комедије: *Окупација* и *Гордана*. Трагедијама је писац оживљавао српску историју и традицију, док је комедијама желео да створи и утврди сопствени језик у овоме жанру и да се наметне и у другим земљама, као што су Француска и Немачка.²²

3. Драматично у драмама Лазе Костића

Руководећи се античким коренима уметности, као и делима Шекспира, Шилера и других светских књижевних узора, а трагајући за сопственим уметничким језиком, Лаза Костић се бавио драмом као формом прикладном за испољавање суштина, било на нивоу националног књижевног стваралаштва, било на нивоу интернационалног књижевног стваралаштва. Писац полази од драме из времена грчке трагедије.²³ У то време она је представљала збирни назив за трагедију и комедију, као литерарне комаде чије су форме биле веома практичне, једноставне, прилагођене брзој реализацији, без већих припрема.²⁴ У савременом тумачењу, драма је врста књижевног рода, форма писања чији садржај може, а и не мора, да се постави на позорницу.²⁵ Лаза Костић је тежио томе да његове драме садрже све драмске елементе који су неопходни да дело буде драматично, односно,

²⁰ Ibid.

²¹ Живомир Младеновић, *Трагедија Максим Црнојевић и њен рукопис*, у: *Зборник историје књижевности Одељења литературе и језика Српске академије наука и уметности*, књ. 4, Београд, 1963, стр. 38-41.

²² Љиљана Пешикан Љуштановић, прилог *Театар Лазе Костића међу јавом и мед сном*, у: *Свеске Матице српске*, бр. 52, оп. cit., стр. 5-9.

²³ Аристотел у делу *Поетика* пише о шест саставних делова трагедије, то су: прича, карактер, говор (дикција), мисли, сценски апарат и музичка композиција. Он сматра да прича има три дела: преокрет (перипетија), препознавање и патос. Такође, постоји и катарза - савршено јединство између глумца и публике у којем се дешава прочишћење и не мора да буде директно у вези са главним протагонистом. Аристотел говори о јединству радње и времена, спомиње место, а дефинитивно то тројство заокружавава Лудовико Кастелверто, један од најзначајнијих ренесансних коментатора Аристотелове *Поетике*, који говори и о уживању у делу. Ту се мисли на радост и тугу коју које се појављују на крају трагедије или комедије. У случају трагедије, радост се везује за избегавање смрти и успех, док се туга везује за смрт, лоша дешавања у животу, пословну пропаст. У комедији се радост односи на остваривење љубавних жеља, повратак нечег изгубљеног, важног и драгоценог и на сакривање неке срамоте, док се трагедија налази у супротним збивањима. Ове разлике Кастелверто повезује за трагедију и комедију, при чему сматра да би трагедија требало да се бави узвишеним, а комедија – обичним људима.

²⁴ Чини се да је овде ипак потребно претпоставити да је постојала нека врста сценарија.

²⁵ У књижевној генологији постоје књижевни родови и књижевне врсте. Три су књижевна рода: епика, лирика и драма.

интересантно и довољно пријемчиво да се изведе сценски (баш као што је и Костић често рецитовао своје стихове јавно).

Драма у себи садржи сопствену енергију, унутрашњи набој, који делује на појединца већ као читани текст. Суштинску одредницу драме из времена грчке трагедије најбоље је изразио Хегел дефиницијом, да *стара драма*²⁶ „представља оно што је унутарње и његово реализовање у спољње”. Под „унутарњим” се мисли на латентни набој драмске радње, док се под „спољним” подразумева како латентни набој тако и начин на који је он пласиран у сâмом тексту драме, а потом и сцена, тј. визуелни опис драме. Ову мисао прецизира драматург Миленко Мисаиловић, додајући да „драма садржи двојство *драмског*: невидљиви набој или притајено јединство супротности (као суштину) и пражњење суштине посредством супротности сукобљавања”,²⁷ чиме истиче да се оно „унутарње” у драми реализује кроз „спољну” драму, односно драмски текст са одређеним, конкретним темама и кроз одређену литерарну форму. Тиме је потврђено да драма може да делује на појединца који је чита – *драма за читање (Lesedrama)*. Стога драматург и редитељ Јосип Кулунџић сажето каже да је „драма – мисао изражена у акцији”.²⁸

Драматично у драми, према разматрањима теоретичара драме, везује се пре свега за психолошки профил драмских ликова и њихово креирање драмског тока, с једне стране, као и за начин усвајања тј. доживљавања тог драмског тока од стране реципијента, с друге стране.

„Драматично је начин испољавања неког збивања или појаве, природно својство неког процеса, а *драмско* је у вези са драмом као литерарном врстом”.²⁹ У вези са појмом *драматично* још се наводи да је „недефинисани стил драматике онај који се јавља и постоји, али се не може јасно одредити или дефинисати због својих унутарњих противречности; због њих је и несводљив на једно обележје, тенденцију или правац”.³⁰

Драма као род у књижевности настала је у петом веку нове ере, у време античке Грчке. Драма као књижевно дело већином се изводи у позоришту и као такво се и данас развија. С друге стране посматрано, значење појма *драматургија* се мењало. У почетку је појам означавао све што је написано за позориште, тачније оно што има сценско-представљачку намену. Тек након институционализације драматурга као посебне

²⁶ Ова синтагма подразумева првенствено старогрчку драму, мада се не мора нужно на њу и ограничити – она се може применити и на све касније драме које не одступају управо од дефиниције која је дата у наведеном Хегеловом цитату.

²⁷ Миленко Мисаиловић, *Креативна драматургија (Увод у филозофију позоришне уметности)*, том II, Прометеј, Нови Сад, 2000, стр. 261-282.

²⁸ Јосип Кулунџић, *Примери из технике драме (предавања Јосипа Кулунџића)*, Београд, Скрипта интернационал и Академија уметности, 1996, стр. 134.

²⁹ М. Мисаиловић, *op. cit.*, стр. 263.

³⁰ Ibid.

функције унутар инсценацијског механизма, нарочито крајем 18. века, појам *драматургија* почиње означавати и практични удео у организацији и продукцији онога што се поставља на сцену (практична драматургија). Убрзо драматургија постаје и научна дисциплина у склопу театрологије, а која се бави устројством и конвенцијом обликовања драмског дела (теоријска драматургија).³¹

У доступној литератури термини *драматургија* (лат. *драма* – радња, *ергиа* – деловање), односно *драматуришка улога* или *функција*, нису једнозначно дефинисани.

Стручњаци – драматурзи, театролози, редитељи и естетичари – појам *драматургија* посматрају вишестрано:

- као део технике осмишљавања било ког (књижевног) текста у смислу његовог „унутарњег” латентног смисла,³²
- као технику драмског стваралаштва,
- као „стручну помоћну науку режије” сценске позоришне уметности, и
- као свеобухватну технику позоришне уметности (у ширем смислу), која кроз свој израз сублимира до сада познату теорију драме тј. у којој су примењени принципи „литерарне драматизације на позоришну праксу...”.³³

У новијој литератури проналазимо текстове у којима се теоретичари баве савременом драмом као перформансом, занемарујући класична схватања појмова драматургије. Као парадигму ових схватања наведимо дефиницију дату у часопису *Нове (теорије) драматургије*³⁴:

„Драматургија је ... успостављена као: организација и структурација, другим речима: политика текста (и текстова) извођачких уметности”.³⁵

Пишући драму, сваки писац, па и Лаза Костић труди се да нађе занимљиву идеју и постави тему драме, разради драмске карактере, осмисли ток драмске радње и све то разради различитим драматуршким средствима, пре свега, дијалогом, монологом и драмским мотивима. У класичном позоришту ипак постоји разлика у тумачењу и поставци

³¹ О појму *драматургија* много интересантних података може да се нађе у делу француског театролога Патрика Пависа: *Појмовник театра*, Загреб, 1987.

³² Ово становиште је афирмисано првенствено у теорији књижевности.

³³ Ј. Кулунџић, *ор. cit.*, стр. 5.

³⁴ Мишко Шуваковић, *ТКХ - Часопис за теорију извођачких уметности*, број 3, Београд, ТКХ, април 2002, стр. 6.

³⁵ За нас је интересно, нарочито у другом делу рада то, да се показује да је на претходно поменути начин (*mutatis mutandis*) извршен пренос значења појма „драма”, и свих спрегнутих и из њега изведених термина, на оперу (као и на друге приказивачке уметности), па се о њима говори данас као о реално или, у најмању руку, метафорично еквивалентним појмовима.

идеје и теме дела, па ћемо предочити неколико постојећих ставова. Хебел (Friedrich Hebbel) у свом тексту *Одломак из дневника*, између осталог пише и следеће:

„Идеја је за драму оно што је контрапункт за музику: ништа само за себе али *sine qua non* свега.

У драми ни једна личност не треба никад да изусту ниједну мисао; из мисли у једном комаду произилази говор *свих* личности”.³⁶

Такође бисмо навели мисао писца Виктора Игоа (Victor Hugo), који у свом тексту *Предговор Лукрецији Борџији*, пише:

„Учините да у драми у свему стално буде присутна једна морална и саосећајна идеја, и више ништа у њој не може бити ружно и одвратно”.³⁷

О разлици и односу између идеје и теме у драми, Ј. Кулунџић пише:

„Тема драме је једно смислено животно збивање, које је драмски писац уочио и издвојио као материју свога уметничког обликовања, тако да тема постаје предмет уметничке објективизације.

Идеја драме је смисао теме; њеним истицањем уметник изражава свој став према уоченом и издвојеном збивању, при његовом уметничком обликовању помоћу ликова и њихових сукобних односа”.³⁸

О теми, теоретичар и историчар књижевности Борис Викторович Томашевски (Борис Викторович Томашевский) пише:

„Тема (о чему се говори) је јединство значења појединих састојака дела. Може се говорити и о теми целог дела и о темама појединих делова. Тему има свако дело написано језиком који има значење. Само заумно дело нема теме, али зато оно и није ништа више до експериментално, лабораторијско занимање извесних песничких школа.

Да би језичка конструкција била јединствено дело, у њој мора постојати тема која је уједињује и која се открива током дела”.³⁹

Након ових цитата можемо закључити да је идеја један апстрактан квалитет који води аутора у стварању његовог дела. Идеја је и почетна инспирација писца, и разлог појединих догађаја, и њихов резултат.⁴⁰ Као и тема, тако и идеја може бити комплексна, слојевита.

Заједнички став свих ових и других позоришних теоретичара класичне позоришне уметности гласи – идеја је почетна мисао која заокупља писца, односно, либретисту и

³⁶ Љубиша Ђокић (приређивач), *Основи драматургије*, Београд, 1989, стр. 413.

³⁷ Ibid., стр. 414.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., стр. 420.

⁴⁰ Видети књигу Слободана Мицковића, *Поетске идеје у поезији Блажа Конеског*, Наша књига, Скопље, 1986. Са његовим дефиницијама идеје смо потпуно сагласни.

инспирише га да од ње касније створи неку конкретну причу. Идеја је став аутора о нечему што треба да буде јединствено за цео драмски комад, односно, оперу.⁴¹ Међутим, аналитичко читање дела не подразумева одмах и усвајање пишчеве идеје. Кроз то читање могу се видети различити углови посматрања ствари. За разлику од апстрактности идеје драме, тема поседује квалитет конкретног, јер ту постоје протагонисти идеје. Тема је оно „о чему је реч” – како то обично људи кажу када желе да сазнају конкретан *садржај* драмске радње, односно његов заплет.⁴²

Лаза Костић је сматрао да драму не чини дијалог, него уметничка обрада која се темељи на следећим елементима:

- да драма има веома истакнуту, узвишену основну идеју,
- да је драмски ток трагичног склопа,
- да су главни драмски карактери психолошки истинито – уверљиво приказани,
- да се „борба у сукобима моралних супротности попела до кулминације драмског сукоба”,⁴³ односно,
- да постоји у драмском току сцена препуна драматичног набоја, који лако може да ескалира и у сукоб и да се претвори у драмско збивање врхунског интезитета.

Компаратиста Миодраг Радовић, у својој обимној монографији, даје пуно података о Костићевом ставу према креирању драме, и истиче да у сâмој обради драмског сижеа, Костић разликује уметничку и занатску страну.⁴⁴ Како Радовић наводи у књизи *Лаза Костић и светска књижевност*⁴⁵, недостаци у том обликовању могу бити:

- недовољно надахнуће (кад песник пева сâм),
- недовољно осмишљен план драмске радње,
- крња мотивација (кад драмска радња и драмски карактери немају логично изведен развој),
- погрешни психолошки изводи (психологија ликова ваља да проистиче природно и уверљиво из сплета мотивација, склопа догађаја и карактера).

Осим тога, драмски писац мора познавати врсте и начине функционисања сценографије, осветљења, сценске ефекте и друге техничке могућности у раду позоришне

⁴¹ Драмска идеја дела не мора увек бити у складу са животном стварношћу.

⁴² Овим и другим терминима науке о драми бавили смо се детаљно у магистарском раду: *Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Петра Коњовића*, Факултет музичких уметности, Београд, 2009.

⁴³ Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 211.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

сцене. Тако је Костић прогласио за недрамско дело и Гетеовог *Фауста* и *Балканску царицу* Николе Првог, па и Његошев *Горски вијенац*.

3.1. Трагедије

3.1.1. Драма *Максим Црнојевић*

Драму *Максим Црнојевић* Лаза Костић је осмислио као историјску драму (драмска идеја), чији је сиже поставио према народној епској песми *Женидба Максима Црнојевића* (тема), тако да је драма својеврсна *изведеница* из народне епске песме (која се може сматрати *основницом*). Познато је да је Костић једним делом своје развијене маште дуговао дружењу са Дантеовим поетским светом – волео је Костић његову маштовитост, енергију и занос, а другим делом бића тежио ка српској народној поезији. Чак је проучавао народну песму у поређењу са Дантеовом поезијом. Управо из компаративног приступа народној песми према Дантеовој поезији настала је у Костићевој свести идеја о рађању српске трагедије из духа народне поезије. Компаратиста Миодраг Радовић о томе пише следеће:

„У народним песмама видео је Костић дантеовске ликове: светлост и таму народне душе. На једној страни су ‘светле слике, којима се поноси божији рај’, као представницима врлине. На другој страни је ‘она пећина, по којој гмижу *најцрња чудовишта осветљена пакленом жеравицом поганих страсти*, према којима сâм ђаво није ништа друго до анђео одметник”.⁴⁶

С друге стране посматрано, у најновијој књизи *У трагању за Лазом Костићем*, историчар и теоретичар драме и позоришта Марта Фрајнд запажа следеће: „Кад читамо текст *Максима Црнојевића* осећамо како се у њему стално смењују и сударају слојеви у којима преовлађују или утицај шекспировске трагедије или утицај народне песме”.⁴⁷

Костић је ову драму писао дуги низ година, штампана је 1866. године, а изведена 1869. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. Писац је више пута мењао њен текст, а данас се користи она верзија која је штампана у *Сабраним делима Лазе Костића*, у редакцији др Живомира Младеновића (Нови Сад, 1989). У почетку настајања драме Лаза Костић је лик Максима упоређивао са „српским Хамлетом”, према Шекспировој истоименој драми. О томе драматург Душан Михаиловић пише: „Поред осталог, *Максим Црнојевић* Лазе Костића је један од најшекспировских комада у историји југословенске драме до дана данашњег, а можда и шире. Осим подстицаја из Шекспирових сонета, уочено је педесетак одломака из девет комада енглеског драматичара и то: из шест трагедија (*Ромео и Ђулијета*, *Хамлет*, *Краљ Лир*, *Ричард III*,

⁴⁶Ibid., стр. 96-97.

⁴⁷ Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац 2017, стр. 64-65.

Макбет и *Отело*) и три комедије (*Млетачки трговац*, *Два витеза из Вероне* и *Како вам драго*)”.⁴⁸ Управо се Марта Фрајнд, у есеју *Максим Црнојевић: драма сукоба и маске*, у претходно поменутој књизи, детаљно бави паралелама између Костићеве трагедије и Шекспировских комада.⁴⁹ Како је као иницијална каписла за трагедију Максим Црнојевић Костићу послужила народна песма, ауторки је било инспиративно да се бави „укрштајима” шекспировске трагедије и народне песме.

Међутим, током писања, песник је умногоме променио садржај, створивши романтичарску, историјску трагедију – задржан је епски карактер кроз ликове династије Црнојевић. Максим Црнојевић је описан као заљубљени човек који убија побратима Милоша због трагичног неспоразума, а не због поделе дарова, како је у песми. Максим се стално колеба између речи коју је дао Милошу и – љубави према Анђелији. Анђелија је трагичан лик, као и најближи ликови у Максимовом и њеном окружењу.

О Костићевој идеји-водиљи приликом стварања драме *Максим Црнојевић* – о његовом доживљају победе и пораза, вековне напаћености српског живља, о његовој личном, унутрашњем доживљају српског ентитета, драмски писац и филозоф Владимир Велмар – Јанковић 1938. године пише:

„Заиста то је било потпуно духовно царство, то трагично царство славе и јунаштва остварено у певаној народној песми. Сцена је била ту, истина: бојна поља као позорнице, задужбине као позадина, фреске као кулисе. Али игра није била упризорена, ни мистерије, ни пасионске игре, ни ишта слично. (.....) Српска народна песма, која живи тек онда кад се пева, није спољна ни индивидуална инсценација историје, него унутрашњи доживљај. Гусле и глас зајече, и материјално, постају споредни: доживљај изнутра почиње... То је литургија, вечерње бдење пре но позориште и забава, то је једна духовна вежба, спремање, а не заборав, та наша јуначка народна песма. Обред у коме су гуслар и народ, свештеник и верник једнако стопљени у свом унутрашњем виђењу тајне, као у заједничком доживљавању спокојства. То је било вечито доживљавање *колективног себе*, и у свом

⁴⁸ Душан Михаиловић, *Из српске драмске баштине (Студије и есеји)*, Београд, 2003, стр. 163.

⁴⁹ Марта Фрајнд налази многе аналогije између Костићевог и Шекспировог идејног и конструктивног у драми. Поменућемо неколике: почнимо од од места догађаја који Костић смешта у Млецима, по узору на место дешавања у драми *Ромео и Јулија*. Потом, основни сукоб у *Максиму* јавиће се због супротстављања родитељског ауторитета, Ива Црнојевића, осећањима младих, што је основно и у трагедији *Ромео и Јулија*. Фрајнд указује на покретачку улогу маскираних драмских ликова у обе трагедије, затим на каламбуре који су део текста у оба писца, на Анђелијину песму, уметнуту у драмски текст по узору на Шекспирову (али без одређене поруке, за разлику од Шекспира, који је таквој песми придавао посебан значај за тај одабрани део драме). Јевросимино лудило на крају драме подсећа на сцене Офелијиног лудила у *Хамлету*. Марта Фрајнд указује и на покушај Костића да обједини поетику народне песме и поетику шекспировске трагедије, а што му, како Фрајнд закључује, није у потпуности успело.

потврдном и у одречном *Ja*, и у поразу и у победи, и у робовању и у слободном узлету, у достојанству и понижењу, и у муци и у сватовима...”⁵⁰

Костић је, дакле, с једне стране посматрано, желео да учествује у стварању националног епског позоришта и националне драме, те је у драми *Максим Црнојевић*, почев од садржаја преко богатог спектра народних елемената, уткао слободарске идеје и тежње. С друге стране развио је драмску радњу на више драматуршких планова, односно, занатски приступио креирању драмског тока. О томе Михаиловић пише:

„Распон драме *Максим Црнојевић* је огроман, догађаја има више него што могу да стану у игру трочасовну, радња је узбудљива и трагична, а драмски контраст напрегнут и доведен до крајњих граница: од идеала побратимства до прељубе – изневеравања и братоубиства, од идеалне љубави до презира, од поверења до мржње, од наклоности до љубоморе која уништава, од очинског поштовања владара до побуне Црногораца и погибије Иве Црнојевића (мада се ово често превиђа, иако је само то довољно за целу трагедију), од макијавелистичке славољубивости (Надан), до племенитог одрицања од првенства и престола (Јован Црнојевић), од пријатељства до освете. Мада неки упорно сматрају да је све то недовољно, чини нам се да би ово била светска драма (шездесетих година 19. века нема таквог комада у светском репертоару), да није неких неуверљивости у домену трагичне кривице: кнез-Ивина прехвала Максимове лепоте и 'продаја' црногорских војника за млетачке галије, односно, Максимово неповерење у Анђелијину љубав и обмана заменом младожење, поготово када се заборави Максимов грех почињен у Италији пре почетка комада”.⁵¹

Теоретичар и историчар позоришта и драме, Марта Фрајнд закључује да у експозицији, и у првом чину уопште, нису само уобичајено представљени главни и споредни драмски ликови и атмосфера која их окружује. Заправо, писац сваком лику додељује неки скривени драмски мотив, а сви ти скривени мотиви на почетку драме нису опасни, они се латентно осећају, опоро лебде у ваздуху, а заиста доводе до трагедије тек када у другом чину почне да се заплиће драмска радња. Она о томе Фрајнд пише следеће:

„Наиме, ми смо од самог почетка суочени са ситуацијом у којој свака личност нешто крије од осталих, а посебно од друге стране у женидбеном уговору. Од тога је, опет иронично, изузет само Иво, који чврсто верује да му је син најлепши момак у Црној Гори. Анђелија крије своју љубав према Максиму, а сви они крију или сазнање или сумњу да је Максим Марков убица. На њиховим лицима налазе се зато маске политичара испод којих

⁵⁰ Владимир Велмар-Јанковић, прилог *Поглед с Калемегдана*, из књиге *Оглед о београдском човеку*, Београд, 1991, стр. 69-70.

⁵¹ Душан Михаиловић, *Из српске драмске баштине (Студије и есеји)*, op. cit., стр. 164.

кључа жеља за осветом или туга за убијеним. Свима им је заједничка особина да од себе и од других треба под том маском да заклоне истину о својим осећањима и мислима”.⁵²

У наставку ће бити истакнута драмска места у којима лик монологом описује или исказује своја најдубља и најскривенија осећања. Неки од примера илуструју дијалог којим се заплиће драмска радња. Кроз многобројне примере у историји опере таква драмска места су се често користила за креирање арија главних ликова, о чему ће бити више речи у другом делу дисертације. Такође су монолози посебно важни за приказивање непосредног догађаја (свађе или оружаног сукоба) дијалози, јер помоћу њих може да се искаже и сценским покретом опишу драматични моменти, они у којима се испољавају узбуркана осећања, те долази до многоврских, очекиваних и још драматичније – неочекиваних догађаја, ситуација и обрта у драмској радњи.⁵³

У другој појави другог чина описано је Максимово преживљавање и патња због ожиљака на лицу. Он разговара са Анђелијном сликом, пита се – да ли ће га познати тако „промењеног”, ружног... Имитира Анђелију, па каже да ће га познати и волети упркос свему. Кроз овај замишљени дијалог од стране Максима, дочарана је његова патња, како због болести која га је физички променила, тако и због љубави за коју не зна да ли ће му бити узвраћена. Након тог разговора, „љубећи слику, Максим одлази”.⁵⁴

У трећој појави истог чина уткан је дијалог више ликова: у дворишту у Жабљаку Јован – капетан, Илија Ликовић, Милић Шереметовић и Ђура Кујунџић седе око Надана Бојимира. Надан се спрема да крене, изгледа код Ива, па му сви нешто поручују: Јован капетан – да подсети Ива ко је Јован у Црној Гори; Илија Ликовић – да ослободи његовог сина Тодора, који је четири године тамновао; Милић тражи супротно – да Иво погуби Тодора, јер му је убио сина; Кујунџић тражи да му Иво врати имовину – ливаде, стоку. Надан их смирује, али узалуд, сви су огорчени. Милић наговара Надана да убије Тодора и обећава му дедин мач. Надан пристаје, па лукаво оде да теши Ликовића. Ликовић му нуди кћер за ослобођење сина. Сви одлазе осим Надана и Ликовића, а и они се растају у претњи. Надан хоће престо за себе. Присећа се у себи да му је мајка пореклом Латинка. Писац Костић је психолошки „појачао” опис Наданове стрепње тиме што је посебно назначио да Надан „осећа крв”. Ова сцена је изузетно драматична, јер ликови прво показују сопствена незадовољства кроз поруке Надану, пред његов пут, потом појединци кују заверу, и неки га чак наговарају на погубљење Тодора. Осећа се постепено

⁵² М. Фрајнд, *op. cit.* стр. 69.

⁵³ Комплетан текст драме коришћен у овом раду цитирано је по књизи: Лаза Костић, *Изабрана дела*, Београд, 2006, стр. 99-199.

⁵⁴ Марта Фрајнд више пута истиче да „Костић, веран својој замисли Максима као ‘црногорског Хамлета’, даје свом јунаку прилике да у низу лепих монолога изложи своје мисли” (*op. cit.*, стр. 82).

појачавање драмског набоја, који може да се претвори и у драмско збивање врхунског интензитета, чиме се повећава драмски интензитет догађајних низова.

Друга појава петог чина – Чује се све јаче пуцање из пушки. Улази Јован Црнојевић који присутне обавештава да је Милошева војска започела бој, да су многи Црногорци побијени. Иво заповеда Јовану да остане уз Максима док се он бори, али Јован такође одлази, јер хоће у бој, а не да губи време са неповређеним Максимом. Максим примећује да је Милош још жив и на издисају се исповедају и праштају један другом све. Максим је очајан због смрти свог побратима и свега што се десило, пробада се мачем и пада мртав преко Милоша! (У Коњовићевој опери се Максим убија са Анђелијом!) У описаној сцени Костић је показао да има невероватну осетљивост за драмско и драматично. Ово је одличан пример за то како се сукоб који се одвија споља, ван видног дела сцене, преноси у драмски ток на сцени. Драматични ратни догађаји у близини се нижу један за другим и о њима сазнајемо преко саопштења ликова који долазе на сцену и преносе информације „од споља”. То доводи до узбудљивих момената код драмских ликова на сцени – до страха, ишчекивања, стрепњи, сазнања. Анђелија коначно открива превару и увређено одлази са братом, што одговара Иву Црнојевићу, који је закључио да не може једна Латинка да се пореди са Српкињом. Страдање Милошево и његове војске, последично, утиче и на ток Максимове свести, те Максим трагично окончава свој живот. Марта Фрајнд указује да је у финалу драмске радње писац неспретно укрестио идеју народне песме у којој важну одлуку може донети само глава рода, а не појединац – са концепцијом шекспировске трагедије у којој због љубави или, у овом случају, побратимства, долази до губитатка људских живота. Иво Црнојевић је од почетка смислио превару и све одлуке су подржавале ту превару, због преваре су погажена осећања Анђелије и Максима, а такође је на пробу стављено побратимство Милоша и Максима. Фрајнд закључује да је ова сцена неспретно написана и да је Костић подлегао „србовању својственом српском романтизму, а нарочито романтичарској историјској драми”.⁵⁵ Ипак, она закључује да је драма *Максим Црнојевић*, као и драма *Пера Сегединац*, врхунско остварење наше драме, и да ова два дела „достојно заступају два основна облика наше романтичарске трагедије – трагедију на тему народне песме и трагедију надахнуту историјом”.⁵⁶

Костић је драмом *Максим Црнојевић* показао да је способан драматург и модеран за своје време. Сматра се да је Чехов својеврсни иноватор у третирању простора и ликова у простору, као и протока времена у којем се нижу догађаји. Многи театролози су писали о томе, нарочито о третману времена и простора у популарним и често сценски извођеним

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ М. Фрајнд, *op. cit.* стр. 60.

Чеховљевим драмама *Галѐб*, *Три сестре* и *Вишњик*, које су публиковане од 1897. године надаље, дакле, много после Костићеве драме *Максим Црнојевић*. Чехов је своју драмску радњу пре свега темељио на унутрашњим сукобима драмских ликова, проистеклим из њихових психолошких стања. То је поткрепио сценографијом која визуелно и практично одговара месту и атмосфери драмске радње. У његовој драмској радњи постоје такође две сцене – она видна публици, и она која се не види, а о се чијим актерима и њиховом деловању сазнаје преко ликова са сцене. Чехов је у дидаскалијама прецизно исписао који драмски лик се налази на ком месту, шта мисли, каже и чини. Ипак, шире посматрано, у Чеховљевој двострукој сцени постоји специфична недореченост у коментарима ликова ван сцене. Та недореченост даје слојевитост коментару, својеврсни психолошки подтекст, простор за замишљање ликова и нагађање о догађајима, што је у неким моментима драматично. Код Костића, у описаном примеру финала драме *Максим Црнојевић*, драматични догађаји ван сцене директно утичу на исход драмске радње, који је трагичан.

На крају драме, у трећој појави петог чина – Бојиште, Костић се показао као вешт сликар призора и најдубљих осећања драмских ликова. Драмска радња описује долазак Јована Црнојевића и Дуждевића, док за њима војници воде везане војводе. Кујунџић је издао Ива који је погинуо у боју, све војводе проглашавају Јована за кнеза и владара. Јован саопштава да не може бити кнез, да ће владати његова стрина Јевросима, а он јој помагати. Али, Јевросима је изгубила способност поимања реалности, полудела је – од војника и ослобођене црногорске војске мисли да су сватови, од Јована мисли да је дужд, кобајаги му сипа воду, тражи Анђелију, види калпак, па мисли да је то Анђелија, глади га и тепа му да није ручала! Положи калпак на десно стубиште, па се обраћа поред балчаку мача, говорећи да је то Максим. Оде брзо и баци се са стене. Јован плаче и рида, сви су клекнули и моле се. Костић је у ову сцену унео доста описа. Душевно поремећени лик Јевросиме је приказао кроз њену пантомиму са синовљевим стварима, што истиче њену душевну бол.

Анализом садржаја драме, установили смо да је писац пуно пажње покљонио драматуршким средствима као што су дијалог и монолог. Монолог је коришћен за описивање интимних осећања појединачних ликова, док су дијалозима приказани динамични догађаји у драмској радњи, као што су: ковање завере, тајни договори и оружани сукоби. Ова драмска места са посебним драматуршким набојем по правилу су погодовала композиторима да их музички обликују. У том смислу, драмско место погодно за музичку обраду је Анђелијина песма, из првог чина драме.

Анализом текста драме може се уочити да је писац драму писао прозним, неримованим стихом, у јампском ритму, док су посебно ретка римована места по узору на

класичну поетску целину - песму. Тим ретким местима у драми, у којима је текст римован, успоставља се посебна, најчешће лирска, поетична атмосфера или она у којој песник помера драмско тежиште са динамичног тока драмске радње на мање драматичан моменат, драмски *intermezzo*. Често су музичке нумере у којима драмски ликови учествују моћно драматуршко средство за исказивање важних мисли, осећања, планова и делова драмске радње. Од драмских сцена у којима се јасно указује на појаву музике, издвајамо следеће: I чин – Анђелијина песма, III чин – Песма ослобођених робова, IV чин – Песма маски, IV чин – Песма гуслара (прерушеног Надана) и V чин – Сватовац из далека. У вези са поменутом песмом гуслара у IV чину, истакли бисмо да се на овом месту Костић угледао на ликове из Петраркине лире. О томе Миодраг Радовић пише следеће:

„Народни певач, гуслар, бива овенчан лаворовим венцем и палмином гранчицом, јер је њихова ‘реч видовита’ надмашила чувеног венецијанског гондолијера; ту је супротстављено латинско и словенско, епско и лирско, дрвени лук гусле и стогласне чете жица мандолина што душу заноси, једноставност и богатство”.⁵⁷ Ипак, дајући и стихове из песме гондолијера, у којима се помиње Петраркина песничка величина, „Костић тим стиховима као да делимично неутралише свој националистички идеализам и култ епске традиције, свестан да поред народне књижевности постоји велика западна поезија”.⁵⁸

С обзиром на то да је Костић у својој драми довољно сегмената посветио музици – било певаној, било оној у покрету, балету, није чудно што се трагедија *Максим Црнојевић* нашла погодном и за креирање једне опере – *Кнез од Зете*, Петра Коњовића. Опера представља јединствени музичко – сценски жанр, једини који синкретизује све видове уметности и различите уметничке дисциплине. Спој музике, текста и покрета остварен је уз деловање дугог низа дисциплина, као што су режија, костимографија, сценографија и глума. Опера је изузетно сложен вид синкретизма више уметности, у оквиру којег драматург – композитор и редитељ, свако на свом плану, развијају поетске идеје литерарног дела и остварују неопходне степене драматичног, при чему је музички план доминирајући. О овим и другим појавама музике у Костићевој драми и Коњовићевој опери биће речи у другом делу дисертације.

На крају овог представљања драме *Максим Црнојевић* може се закључити да је Лаза Костић различитим драмским средствима створио изузетно занимљиву и динамичну трагичну причу, коју је употпунио песмом, игром и мелодијом језика која је у рангу Шекспирових сонета. Супротстављајући две културе – црногорску и млетачку, Костић је тежио да кроз јамбски стих, описе околине (сцену) и обичаје (гусларска песма и коло

⁵⁷ М. Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, *op. cit.*, стр. 106.

⁵⁸ *Ibid.*, стр. 107.

свите Ива Црнојевића наспрам венецијанског маскенбала) створи драмски контраст. У овој драми породица Ивана Црнојевића је, симболично гледано, супротан лик млетачкој породици. Писац је дијалозима вешто заплео драмску радњу, створио је више вербалних сукоба, од којих су неки прерасли у оружани сукоб, који је на крају довео до тога да погину Милош и његова војска, као и насловни лик, Максим Црнојевић. Костић је, такође, развио веома важне драмске мотиве – љубави, љубоморе, мржње и других, некада и пантомимом (нпр. приказивањем Анђелијиног веза Филети). Ликови, са мотивима који им је писац наменио и које је развијао код сваког појединачно, постали су узрочници дешавања у драми, у природном и логичком следу узрока и последица у њој.

3.1.2. *Пера Сегединца*

Припадајући генерацији која је литературу стављала у функцију националних идеја, Костић који се залагао за идеале Уједињене омладине Српске, те је написао антиаустријску и антиклерикалну трагедију о Пери Сегединцу. Он је обрадио догађај из прошлости са намером да се његово значење пренесе на историјски период у којем писац живи.⁵⁹ Драма је у деловима објављена 1875. године, и потом 1881-1882.⁶⁰ Комад је први пут одигран 1882. године, а штампан у целини у Новом Саду 1882 и 1887. године. Писац је, кроз лик и дело капетана Пера Сегединца, историјске личности, приказао догађаје у првој половини 18. века и указао на судбину српског народа. Показало се да је драма *Пера Сегединца* драматуршки веома погодан текст за позоришну поставку. Премијера је била 26. јануара 1882. године на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду. Улогу Пера Сегединца тумачио је Димитрије Ружић. Касније је драма извођена 1921. и 1926. године. Пред сам рат, године 1941, Кулунџић је донекле прерадио Костићев текст и покушао да га постави на сцену Народног позоришта Дунавске бановине. У Београду је премијера била

⁵⁹ Историјски извори говоре о томе да је Пера Јовановић, касније Сегединца, рођен 1655. године у Печки. Потекао је из угледне српске породице, и иако није био писмен и школован, показао се као способан војник одан цару, те је напредовао до чина капетана у аустријској војсци. Истакао се у борбама против Турске и у ослободилачком рату 1684. године. Близу Арада је деловао као капетан шанца, и ту је и пензионисан. Приликом побуне у Угарској 1735. године, кметови – Угари, Срби и Румуни дигли су буну против богатих земљопоседника у Поморишју, Бачкој и Посавини, и затражили су да им се Пера Сегединца прикључи у борби. У почетку је одбијао, а потом прихватио, јер је схватио да Срби беспотребно гину у Француској и на другим ратиштима и да им следује покатоличавање. До 1736. године Срби нису успели да кандидују Србина са титулом војводе, као представника у влади Аустрије и Угарске и то их је чинило све незадовољнијим. Када су га ухапсили, Пера Сегединца је имао осамдесет година. Судили су му и осудили – казна је се његово тело черечи и на крају обеси. Казна је спроведена 1736. године на пијаци Светог Ђурђа у Будиму, а пре бацања на точак, католички поп га је наговарао да пређе у католичанство, што је Пера одбио. Након погубљења, тело Пера Сегединца је пренето у родну Печку, где је обешено о клин да сви Срби виде. Тела Ранка Тукелије и Пера Сегединца су касније раскомадана и тако у деловима качена по Араду, Саркаду, Великом Варадину и Бекешентандреју. Пред смрт, Сегединца изриче своје последње жеље и упутства, које бележи записничар: Сегединца моли децу да наставе школовање, да помогну његову „домаћицу”, да врате његов дуг и да се плати за читање молитве.

⁶⁰ Драма *Пера Сегединца*, у: Лаза Костић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.

1900. године, а потом је играна 1908. године. Подаци указују на то да је последњи пут драма играна 23. марта 1960. године у СНП-у у Новом Саду.

Ова национална историјска драма укршта тему о побуни српских граничара у Банатској Крајини 1736. године – са сличном тематиком из пишневог времена, 1875. године. У лику Пере Сегединца сукобљавају се два драмска карактера у једном – ћесаров војник и отац Србин. Насловни, главни драмски карактер, Пера Сегединац, носи у себи искру правде, истине, слободе. Та искра је насупрот окружењу, какво је дато у Костићевој трагедији, те се Пера Сегединац издваја као типичан романтичарски јунак, тим пре што његов преображај из конзервативца (који брани верност ћесару) у вођу побуне проузрокован и почињеним убиством”.⁶¹

У експозицији драмске радње приказани су сви негативни ликови, сви они који „варају, искоришћавају, купују или продају српске граничаре: цара, који мисли само на војску, мађарске магнате који желе кметове, митрополита који жели власт и богатство. Видимо и раздор и духовну беду оних Срба који се, на митрополитовом двору, налазе близу туђинске власти”.⁶² Зато се лик храброг, поштеног и оданог Пере Сегединца појављује као светла звезда, у излагању другог чина. Сегединац поштује заклетву дату српском народу, чак и када га зет, Милан Тукелија, опомиње да је обећани српски војвода – ћесар, само „златни мамац бечкој удици”.⁶³ Сегединац брани цара Карла VI, али се и супротставља младом супарнику. Кривица пред ћерком чијег је мужа убио, пред народом и Богом, доводи до велике трансформације његове свести и наглих потеза. Његов главни опонент, митрополит Вићентије, представљен је такође као лик који једно представља – свештено лице, а у ствари је царев удворица, издајник вере, нације, породице, блудник.

Марта Фрајнд у свом есеју о овој Костићевој драми пише: „Градећи паралелно интимну и јавну трагедију капетана Пере Сегединца, песник је историјском лику успео да удахне универзалне одлике и тиме је историјску драму претворио у велику трагедију”.⁶⁴ Она такође сматра да је драма *Пера Сегединац*, коју је Костић написао у свом зрелом стваралачком добу, изузетно умешно написана, да су сви драматуршки елементи савладани и сједињени, те да је Костић „овде постигао апсолутну контролу над својим драмским материјалом”.⁶⁵ Фрајнд поставља политичко-историјско темеље драме на четири идеје: 1. идеју Српства за ослобођење Срба од Турске и Аустрије, односно отпора

⁶¹ Јасмина Ахметагић, прилог *Костићев Пера Сегединац и Горски вијенац*, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; зборник радова, ор. cit., стр. 180.

⁶² Марта Фрајнд, есеј *Пера Сегединац: антички јунак у свету српског барока*, у: *У трагању за Лазом Костићем*, ор. cit., стр. 88.

⁶³ Јасмина Ахметагић, прилог *Костићев Пера Сегединац и Горски вијенац*, у: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; зборник радова, ор. cit., стр. 180.

⁶⁴ Марта Фрајнд, есеј *Пера Сегединац: антички јунак у свету српског барока*, ор. cit., стр. 88.

⁶⁵ Ibid.

према свим потлаченостима, 2. идеју отпора према неправичној власти аустријског цара који није умео да цени жртву српског народа, 3. идеју неповерења према Мађарима, и – 4. идеју критике високе црквене хијерархије.⁶⁶ У оквирима ових драмских идеја кретао се и деловао је Пера Сегединац – храбар војник, неустрашиви вођа, али и глава традиционалне српске породице, отац и свекар.

Писац драме, Костић, веома је водио рачуна о „кретању основних сила”⁶⁷ у организовању сижеа и драмске фабуле, о одабиру и редоследу сцена, односно о мизансцену. У првом чину, експозицији драмске радње, представљени су драмски ликови који припремају заверу, у којој ће се наћи Пера Сегединац. Костић одмах истиче Сегединчев лик у први план драме, чиме жели да укаже на његову водећу улогу у целој причи. Срби су жељни слободе и спремни су на све. Сегединац је представник народа без вође, без државе и без слободне воље. Помисливши да ће променити ситуацију, он прихвата понуду Карла VI да дигне буну против бесмислених ратова по Европи, које је Аустријска монархија водила. Он и даље поштује аустријског цара, који бди над народом, али се ипак плаши да тај исти цар не покатоличи на силу српски народ. У овом моменту драме, Сегединац је драмски лик који жели да служи свом цару, мислећи да ће тиме да помогне свом напаћеном народу. Стога на почетку драме Костић у Сегединцу истиче мотиве оданости, части и истине, који га усмеравају на наредно деловање, учешће у рату.

„Драмске ситуације најречитије говоре о карактеру лика, јер се ликови потврђују у њима”.⁶⁸ Управо у другом чину драме постављен је драмски заплет, где долази до веома драматичних промена у карактеру П. Сегединца. У наредној ситуацији писац развија дијалог који из вербалног сукоба прераста у орижани, те један од ликова трагично страда. У овој веома драматичној сцени Сегединац је лик који цео живот чезне за слободом, те представља цео народ који жели да се ослободи ропства. Ипак, његов зет Милан с правом сумња у побуде и реч Карла VI и то каже Пери Сегединцу, који се љути због тога и мачем убија Милана. Писац је у Милановом лику развио доследност као карактерну црту. Милан није одступио од својих уверења – уверења који су заправо иста као Перина, али је изгубио живот управо од његове руке. Своју доследност у заштити Српства је платио животом. Сегединац није желео да убије младића, поготово што је то дубоко растужило његову кћер Јулу, он је наивно насео на провокацију и поверовао да су сви који му не верују издајнице. Исхитрено је поступио, убивши зета. Ово је изузетно место у драми које показује Костићево умеће психолошког сликања драмског карактера. Писац показује, кроз

⁶⁶ М. Фрајнд, *op. cit.* стр. 101.

⁶⁷ Сергеј Дмитријевич Балухати, текст *Проблеми драмске анализе*, у књизи *Основи драматургије*, приредио Љубиша Ђокић, Београд, 1989, стр. 433-434.

⁶⁸ Лука Кеџман, *Драмско обликовање у приповеткама Петра Кочића*, Бања Лука, 2005, стр. 64.

монолог главног лика, његова размишљања, преиспитивања, патњу и психолошка превирања свести. Јер, убрзо увиђа своју грешку и пита се – зашто је убио божијег анђела, те ко је важнији: ћесар или Бог? Он схвата да је због владарове политичке амбиције убио припадника свог народа, своје чете и ћеркиног срца. У његовој души долази до превирања, он све више криви себе за Миланову смрт, назива се „кукавицом која се плаши ћесарових кљешта”, колаца, клинаца и точкова. Пореди се са Вукашином који је сумњао у суд Краљевића Марка, пореди се са неправедником који се окренуо против српског народа. У све већем бунилу Пера Сегединац жели да пресуди себи, но у томе га спречава калуђер. Сегединац му прича о себи, прихвата своје грехе као грехе целог српског народа и жели да их спере са себе. Каже да мора да се устане из блата, стресе блато са себе и тиме да се опере од убиства зета, али и да се тако стресе сва потлаченост српског народа. Из претходног видимо да је писац драме у веома кратком временском оквиру тока драме, у трајању једног чина, трансформисао лик Сегединца у веома широким оквирима – кренуо је од човека који је веран војник и одан породични човек, преко лабилног вође који извршава убиство, до покајника који жали како за погубљеним животом члана породице и припадника српске војске, тако и за судбином свога народа.

Трећи чин, драмски конфликт – сиже: Капетан Сегединац предаје своју ћер Јулу, удовицу, на чување митрополиту у манастир. Она је сагласна да постане монахиња. Пера верује Цркви, сматајући да је она сигурно и најчистије уточиште српског народа. Верује да ће његова напаћен ћер осетити мир, чистоту и слободу између зидина божијег храма. Али, вара се. У шоку је када схвата да се митрополит полакомио за повластицама, да је зарад њих спреман да изда и народ и веру, те да се приклони католицима. Драмски писац је ово место више пута истакао кроз дијалог ликова, као и кроз монолог у којем Сегединац размишља о митрополитовој издаји. Сегединац је љут и на себе, разочаран, јер је издао своју ћер, а и нехотице је сарађивао са издајником.

У четвртм чину спроведена је драмска кулминација. Писац на кратко задржава напетост ситуације пре одлучујућег сукоба, кроз дијалоге сабораца и Пера Сегединца. Сегединац је драмски лик који представља великог вођу. Он своје војнике назива браћом и децом, чиме се издиже изнад свих као најстарији, као отац који брани част породице, али и ратника. Изневерен од стране цара и митрополита, жели да са својим народом извојује слободу. Но, иронично је то да је он спреман у сваком моменту дати свој живот за слободу, док његови саборци желе да се боре само док је он на челу војске. Пера Сегединац је храбар у свакој ситуацији, што се не би могло рећи за његове саборце. Сви око њега показују само лични интерес, нико не брине о општем добру, те је природно што се разбуктава низ сукоба у драми.

Писац драме наменио је различите драмске мотиве ликовима, често их супротстављајући једне другима. Шта год у драми покушао Пера Сегединац – доживљавао је супротну драмску игру – Сегединац је носилац храбрости, војници у четвртом чину су кукавице; он жели да по сваку цену дође до слободе, макар и положио свој живот, а војници не желе да се жртвују; Пера је честит и поштен, док је митрополит превејан и лаком... Драмска перипетија има изузетну психолошку тежину, описује драматичан моменат када, након неуспеле борбе, Сегединца хапсе. Он осећа да му се ближи крај, јер не жели да прихвати цареву милост. Не жели да промени веру, ни када га вољена Мара то моли. На крају му у посету долази ћерка Јула, прерушена у католичку сестру и то је за њега највећи ударац. Одбија да се покатоличи и тоне у још већи психолошки понор. Он се и у том моменту осећа одговорно за такав ћеркин поступак. Ово је део у драми где се насловни драмски лик енергетски гаси, док за њим остаје да лебди његова главна карактеристика личности – вера у истину, слободу и правду. Пера Сегединац је истовремено и поражен и победник – поражен, јер је завршио немоћан у затвору, а победник, јер није одступио од својих племенитих уверења.

У драмском расплету Сегединац је приказан као човек трагичне судбине, човек који је потпуно уништен морално и физички. Писац драме је до њеног краја инсистирао на доследности у карактеру Пера Сегединца, и управо због те доследности у очувању српске вере и традиције, Сегединац осећа да је заувек изгубио ћерку и да му нису остали ни породица ни домовина. Они су смисао очувања српског народа. Сегединац није успео да извојује битку на бојном, политичком и породичном пољу, није видно, конкретно по српски народ, остварио мотиве које му је доделио писац. Ипак, тиме што је у затвору одбио да се покатоличи и ода почаст цару, показао је да и по цену живота неће одступити од својих уверења и да то треба да буде пример српском народу. Теоретичар и историчар драме и позоришта, М. Фрајнд истиче да је Костић у овој драми „успео да оствари и онај укрштај коме је тежио, али га није достигао у *Максиму Црнојевићу* – плодотворно спајање народне традиције (у овом случају историје) и европске драматургије, посебно античке и шекспировске, уз честе реминисценције на барокну драму као и на хришћанску традицију” (ор. cit., стр. 94).⁶⁹

Током писања драме *Пера Сегединац* Лаза Костић је веома умешно владао драмским елементима. Он је јасно поставио мизансцен, пантомимско деловање и монолог, дијалоге и ситуације, уз коментаре у дидаскалијама. Драмску радњу тумаче појединачни

⁶⁹ Цитат М. Фрајнд, преузет је из књиге *У трагању за Лазом Костићем*, ор. cit., стр. 94. Фрајнд се, такође, исцрпно бави утицајима светске књижевности, посебно барокне, на Костићев стварлачки опус. О томе веома интересно пише, између осталог, у есеју *Лаза Костић и енглеска поезија 17. века*, у књизи *У трагању за Лазом Костићем*, стр. 19-51.

ликови и саборци у функцији колективног драмског лика – представника српске војске. О карактеру главног лика драме углавном у потпуности сазнајемо из његових поступака, док о неким другим ликовима, нпр. о цару Карлу VI, највише сазнајемо из приче о њима. Костић развија дијалоге из којих слéде разне драматичне ситуације, а све то поткрепљује дидактикама у оквирима писане драме. Од почетка уводи драмске ликове поступно, додељујући сваком лику посебан мотив који га покреће на одређени поступак и тиме одређује његову судбину. На пример, зет Пере Сегединца је правдољубив човек који због тога што је изрекао истину доживљава трагичан крај. Ћерка Сегединчева због тога постаје удовица и утеху тражи у манастиру. Главни драмски карактер, Пера Сегединцац, делује одлучно као војник, борац за интересе свог народа и глава породице. Међутим, његови мотиви сукобљавају се са мотивима цара и митрополита, то је писац осликао превирањима у Сегединчевој свести, исхитреним убиством зета и психолошким трагањем за истином и искупљењем. Његова судбина је трагична, али је лик Пере Сегединца заувек у драми и у историји остао светао пример части и родољубља, под неумитним знаком трагичне судбине.

3.2. Комедије

До пре неколико деценија постојало је мишљење да је Костић аутор само две трагедије (*Максим Црнојевић* и *Пера Сегединцац*) и једне комедије – *Гордана* (или *Ускокова љубав*). Тек седамдесетих година прошлог века истраживач Живомир Младеновић открио је до тада непознату комедију – *Окупација*, коју је Костић писао са жељом да је пласира на инострану позорницу.

3.2.1. Окупација

Комедија *Окупација* (у оригиналу на немачком: *Occupation*), штампана је 1977. године. Књижевник Живомир Младеновић открио је ово дело у Литерарном архиву у Прагу 1968. године, те га је превео на српски језик и са својим предговором га објавио на немачком и српском језику 1977. године у издању Српске академије наука и уметности (САНУ).⁷⁰

⁷⁰ Приликом писања дисертације користили смо књигу: Лаза Костић, *Окупација (комедија у четири чина)*, превео с немачког, за штампу приредио и студију *Непозната драма Лазе Костића* написао Живомир Младеновић; Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књига DIII, Одељење језика и књижевности, књига 29, Београд, 1977. Такође смо користили и текст драме *Окупација*, као и драме *Гордана*, из књиге: Лаза Костић, *Комедије*, приредио др Живомир Младеновић, *Сабрана дела Лазе Костића* у редакцији Младена Лесковца, Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 25-78.

Костићева комедија у четири чина достигла је извесну популарност – извођена је више пута као радио-драма, затим, премијерно је изведена у Позоришту младих из Сарајева (15. фебруара 1984) и у Народном позоришту у Сомбору (25. новембра 2010).⁷¹

Драмска радња одвија се у време када је Аустрија окупирала Босну и Херцеговину, око 1878. године. Подељена је у четири чина. Први чин има осам појава, други чин – једанаест, трећи чин – петнаест и четврти чин – девет појава.

У првом чину постављена је експозиција драмске радње. Приказана је атмосфера цокеј клуба, уобичајеног места окупљања имућније господе. Кроз опис картања, заправо су описани племићи – чланови клуба. То су: Хорниш, Тришински и Ловаши. Разговарају о картању, кладионицама и помињу очаравајућу појаву нове младе оперске певачице, Емилије Нори, којој се сви они удварају. Хорниш је званични старатељ Емилије и о њој говори са посебном топлином. Кроз дијалог описан је њихов свакодневни живот и навике, и посредно, описана је женска особа која у том моменту није присутна, нема је на сцени, а за коју се наслућује да ће имати извесну улогу у даљем драмском току. Писац комедије, затим, посебно уводи нов драмски лик, изолујући га сценски од поменутих чланова клуба. Наиме, слуга прилази Тришинском са посетницом и овај се пребацује у собу за госте. Улази његов школски друг, професор Велде, са којим се Тришински није видео три године. Професор Велде је дошао да се поздрави и да позајми једну књигу из библиотеке клуба, како би му та књига помогла у потрази за лепом девојком поред које је седео у позоришту, током приказивања Шекспировог комада *Ричард Трећи*. Из ове приче сазнајемо да је девојка емотивно преживљавала драмску радњу Шекспировог комада, док се њен стари отац који је седео поред, јако досађивао. Међутим, професор се загледао у девојку којој је испала марамица, и решио је да је пронађе.

Костић је дијалогом на почетку комада описао драмску ситуацију која се већ десила и тиме је скратио време трајања драме. Он кроз дијалог Велдеа и Тришинског даје главне карактеристике ових драмских ликова: професор Велде је образован и озбиљан човек високих моралних начела, док је Тришински ветропир по природи, склон брзим реакцијама и исхитреним поступцима. Професор Велде је проницљив посматрач унутрашњег, психолошког стања непознате девојке, док Тришински површно приступа осећањима, с обзиром на то да на брзину проси непознату девојку. На овом месту писац комедије успоставља два психолошка профила у два различита мушка драмска лика, а између њих уводи један једини женски, око којег ће се водити тзв. антагонистичка игра, јер је сваки од те двојице, из својих побуда, заинтересован за Олгу.

⁷¹ Зоран Максимовић, прилог *Поетика позорја Лазе Костића; Свеске Матице српске*, оп. cit., стр. 18.

Из дијалога Велдеа и Тришинског сазнајемо доста информација о животу Тришинског. Он моли професора Велдеа да му састави једну удварачку песму за оперску певачицу, нову атракцију у њиховом месту. Прича да је постао новинар и да због прилога често путује и пише о новим ратним збивањима. Тако је скоро извештавао из Букурешта, где је на картању победио једног младог гардијског официра из фине богате породице. Младић није имао одакле да му плати 30.000 форинти, те је замолио сестру, која се бави хуманитарним радом бринући о рањеницима, да му позајми паре. Ни сестра није имала толики новац, па је понудила Тришинском да је венча и тако добио њен мираз од милион рубаља. Тришински је пристао на тај чудан предлог и каже Велдеу да је *окупирао* ту Русињу, Олгу Морозову, коју је тако, на пречац, верио. Притом је Тришински слагао да брине о болесној и богатој тетке, чије ће богатство наследити. Може се закључити да је у првом чину Костић обилно користио дијалог да опише велики број ликова. Чини се да су, у почетку, кроз дијалог племића који се картају, а потом и кроз дијалог Велдеа и Тришинског описане драмске епизоде и епизодни ликови (оперска певачица, старац и његова ћерка у позоришту), но, заправо, дескриптивним дијалогом Костић ствара терен за развијање више драмских личности, више могућих драмских заплета. Он је креирао тематски оквир у којем ће се дешавати ситуације са поменутим и делимично описаним драмским личностима.

У другом чину постепено се заплиће драмска радња. Одмах на почетку читалац добија одговор ко су у ствари та два лика – отац и ћерка – односно, девојка која је пристала да се уда за Тришинског, да би, уз наследство од његове тетке, отплатила карташки дуг свог брата. Олга је лик коју карактеришу јака осећања – сестринска љубав и пожртвовање, јер она чини све што може да би спасла брата дуга. Вођена сестринском љубављу, она решава да се уда за непознатог племића и тако жртвује своју срећу.

У салону породичне куће Морозових отац и ћерка разговарају о несуђеном младожењи и будућем венчању. Отац није срећан што се његова ћерка тако на пречац, хладно и прорачунато удаје, али она жели да спаси част свога брата. Писац слика атмосферу уводећи као драмски елемент дискусију – између оца и ћерке. Ћерка не слуша очеве савете и истрајна је у својој одлуци. Отац је забринут за ћеркино ментално здравље. Доктор Цунгер му каже да је она оболела од хипертрофије tractus moralis-а у великом мозгу и да ће је излечити само нека велика, племенита страст. Ово је изврстан пример који показује да није важно само шта садржи коментар, већ и како је он изречен. Наиме, доктор, иако ожењен, повремено се удвара Олги и зато и даје нетачну дијагнозу њеног психолошког стања. Међутим, како доктор показује потпуно непознавање књижевности, Олга га не узима за озбиљно, исмева га, а он увређен одлази.

У наставку драмског тока Костић поставља једног наспрам другог главне јунаке будуће љубавне приче, а то су Олга и професор Велде. С друге стране, аутор приказује познанство и однос другог пара – Емилије и Тришинског. Олга је зачуђена због посете професора Валдеа. Он јој враћа марамицу коју је заборавила у позоришту, она му не поклања довољно пажње, због чега је он увређен и свађалачки расположен, сматра да је незахвална. Олга у почетку сматра да је професор чудак, а онда схвата да је он у основи добар човек, да га је увредила и да мора да се искупи због конфликта који је настао међу њима. Ово је веома драматична сцена, у којој долази до размене осећања, макар и уз помоћ свађе. Након свађе, ни једно од њих двоје није остало равнодушно. Описана ситуација представља добар пример тога како је Костић померио драмско тежиште са спољашње радње на унутрашњу. Олга размишља о целој ситуацији, о свом понашању и о томе да је повредила осећања, њу гризе савест и осећа потребу да изглади ствар и промени однос са професором. Позива пријатељицу Емилију Нори да се посаветује са њом.

У наставку комедије читалац добија још информација о Олгином будућем мужу. Наиме, Емилија јој открива да се упознала са њеним вереником, Тришинским, после оперске представе и да јој се удварао, као и сви. Саопштила јој је да зна да је он коцкар. Она разоткрива ружне особине Тришинског и читалац, помоћу описаних поступака овог лика од стране Емилије, сада има потпуну слику о његовом лабилном моралу и карактеру. Емилија не чини то из лоших намера, злобе или да би озлоједила своју другарицу. Она је просто навикла да је свако вече после наступа засипају љубавним понудама, од којих су неке много непристојне и већ је временом навикла да са лакоћом и без емоција коментарише те појаве. Када је угледала посетницу Велдеа, спонтано је констатовала да је то позоришни критичар којег такође познаје, и који јој се такође удвара. Њих две се договарају да се нађу сутра вече на представи *Сигфрида* и поразговарају о новонасталој ситуацији.

У трећем чину, писац комедије уводи два епизодна лика и помоћу њих додатно заплиће драмску радњу. То су банкар Арон Дијамантеншајн и његова супруга Сара. Основна карактерна одлика ових ликова је материјализам, и током сваке нове ситуације, у којој се појављују, њихови поступци вођени су само мотивом похлепе. Чак и њихово презиме, које асоцира на вредан драги камен – дијамант, сатирично описује овај пар. Из њиховог дијалога сазнајемо у каквом су односу са Тришинским. Они разговарају о томе како ће барон да купи ложу за њу и сина када му барон Тришински буде исплатио дуг од 30.000 форинти. Одлазе у бифе. На овом месту треба истаћи Костићеву умешност да кроз дијалог ликова покаже њихове слабости. Костић се критички односи према својим драмским ликовима – према Тришинском, који се коцка и свуда наоколо дугује новац, и

према банкару и жени, који се понашају као сви зеленаши, неосетљиви на људску невољу и патњу.

У даљем драмском току Лаза Костић динамизује сиже успостављањем и реализацијом форми нижег ранга у односу на макроформално уобличавање дела. Костић изукршта драмске односе бројних ликова и на тај начин чини сложену драмску радњу. Сваки лик делује према мотивацији каква му је додељена. Костић развија мотив љубави Хорниша према Емилији, мотив похлепе банкара који га усмерава на крају вереничког прстена, решење Олге да се ослободи веридбе тако што ће повратити свој прстен. Сцена је базирана на спретно скованој композицији живе речи свих присутних и пристижућих ликова: сцена почиње доласком Олге и професора Велдеа, који се стално препиру. Стиже Емилија која се сакрива иза завесе са Олгом и професором – прислушкују разговор придошлица. Чује Хорниша, старатеља Емилије, који је тражи и Емилија се појављује. Из његове бриге може се закључити да је потајно заљубљен у њу. Ту је и Тришински који се удвара Емилији. Она показује песме које су јој поклонили кришом удварачи, а у близини се налазе поменути мушкарци. Тришински се брани да он није аутор песме, јер је верен Олгом, и да је Олга „окупирана”, има њен прстен као доказ веридбе. Емилија и Олга се договарају да тај прстен украду. Емилија остаје сама у соби. Долази Тришински да јој врати заборављену марамицу. Затим се срећу са банкарем Ароном са супругом. У згодном моменту Емилија сазнаје, кришом од банкара, за дуг Тришинског и обавештава га да се Тришински неће оженити Олгом, њеном другарицом. Да би спасао бар део тог новца, банкар Арон пристаје да украде Тришинском веренички прстен, а Емилија ће му предати меницу у износу од 10.000 форинти.

У наставку драмског тока, Велде се враћа у ложу по либрето који је Олга заборавила. То је ретко место у драми где Костићев јунак говори језиком песника – Велде у љубавном заносу пореди љубавну песму са најлепшим цвећем које би поклатио вољеној. Тим лирским моментом Костић на тренутак успорава драмски ток, да би затим одмах наставио да излаже јасне, згуснуте ситуације које проузрокују остали ликови: наилазе Хорниш и Лаваш, шокирани вешћу да је Тришински узео на превару на картању Рубинштајну 20.000 форинта. Велде схвата на који начин је Олга постала вереница Тришинског и размишља да прода своје имање како би избавио Олгу дуга. Кроз ову његову унутрашњу борбу, коју је писац преточио у монолог, публика добија потпуну слику о професору Велдеу, као о једној часној особи, и човеку који би све учинио за жену коју воли.

У последњем, четвртом чину писац је креирао облигаторну сцену која је довела до конфликта, а потом је спровео кулминацију, перипетију и расплет. На Костићеву поставку може да се односи мисао Густава Фрајтага, који у делу *Техника драме* пише:

„Врхунац драме је оно место у комаду у коме се снажно и одлучно показује резултат борбе у порасту, то је скоро увек врх једне сцене изведене у великом стилу, уз који при/ј/ањају мање везивне сцене потенцирања и пада радње. Писац овде треба да примени потпуни сјај поезије и сву своју драмску снагу, да би живо истакао то средиште свог дима у којима јунак својим унутрашњим психичким збивањима унапређује раст радње у успону...”.⁷²

И Костић је динамизирао догађаје низом мањих сцена које су довеле до кулминације у драми: у апартману Тришинског сусрећу се Тришински и Хорниш, који ће имати двобој у хотелу (конфликт драмских ликова), а Ловаши ће бити сведок. Хорниш је љут што је Тришински Олгу назвао „окупираном”. Тришински мисли да ово није прави разлог за двобој, него да је Хорниш љубоморан због Емилије. Упада банкар Арон и смишља да стиже барон Волкенбург по меницу и да само ако му покаже прстен као доказ да ће бити свадбе, може да се пролонгира враћање дуга Тришинског. Овај пристаје и скида прстен. Тришински каже да ће свадба бити за недељу дана, упркос томе што банкар Арон алудира да постоји љубав између професора и Олге. Банкар одлази, а долази професор Валде којег Тришински дочекује с радошћу.

У наставку је приказана драматична ситуација у којој се разоткривају до тада вешто скривана љубавна осећања Велдеа према Олги, као и до трансформације свести Тришинског, у моралном смислу посматрано. Велде признаје Тришинском да искрено воли Олгу и моли га да је остави да живи на миру, а да ће он, професор, отићи заувек некуда далеко. Тришински га исмева и вређа, на шта му овај показује потврду да је заложио своје имање да би се опростио грофу дуг. Тришински пада на колена и у сузама захваљује професору (драмска кулминација). Објашњава му да сада одлази на двобој и моли га да све објасни Олги.

У завршним сценама (драмска перипетија) драмски писац разоткрива све завере и тајне договоре. Олга и Емилија су схватиле да се ради о превари, чуле су да се Тришински показао, као и то да је у двобоју задобио само огреботину. Расплет драмске радње: Емилија и Хорниш изјављују љубав једно другом, а Олга пружа свој прстен Велдеу и они се такође заклињу на вечну љубав. У овом, завршном делу драмског комада треба истаћи да је писац скоро до краја одлагао догађаје и Емилијина расположења. Она је током драме представљена као лепа и талентована оперска певачица, која живи гламурозним животом,

⁷² *Основи драматургије*, оп. cit., стр. 632.

има много удварача, али је удата за позориште. Тек у току драмске перипетије и драмског расплета, писац трансформише њен лик – од размажење певачице она израста у девојку која преиспитује свој живот и осећања према свом старатељу. Њена животна дилема је – да ли се исплати оставити чудесни свет позорнице и препустити се љубави и породичном животу? Побеђује друго решење.

Мишљења смо да је Костић желео заиста да напише позоришну комедију, занимљиву и не претерано оптерећујућег садржаја, како би се доказао као комедиограф. Показао је да вешто користи драмске елементе у обликовању књижевног дела: умешно је направио сценарио кретања, развио карактере ликова драме, кроз дијалог је поставио ситуације. Искористио је сатирично у именима и презименима ликова, у дијалозима – благу иронију и провокацију, да би заплео драмске мотиве који су додељени ликовима. На овај начин створио је књижевни предлог који је занимљив и лако прилагодљив позоришној адаптацији. С друге стране посматрано, Живомир Младеновић указује на политичку позадину Костићеве теме.

Већ самим насловом комедије – *Окупација*, Костић је направио алузију на присутну окупацију Босне и Херцеговине. О томе Живомир Младеновић пише следеће:

„Да би оправдао наслов комедије, Костић је веридбу изједначио са окупацијом, а венчање са анексијом, правећи при томе стално алузије на догађаје у вези са окупацијом Босне и Херцеговине”.⁷³

Младеновић такође излаже интересантну мисао да је Костић у овој комедији „у вешто скриваној алегорији, могао имати у виду управо окупацију Босне и Херцеговине, и питање анексије. Ако Олга оличава Босну и Херцеговину, онда би Тришински представљао Аустро-Угарску. Можда није случајно што је први слог његовог презимена по изговору исти као и други слог француског назива за Аустрију. Олга је решена да раскине изнуђену веридбу – окупацију ако се покаже да је вереник обмањује да има богату тетку, као што се очекивало да ће Аустро-Угарска, под притиском неког међународног заплета, бити принуђена да напусти окупацију и да се одрекне анексије. Дијамантенштајн, који зна да Олга намерава да прекине веридбу, спомене Тришинском да се она стално виђа с Велдеом, а када Тришински одговара да је она веридбом окупирана, напомене: „Наравно, али ипак, окупација још није спроведена док један такав професор може представљати Нови Пазар”.⁷⁴ Још би ту могле да се врше паралеле у историјским оквирима, поготово што је Костић више година деловао и као новинар извештач поводом

⁷³ Живомир Младеновић, текст *Актуелност теме Окупације*, у: Лаза Костић, *Окупација*, САНУ, Београд, 1977, стр. 55.

⁷⁴ Ibid., стр. 56.

ратних збивање, те је био веома упућен у њих. Ипак, у основи Костићевог писања комедије *Окупација* нису биле политичке мисли, него пре свега, смех, као појава блиска народу, те је жанр комедије управо за писца био синоним за народну забаву.⁷⁵ Овоме у прилог иде чињеница да је Костић дало написао и оставио у Прагу, са намером да се постави сценски. Притом, у комедији нису драмским карактерима дата српска имена, него инострана, чиме се још више подвлачи идеја да се овај комад промовише и интегрише у репертоар међународне позоришне сцене.

О драмском у комедији *Окупација* Живомир Младеновић даје повољне оцене, пишући да је то дело у којем је „Костић као драмски писац испољио несумњиву вештину не само у погледу развијања радње и карактерисања личности него и у вођењу дијалога. Поред тога, у њој се огледа његова верзираност о ономе што је на томе пољу урађено не само код нас него и са стране”.⁷⁶ Већ смо, приликом представљања сижеа драме, видели распоред драмских акција који изгледа овако: експозиција (први и други чин), заплет драмске радње (трећи чин), драмски конфликт, кулминација, перипетија и расплет (четврти чин драме).

У одабиру и карактеризацији драмских ликова, писац је супротставио моралне вредности главног пара у комедији: лабилан карактер коцкара и авантуристе Трешинског, племића вероватно пољског порекла – насупрот карактеру образоване, поносне и добродушне Олге Морозове, као и њеног оца Сергеја; несебичност и осетљивост професора Велдеа – насупрот прорачунатости и халапљивости бечког – јеврејског трговца Дијамантенштајна и његове жене Саре, коју занима само музика и опера. Живомир Младеновић у свом предговору књизи *Окупација*, пише о томе да је Костић, креирајући однос Велдеа и Олге, желео да успостави онај мушко-женски однос који сâм писац сматра за најузвишенији, најхармоничнији. Тако на крају трећег чина Велде изјављује љубав Олги на следећи начин:

„О, када би ми рекла да појурим за музиком, за крилатим тоновима, верујем да би моја душа полетела у све сфере, док не бих купио све музичке цветове и киту песама положио у њено крило”.⁷⁷ – Овде уочавамо добро познате Костићеве идеје о укрштању сфера на нивоу духовности и васељене.

Треба истаћи и то да је у оквиру једног лика супротстављено више драмских мотива, чиме се покреће и мења драмски ток. Тако Емилија, успешна оперска певачица пред којом је каријера, бира између љубави према опери и позоришту и љубави према

⁷⁵ Погледати интересантан текст: *Два погледа на комедију*, у: Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 266-268.

⁷⁶ Ж. Младеновић, текст *Обрада и вредност*, у: Лаза Костић, *Окупација*, *op. cit.* стр. 67.

⁷⁷ Лаза Костић, *Окупација (комедија у четири чина)*, стр. 68 у коришћеном тексту драме.

једном мушкарцу, Хорнишу. У Хорнишу су супротстављени драмски мотив дужности према девојци којој је одређен да буде старатељ, и драмски мотив љубави, јер је заљубљен у њу. Поменути драмским мотивима писац је креира драмску игру засновану на бинарним позицијама, у којој долази до мањих неспоразума и конфликта: Олга се не понаша као заљубљена и послушна вереница, него покушава да осујети веридбу са Тришинским, тако што ће доказати да је прича о наследству богате тетке лаж. Емилија јој помаже у томе. Велде спречава двобој Тришинског тако што отплаћује његов дуг, иако обојица желе Олгу – само, Тришински жели Олгу из користољубља, а Велде из љубави (то су два супротстављена драмска мотива). На крају, у драмском расплету, разрешава се мотив љубави – Тришински се каје због осмишљене преваре, захвалан је Велдеу на добротинству и схвата његову љубав и пожртвованост; Емилија признаје Хорнишу да ни једно позориште не може да замени њену љубав према њему, и он њој изјављује љубав.

Још један обрт примећује се у поступку организовања драмске радње: Костић је већу пажњу поклањао монолозима и препричавању већ прошлих догађаја – између ликова који су им присуствовали, чули или прочитали о њима, него дијалогу у директном одвијању сегмента драмске радње. Наиме, не постоји ни један дијалог између супротстављених ликова – Олге и Тришинског, све о њиховом односу сазнали смо из њиховог разговора са другим драмским ликовима. Костић радо прибегава новостима на скривени начин – разговору о Олгиној веридби слушају Олга и Велде иза завесе – у 3. чину, или дошаптавање Велдеа са Олгом – на крају 4. чина. Своју вештину да драматизује драмски ток Костић је управо показао употребом *a parte* говора, говора у страну, дошаптавања. Ова врста говора у комедијама је веома често средство описивања драмске радње, посебно када се жели да публика више зна него протагонисти и да на тај начин они умножавају комичне ситуације.

3.2.2. Гордана

Драму *Ускокова љубав* или *Гордана* Лаза Костић написао је 1889. године и учествовао на анонимном конкурс у Матице српске. Међутим, драма је одбијена као слабо дело. Истовремено, Костић није примљен на место професора римског права, које је било нуђено конкурсом Велике школе у Београду, те одлази на Цетиње. Ту, на Цетињу 1890. године, објављена је драма *Ускокова љубав*. Ова комедија настала је према народној песми *Љуба Хајдук-Вукосава*, а на сцену је постављена у Народном позоришту у Београду тек 1899. године.⁷⁸ Како историчар позоришта, М. Фрајнд примећује, Костић се вратио

⁷⁸ У овој дисертацији користили смо као извор: *Гордана* (комедија у четири чина), у: Лаза Костић, *Комедије*, приредио др Живомир Младеновић; Матица српска, Нови Сад, 1989, стр. 133-185.

„сопственом почетку, народној поезији као извору драме, али сада не више трагедије”⁷⁹ (како је то присутно у драми *Максим Црнојевић*). Фрајнд пише и то да „како се његов однос према том врелу инспирације мењао, од емотивног ка разумском, од некритичног ка дистанцираном, али зато ништа мање дубоком и садржајном, тако се мењао и начин на који се преузета фабула користи”.⁸⁰ Костић је за први узор имао поменути народну песму коју је адаптирао, прерадио, садржински обогатио и од ње створио позоришни комад. Притом је драму писао по узору на раније проучавано „народно глумовање”⁸¹, народно позориште у којем се драмска радње описује фолклором, честим маскама, презентовањем народних шала и пошалица, преварама и разоткривањима модрологија и превара. Како Костићева комедија *Гордана* представља *изведеницу* од народне песме, прво ћемо анализирати њен садржај

3.2.2.1. Народна песма *Љуба хајдук-Вукосава* као *основница*

Народна песма почиње извештајем о томе да је млади Алил-бег ухватио хајдука Вукосава, са намером да га води у царску тамницу. Вукосав је замолио Алил-бега да му дозволи да напише писмо породици. У том писму он поручује мајци да му се не нада више, а жени да се преуда. Жена одлази код бербера Михата и тражи да је обрије до главе, а само да јој остави „делијнске перчине”.⁸² Код куће се жена преобукла у одело богатог ратника, опасала се оружјем, оседлала коња и кренула на пут, ка граду Удбињи, где је био заточен њен муж Вукосав. Када је стигла у град, пред Алил-бегов двор, појави се Алил-бег и прискочи да прихвати коња придошлице, а она га одби буздованом и љутито запита зашто је задржао царевог роба. Рече му да ће за казну да води код цара – и њега – Алил-бега, и задржаног роба. Жена нареди бегу да јој нахрани коња, потом затражи од Алил-бега да јој опере ноге, а кад га је истерала из собе, раскомотила се и потонула у сан. Сутрадан оде до тамнице, откиде главу стражару и каже Вукосаву да цар тражи да доведе у Цариград њега и Алил-бега. Успут удари буздованом пар пута Вукосава, да би се приказала као окрутан војник, али и да би се осветила мужу што је код куће није довољно ценио, него је газио и тукао ногама. Уплашени Алил-бег је дао своје благо јунаку, само да га не води цару. Преобучена жена и Вукосав беже, и успут она запиткује Вукосава – препознаје ли оружје које носи. Вукосав каже да препознаје, али му није јасно одакле оно код његовог сапутника. Лажни војник му одговара да га је добио од Вукосавове љубе која

⁷⁹ М. Фрајнд, есеј *Ускокова љубав или Гордана: излет у романтичну ломедију*, у: *У трагању за Лазом Костићем*, оп. cit., стр. 111.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Вук Ст. Карацић, *Српске народне пјесме III*, Просвета, Београд, 1976, стр. 250.

се преудала за њега. Вукосаву се стегло срце, али је жена одмах показала ко је заправо, и они срећни настављају пут својој кући.

Како наводи Љиљана Пешикан – Љуштановић, писац је искористио ову народну песму, јер је у њој „видео основ за романтичну комедију шекспировског типа, али, судећи према тексту драме, и сиже вишеструко близак оријенталној бајци”.⁸³ Она пореди ову народну песму са оријенталном бајком из *1001 ноћи*, бајком о Смарагди и Алишару, у којој прерушена жена годинама влада као султан. У једној сцени, прерушена жена тражи од супруга који је не препознаје, да јој истрља ноге. Касније му она открива да је султан у ствари његова жена. Сличност са народном песмом је очигледна. Ауторка пише да сва три предлошка – оријентална бајка о Смарагди и Алишару, народна песма о хајдук-Вукосавовој љуби, и Костићева комедија *Гордана* „у дубинском слоју значења рефлектују брачну иницијативу својих јунака”.⁸⁴ Сцене са прерушеном јунакињом могу деловати наивно и неувјерљиво, али читаоцу бајке, песме и драме су прихватљиве, јер такав реципијент управо тежи да ужива у „лакој забави”, какву пружају бајка или комедија. Ипак, у сценама одложеног разоткривања, осликавају се дубља осећања драмских ликова и тиме се постиже жељена драмска напетост која иде ка кулминацији – разоткривању преваре. О томе Љиљана Пешикан – Љуштановић пише:

„Смех изазива несклад између реално могућег збивања на сцени, између оног што (препо)знају ликови и оног што зна публика. Истовремено, непознавање прерушеног предмета изазива смех, и тиме што активира ону ‘уштеду психичке енергије’ која се излучује из потенцијалне трауматичности еротског и заобилажења ‘критичке сметње’ коју оно за јединку поставља”.⁸⁵

Може се закључити да је Костић желео да креира модерну српску комедију, спојивши народни љубавни мотив у комбинацији са комедијским жанром. О комедији *Гордана*, велики познавалац Костићевог дела, Станислав Винавер је, између осталог, рекао:

„Комад је жив, заплет спретан, слог свеж и чист. Таквих комедија ми уопште немамо. Али, ствар је и сувише некако упрошћена и наивна, за позорницу озбиљну”.⁸⁶

Винавер такође примећује да је комедија написана прозно и да би таквом садржају какав је описан у *Гордани* добро дошла појава понеког стиха, или балета, као нпр. у Молијеровој комедији. Но, Костић се држао неримованог, прозног текста, који је више

⁸³ Љиљана Пешикан - Љуштановић, прилог *Костићева Гордана у контексту усменог стваралаштва и обредне праксе*, у: зборник радова: *Лаза Костић 1841–1910–2010*; оп. cit., стр. 239.

⁸⁴ Ibid., стр.240.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд, 2005, стр. 498-499.

епског карактера него рима, која сама по себи асоцира на мекоћу, лирику. Винавер закључује да се „код Лазе ствар одиграва у доба обично, а говори прозом горштачком и опором. Из те прозе вртају варнице оштра хумора, исклесане каменом из камена. Та нас проза, и кад бисмо хтели друкчије, неумитно враћа кршу и горштачкој трезвености: горштак мора да пази где ногом ступа, да се не оклизне у провалију. Тако и горштак ова проза. Она је сва од кратких изрека и опажаја. За песнички ‘тремоло’ нема се времена”.⁸⁷

Комедија *Гордана* први пут је изведена у Народном позоришту у Београду 1899. године, потом у Српском народном позоришту у Новом Саду 1901. године, и у Народном позоришту у Сомбору 1994. године. Одмах након премијере, која није донела превише позитивних коментара у јавности, уследила је негативна критика Богдана Поповића, како ове комедије тако и целокупног опуса Лазе Костића. Уместо да се ово дело уврсти у редован позоришни репертоар Новог Сада и Београда, комедија је још само 1995. изведена радијски, у припреми Мирослава Беловића.⁸⁸ Из свега реченога се види да Костић овим делом није достигао популарност довољну да би се оно чешће изводило ни на нашим просторима, ни у иностранству, како је желео њен писац.⁸⁹ Не би ли поставио драму у Француској и Немачкој, Костић ју је превео на француски, па и на немачки, када се већ преселио у Беч. Но, због лошег суда Ибзена, комад није постављен у Паризу. Костић се залагао и да се текст комедије музички обради, те је покушавао, безуспешно, да пронађе композитора који би компоновао оперу. Интересантан је податак да је композитор Мирољуб Аранђеловић Расински, деведесетих година прошлог века, написао тзв. примењену музику, односно, музику за позоришну поставку на Вуковом сабору у Тршићу, деведесетих година прошлог века. Нажалост, ноте поменуте музике нису до сада штампане, а и нису нам биле доступне у рукопису.

Костић је прерадио сиже кратке народне песме и написао драму – комедију у четири чина. Драмска радња у комедији *Гордана* одвија се крајем седамнаестог века, на приморју, на северној страни задарске луке. Први чин има дванаест појава, други чин – седам, трећи чин – дванаест, и четврти чин – десет појава.

У првом чину спроведена је експозиција драмске радње, приказан је живот мештана и прилике које су владале у Котарима код Задра. Главна јунакиња, хајдучица Гордана, представљена је из перспективе берберина Михата. Он се, зарад љубави према

⁸⁷ Ibid., стр. 499.

⁸⁸ Ове и друге интересантне податке преузели смо из прилога Љиљане Пешикан - Љуштановић: *Костићева Гордана у контексту усменог стваралаштва и обредне праксе*; у зборнику: *Лаза Костић 1841-1910-2010*, САНУ, Београд, 2011, стр 236-249.

⁸⁹ О Костићевом покушају да комедију пласира у Паризу, преко пријатеља Богишића, богатог руског дипломате, исцрпно пише Станислав Винавер у тексту *Гордана тражи позорницу*, у: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, op. cit., стр. 503-504.

њој (а којој се, како рече, не зна тачно мајчино порекло), и сâм похајдучио, но она је одабрала Вукосава и удала се за њега, а у мираз му донела силно богатство које је њен отац донео из војничких похода. Већ на сâмом почетку читалац – гледалац слуша монолог берберина, од којег добијамо прве информације о насловном лику драме. Писац је као главну карактерну црту Гордане истакао љубав и оданост према мужу. Монолог је прекинут због доласка других ликова, а писац развија дијалог међу њима о будућој сарадњи: Јефто и Иван из Дубровника желе да унајме од Вукосава чету војника као помоћ и пратњу приликом преноса драгоценог товара у Мостар, Пећ и Сарајево. Вукосав им додељује део своје чете.

Костић сукцесивно развија главни мотив – Горданину љубав и оданост према мужу. Гордана и Вукосав још увек немају деце и њу боли то што у месту причају да ју је муж оженио само због блага које је уписано на папиру – признаници и које се чува у трезору града. Да би је умирио и доказао љубав својој жени, Вукосав цепа признаницу, чиме они остају без блага. Но, то не смета никоме од њих. Вукосава решава да се преруши у мушкарца четника и крене са њим у војевање. Вукосав не дозвољава. У то стиже Михат са вестима. Вукосав грубо ногом одгурује жену, што Гордана ћутке трпи, а што што смета Михату. Михат пружа папир са извештајем да је у једној од заседа ухваћен њихов саборац Марко и одведен у турско робље Алил-бега. Вукосав спрема чету и крећу ка Удбини.

Драмска радња другог чина и даље се одвија у Котарима. Писац разрађује мотиве љубави: Гордане према мужу који је далеко у рату, као и Михата према Гордани, тиме што му додељује улогу тајног, прерушеног чувара Гордане. Ово двоје су емотивно скрхани, при чему Гордана не скрива своју тугу, а Михат пати у себи. Он, прерушен у старог гуслара, седи поред дрвета. Гордана излази из куће и даје гуслару хлеба и огрев да се угреје. Она кука за својим мужем Вукосавом, јер не зна да ли је жив. На овом месту је Лаза Костић донекле унео иронију у Михатов мисаони ток, јер Михат размишља о томе да је Вукосав ружно поступио што је ногом одгурнуо Гордану, а она га, ипак, и даље воли.

У наставку драмске радње писац уводи епизодне ликове, а то су мештанке – Велика, Перуника, Косара, Смиљана и Госпава. Иако немају активну улогу у покретању драмског тока, оне су важни коментатори догађаја. Оне нису сасвим искрене и дају двосмислене информације. Њиховим коментаром ситуација добија на драматичности и долази до драмског конфликта. Наиме, када су дошле на прело у близини Горданине куће, почеле су да коментаришу ко је погинуо у борби. Испоставља се да је реч о Вукосаву који је погинуо, јер га је издао један саборац из чете, Мргуд. Међутим, то је само гласина, тела нису пронађена. Али, присутни су уплашени и ожалосћени. Да ствар буде још трагичнија, сазнајемо да је Гордана трудна, у трећем месецу. На овом месту је писац још једном

подвукао доследност као важну карактерну Горданину црту, која ни једног момента није одустала од љубави према Вукосаву. Међу њеним удварачима су били и мужеви дотичних жена са прела, те је тим поводом избила мала свађа и туча. Појавише се четници Марко, Лабуд, Видоје и Гавран и разјурише их. Обилазе Гордану и обавештавају је да нису успели да пронађу Вукосава и Мргуда.

У Горданином дворишту се одвија нова, веома драматична ситуација. Приказују се унутрашњи, емотивни светови Гордана и Михата. Она седи поред дрвета, грли тужно преслицу, жали над својом судбином и пада у несвест. Наилази Михат, и даље обучен у сиромаша. Она мисли да је то привиђење, у бунилу му грли ноге и пита за мужа. Михат баца са себе старачко рухо и враћа је у стварност. Михату је жао што Гордана толико пати и он јој признаје да је преварио Вукосава, да га је издао, али да је Вукосав жив. Признао јој је да је заљубљен у њу и да није мислио да изда Вукосава све док није видео како ју је ногом одгурнуо. Гордана схвата његове мотиве и прашта му. До овог места у драми, Гордана је приказана само као жена, заљубљена и одана, трепљива на увреде и понижења. У даљем току драме писац њеном лику додаје као важну карактерну одлику – храброст, мотив избављења мужа из ропства и пркос – у циљу доказивања да је подједнако храбра као и мушкарац ратник, односно, да је још храбрија од свог мужа.

Гордана сазнаје од Михата да је Вукосав у Удбини, у тамници Алил-бега Бојичића. Моли Михата да оде код Алил-бега и понуди откуп за мужа. Михат не прихвата, него предлаже да окупе војску и нападну бега. У то се досети, тражи од Михата да јој опише Алил-бегову нарав, веровања. Она решава да се пресвуче у турску одећу коју је отац оставио и сачувао од једног паше, а Михат ће јој помоћи да се што боље маскира у мушкарца.

Драмска радња у трећем чину одвија се у Удбини, на двору Алил-бега Бојичића. Драмска кулминација и перипетија одвијају се кроз сучељавање прерушене Гордане са Алил-бегом, и кроз сучељавање прерушене супруге са заробљеним мужем. Овом кулминационом делу драме претходи „припрема терена”, односно план акције који су сковали Михат и Гордана. Када су стигли на циљ, Михат се упутио у двор Алил-бега, сео на трем дворца, запалио лулу и започео дијалог са Алил-бегом и Мером. Сада се Лаза Костић показао као врстан драматург, јер је укомпоновао директне, спољашње догађаје на сцени – дијалогом Михата и Алил-бега, и унутрашњу радњу – измишљену Михатову причу о догађајима који су потресли царевину и регион, а која је јако узнемирила Алил-бега. Костић је овом маштовитом причом додао елемент фантазмагоричности и тиме допринео занимљивости драме.

Следећа сцена представља диван пример „позоришта у позоришту”, позоришта у којем главну улогу играју Михат и Гордана. Читалац – гледалац комедије је апсолутно свестан да су ови литерарни јунаци до танчина изрежирали целу сцену. Драмски лик Алил-бег то не зна. Свака реченица, сваки коментар Михата има за циљ да усмери сваки наредни коментар и поступак Алил-бега, до коначног ослобођења Вукосава. Михат је испричао причу Алил-бегу о страшној појави Змијоглавих, које је змијска царица послала као помоћ цару, да крену са војском на Беч, да освете Кара-Мустафу и да ћесара доведу као роба у Цариград. Прокоментарисао је да су Змијоглави већ похарали и Задар, и да га не би чудило да дођу и на територију Алил-бега. Нарочито ће му се тешко писати ако је погубио хајдука Вукосава, јер цар у Стамболу жели да погуби све хајдуке који су се замерили цару. Алил-бег саопштава да је Вукосав жив и да га је хтео погубити на курбан. Михат са прозора види прилике које наилазе, саопштава да су то Змијолики, и од страха се сви сакривају. Пуца прозор и улази прилика – Михат зна да је то прерушена Гордана. Сви околу жене и деца су препаднути. Улази Гордана прерушена у пашу и поздравља присутне „змијским поздравом”: „Сиса – соса – сасу – сиктала – ћа!”. На овом месту морамо да се осврнемо на језик којим комуницира Гордана – Змијолики. Како тај језик нико не разуме, а Гордана *de facto* њиме карикира неки измишљени језик Змијоликих, ова ситуација изазива смех читаоца, односно позоришне публике. У сâмом ткиву драме, појава и поздрав Змијоликог изазива код Алил-бега страх. Ово је изузетно комична сцена, чија се комика види управо у контрасту онога што је у садржају драме и онога што публика види и наслућује, а заснована је на игри речи које не постоје у језику.

У даљем току исте сцене наставља се комична ситуација. Комедиограф и даље веома прецизно повлачи потезе кроз дијалошке форме, са циљем да се деловање ликова усмери ка ослобађању Вукашина из тамнице. Зато писац додељује Гордани улогу застрашивача и провокатора. Наиме, Алил-бег каже да их је уплашио њен долазак, а она каже да јој је чета остала напољу, на стражи. Испитује Алил-бега зашто није заробљене ускоке послао цару на курбан (то је провокација, пошто никако није имала информацију о другим заробљеницима), а Алил-бег признаје да је заробио само харамбашу Вукосава. Змијоглави (Гордана) показује велико незадовољство, вади сабљу и прети, а Алил-бег клечи и моли за милост. Она тражи да доведу роба Вукашина, да она процени је ли добар поклон цару. Успут му прети да ће га повести у Цариград, да одговара за своје недело – сакривање роба. Алил-бег тражи од Суље да из ризнице донесе десетак врећа злата које ће даровати цару. Постигнута је прва етапа тајног плана – доводе роба Вукосава. Сада следи наставак плана – његово ослобођење. Међутим, то није једини Горданин мотив. Она жели и да се освети мужу што ју је ниподаштавао. Гордана се обраћа јавним говором: „А, то ли

је тај зликовац? Је ли за курбан?”⁹⁰, и Вукосава њен глас одмах подсети на глас његове жене.

Упркос комичним елементима, ова дијалогска сцена има доста драматичног у себи. Наиме, с једне стране, прерушена Гордана против своје воље мора да удара Вукосава, да би Алил-бегу показала надмоћност. С друге стране, она мора да крије љубомору због пажње коју је друга жена поклањала њеном мужу, носећи му храну у тамницу. Из љубоморе га туче из све снаге. У сцени дијалогом кулминира свађа између Гордане, која симболизује неустрашиво биће нељудског порекла, и роба Вукосава. Када Гордана поче буздованом тући Вукосава, Златија је умири, каже да је она робу носила храну и тешила га. Гордана је удара ногом и тера, а Вукосаву пребацује да је обична „плачљивица” која се поверава „судоперама”, те да није за чету, него да плете на прелу. Вређа га и бије га све жешће. Вукосав се препире са Горданом, не повија реп, а Гордана га и даље вређа, говорећи да он није вук, него коза.

Лик ускока Вукосава, који је до сада био доста инертан, постаје динамичнији. Вукосав је изазива, каже да му се скину гривне – окови, па ће показати да је прави вук и борац. Она наставља да га провоцира, када му каже да позове жену, ако је има, да му она скине окове. Вукосав се плаши да његова жена не доживи неку невољу, те одговара Змијоликом и присутнима да нема жену. Овим поступком читаоци драме – гледаоци у позоришту, увиђају колика је његова љубав и приврженост Гордани. Наравно, у реалистичном драмском моменту, Гордана је љута због његових речи, сматрајући да је то рекао због удварања робињи Златији. Но, Вукосав није издржао, па је ипак признао да има жену, и да је то најлепше и најбоље „милокрвно” створење.⁹¹ Змијолики удара Вукосава због тога што је тако добру жену оставио и отишао у хајдуке. Ово је врхунски емотивни моменат у драми, где оба главна лика, Гордана и Вукосав, показују емоције и љубавна осећања према своме супружнику, иако нису свесни да управо супружници стоје један наспрам другог.

Драмска радња се и даље динамизује низом ситуација које доводе до драмске перипетије: Гордана наређује Алил-бегу, а овај Суљи, да откују окове Вукосаву, оседлају коња златом и сребром. Змијолики похваљује Алил-бега, каже да ће га похвалити и код цара. Успут пита ко је Михат, и сазнаје да је он Влах који је издао Вукосава. Решава да га потурчи и поведе са собом. Одлазе. Када остају сâми, Гордана и Михат се загрле, јер је план успео – спасли су Вукосава.

⁹⁰ *Гордана* (комедија у четири чина), у: Лаза Костић, *Комедије*, приредио др Живомир Младеновић; оп. cit., стр. 168.

⁹¹ Ibid., стр. 171.

У четвртом чину, у драмском расплету писац је до краја приказао доследност оба главна лика, Гордане и Вукосава, њиховој љубави. Притом је Костић инсистирао на збијености драмске радње, чиме је успоставио јединство драмских елемената – места, времена и радње, и тиме динамизирао финале драмског комада. У једном чину разоткривен је Горданин и Михатов план, разоткривена су осећања главних ликова, и указано је на срећну будућност главних ликова, као и судбину новог љубавног пара – Михата и Златије. Разоткривање заправо представља у драмску перипетију, јер се ту сублимира претходни рад са драмским мотивима који су се јавили у комедији, долази се до преломног момента након кулминације, наслућујући и доводећи до могућег драмског расплета. Још у грчком театру перипетија је била веома важан део драме који је доприносио занимљивости драмског тока. Аристотел је дефинисао перипетију као „окретање радње у противно од оног што се намерава, а то се, као што кажемо, врши по вероватности или нужности”.⁹² У даљем току ћемо изложити чин разоткривања, односно, преокрета драмске радње.

Драмска радња се одвија у гори Острвици, где су застали да се одморе Змијолики (Гордана), Михат, Златија коју су повели са собом и Вукосав. Гордана решава да вери Михата и Златију и њих двоје се слажу с тиме, а Гордана их дарује златом. Нов пар одлази у извидницу. Гордана остаје сама са Вукосавом који спава. Прилази Вукосаву, удара га ногом и буди. Он јој каже да га пусти да још мало сања свој дом и своју љубу. Змијолики га задиркује говорећи му да се његова жена можда и преудала, што Вукосав категорички одбија као могућност. Исто се куне да се ни он не би поново оженио, да му нема његове Горде. Гордана саопштава да ће га сада предати једном бимбаши и његовој чети, а да ће му, према обичају Змијоликих, дати један поклон, нешто његово, Змијолико, за његову жену – а то је коњ са богатом опремом. Он одлази да погледа поклон – коња, и установљује узбуђено да је то његов коњ, са извезеним детаљима на покривачу, које је начинила његова Гордана. Вукосав се уплашио за жену, да је нису Турци одвели или убили. Тражи од Змијоликог да му каже одакле му тај коњ. Гордана му каже да је то поклон од једне жене, удовице из Задра, са којом је једном преноћио, па му је она поклонила тог коња. Вукосав је изван себе, поготово када му Гордана каже да се та жена зове Гордана и да има чудан младеж на левој дојци. Вукосав насрће на Гордану, али је спасавају четници који опкољавају Вукосава. Он препознаје ратнике из своје чете и срећан наређује да се ухвати погани Турчин. Појављује се Гордана, са пуштеном косом, овога пута као жена. Вукосав мисли да га је она заиста преварила са турским пашом, те хоће да јој суди. Она му открива како је била маскирана, и виче на њега да није вук, него коза.

⁹² Аристотел, *О песничкој уметности*, Рад, Београд 1982, стр. 18.

Вукосав се присети да му је код Алил-бега заиста био познат њен глас. Но, разоткрили су и чету Змијоглавих и целу превару. Упита је Вукосав – зашто га је онако крвнички тукла код Алил-бега, а она га подсети на то да је он њу ударао код куће. Тада се они помире, грле и срећно шапућу нежности једно другом на уво.

Може се закључити да је Костић тражио тему која ће забавити публику, одвући је од свакодневних политичких збивања и проблема. Сматрао је да ће лаки драмски заплет између две супротстављене ратне стране, кроз који се провлачи и љубавна тема са срећним завршетком, привући пажњу шире јавности. И театролог Виљем Арчер је мишљења да је потребно првенствено погодити тренутни позоришни укус публике и о томе пише:

„Уметност позоришног причања фабуле стоји нужно у односу према публици којој се фабула прича. Мора се замислити једна публика извесног положаја и карактеристика пре но што се може рационално дискутовати о најбољим методама да се позове на њену интелигенцију и на њене симпатије”.⁹³

Писац комедије *Гордана* водио је рачуна да ову драму, као и претходне, пише занатски коректно поштујући, према мишљењу драматурга, главне особине драмске радње – јединство радње, вероватност радње, мотивисаност радње и њену припрему, и, као изузетно важне, чак дефиниционе карактеристике – супротност и противречност радње. Костић је изванредно поставио драмске елементе: мизансцен, приказао је монологом и дијалогом основне карактеристике ликова на почетку драме, а затим развијао драмске мотиве које им је пажљиво наменио и доделио. То су мотив љубави, доследности љубави, храбрости, упорности, љубоморе. На почетку драме Гордани је додељен само мотив љубави према мужу. Када он бива заробљен, писац јој додељује и мотив храбрости и истрајности у ослобођењу мужа из ропства. Тако се њен лик трансформише из лика жене домаћице у лик паметног и превејаног Змијоликог, опасног ратника којем нико не може да се одупре, а њена улога домаћице нестаје и она се претвара у способног тактичара који успева да са Михатом скује заверу и направи план за ослобођење мужа. О поступку трансформације главног женског лика у драми, М. Фрајнд пише: „Прерушавање којим се главна јунакиња користи за постизање својих намера, као и често прерушавање осталих личности у овом типу комедије, један је од основних поступака у развоју романтичне комичне радње, као што се то дешава у народној песми и у народном глумовању. Жељу за прерушавањем, његову неопходност, изазива обично ситуација у којој је добронамерна,

⁹³ Виљем Арчер, *Стварање драме*, превео Јосип Кулунџић, Уметничка академија у Београду - Академија за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1964, стр. 11.

или чешће злонамерна превара, односно лаж, средиште збивања”.⁹⁴ У сваком случају, прерушавањем јунака и њиховим прикривеним статусом у овој комедији, драмски ток је динамизован и обогаћен, те је интересантнији рецепијенту - гледаоцу.⁹⁵

Драматична је и ситуација у којој Михат открива Гордани своја осећања, ситуација у којој они превазилазе све неспоразуме и заједно праве план спасавања мужа. Костић је водио рачуна и о сценској убедљивости, креирајући ситуације са драмским конфликтима који се постепено развијају, мењају и на крају, разрешују. Он је црпио драматику из стварних животних ситуација – из дружења на прелу, сеоских оговарања и сплетки, али и из суптилних емотивних односа ликова. Такође се служио и искорак у фантастично, креирајући лик Змијоликог. Кроз „језик глувих”, пре свега се мисли на поздрав Змијоликог који нико около њега није могао да разуме, писац је увео и комичне елементе, који су изазивали смех током читавог четвртог чина.

Осећај драматичног у појединим сегментима приче постигнут је и међусобном провокацијом ликова. Снага лика види се у одолевању провокацији, а то је у четвртом чину, у сусрету прерушене Гордане и заробљеног Вукосава, био тежак подухват за обоје. С једне стране, у моменту спасавања заробљеног мужа, Гордана је морала да се постави чврсто, логично, у складу са скованим планом избављења. С друге стране посматрано, морала је истовремено да гуши осећања због сазнања да јој је муж жив и да стоји пред њом. Може се закључити да је писац у комедији, прибегао наглашавању психолошких, унутрашњих борби главних ликова – Гордане, Вукосава и Михата, да би драматуршки појачао не само сцене у којима су они испољавали осећања, већ и целокупне комедије.

Ипак, упркос свему позитивно изреченом у претходној анализи, комедија *Гордана* није често извођена у Костићево време, а још мање у данашње. Остаје нада да ће се савремени позоришни ствараоци прихватити поставке овог, садржински врцавог и духовитог, драмског комада, који је веома погодан за редитељску надградњу.

⁹⁴ М. Фрајнд, есеј *Ускокова љубав или Гордана: излет у романтичну комедију*, у: *У трагању за Лазом Костићем*, оп. cit., стр. 115.

⁹⁵ Историчар позоришта и драме, М. Фрајнд у поменутом есеју констатује да је Костић успео да укрести три стваралачка облика: романтичну комедију Шекспировог типа, народну песму и *народно глумовање* односно позориште. Народна песма је ослонац Костићевог комада, у њему су зступљени сви елементи *народног глумовања*, као што су: прерушавање и различити видови испољавања фолклора, док су главни ликови, по својим основним карактеристикама, веома слични онима из Шекспирових комада (нпр. Гордана је из богате породице, самостална и довитљива, упорна да спасе мужа, али је и нежна и романтична. Шекспирове јунакиње Порција и Розалинда су такође из богатих кућа, а њихове младожење су храбри пустолови, ратници, често у потрази за богатом удавачом - као што је случај са Вукосавом, који је оженио богату удавачу).

4. Драмски елементи у Костићевој поезији

Најистакнутији песник српског романтизма, Лаза Костић је током свог живота објавио три књиге песама: *Песме I, II, III* – 1873, 1874. и 1909. године. Као зналац класичних и модерних језика, преводио је дела Хомера, Хајнеа, Булвера, Дембурга, Шекспира и многих других светски познатих писаца, учио о версификацији стиха у њиховим делима, са намером да у својој поезији зналачки креира стих, али у складу са народним говором. Како се српска поезија, још од дела Бранка Радичевића надаље ослањала на песништво српске народне поезије, и Костић је у почетку прибегао том епском трохеју. О овоме С. Винавер, у прилогу *Говорни напредак у нас*, пише:

„Стари трохеј, у својим догматичним токама, могао је да брани још увек поредак патријархалне, обновљене власти. Али у народ је ушло било гигање; нешто узрујано, јампско, што је запљускивало, сва корита река и потока душевних, сва духовна подручја. Тај јампски ритам и плусак није био декоративне врсте, као истрошени, свечанији, стари трохеј. Јамб је (у проширеном психолошком смислу) био животан, јаростан, памфлетски, бунтован. Био је крњ: није се сасвим остварио”.⁹⁶ – Идеална метричка стопа за Костићеву имажинацију... Он је желео да јамб утка у српску трагедију, у ликове српских јунака и поносне српске прошлости, да тим језиком говори и у поезији и у прозном делу. С друге стране, Костићева љубав према неологизмима потиче још од урањања у свет Шекспирових кованица. О томе теоретичар Јелисавета Милојевић пише да је „Шекспир сковао стотине речи – њихово сложено асоцијативно умрежавање, вишструку асоцијативност генерисану двосмисленошћу, игре речима, и све то удружено са физичким особинама стиха: звуком и ритмом, што, иначе, и у условима не-поетског изражавања остаје ван свесне перцепције”.⁹⁷

У прилогу *Уметност – оваплоћење идеала*, Миодраг Радовић пише о томе да је Костић и те како водио рачуна о томе шта је важно и корисно за све уметничке вештине, па и за поезију. Костић сматра да се све своди на „оваплоћивање мисли и на оваплоћивање пута”⁹⁸ за остварење те мисли. То је шилеровски став који је Костић прихватио и дубоко га везао за своју естетику и свој песнички језик. Радовић закључује да се, у том духу, његова уметност „већ назире као ‘трећа стварност’ у коју се трансцендирају преломљени оваплоћени идеал и идеализована стварност”.⁹⁹

Још истиче и да је Л. Костић „оспорио Гетеу, Његошу и Змају својство драмског писца. Дантеа види као драматичара. Ту се огледа његово схватање да за драму није битан

⁹⁶ С. Винавер, *op. cit.*, стр. 158.

⁹⁷ Јелисавета Милојевић, прилог *Шекспир као неизбежност*, у: *Глас*, *op. cit.*, стр. 123.

⁹⁸ Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*; Delta press, Београд, 1983, стр. 87.

⁹⁹ Ibid.

дијалог, већ радња и природа карактера. „*Божанствена комедија* је својим V певањем најближа Шекспировим драмама – сводовима као што су *Ромео и Јулија*, *Антоније и Клеопатра*, *Троил и Кресида*, у којима се укрштају мушко и женско начело. По Костићу, у таквим драмама, влада начело љубави, а за то је начело управо женско срце створено”.¹⁰⁰

У изградњи песничког храма, Костић полази од ранијих епоха, које користе алегорију, а додаје често и метафору – то је његов песнички инструментаријум у функцији јачања драматичности поетске идеје. Због тога његове песме, нарочито у првој фази стваралачке метаморфозе, представљају сплет визија – слика и стилских фигура у којима се реалистичност крије под метафоричко-алегоријским велом.¹⁰¹

Како пише Миодраг Радовић у својој докторској дисертацији – „Костић је лирске и епске песнике разврставао према схеми поетике жанрова, која је историјски условљена: епска поезија, лирика и драма. Сваки жанр везан је за одређену историјску етапу (по Каријеру и Хегелу), те из те премисе следује да песник не може у сваком добу огледати своју песничку снагу на жанру који му се допада по слободном избору, већ на оном који одговара ступњу народне свести до којег је ова доспела...”¹⁰² Може се закључити да је и Костић – песник и писац, своје писмено стваралаштво у сфери поезије и драме, делио на епику и лирику, и да је са подједнаким жаром писао лирске и епске песме. У раним стваралачким годинама већином је пажњу поклањао трагедији и родољубивој поезији, док је у зрелијим годинама чешће писао лирска дела и комедије. Треба имати у виду да у другој половини 19. века сазрева новела, као књижевна врста, која је динамична и набијена драмским елементима. Костић је знао за све то и имао је прилику да чита и оригинале, тако да су утицаји, подстицаји и дотицаји више него видљиви.

Костићеве епске песме су драматичне због идеја о којима пише, а то су, пре свега: слобода и српство. Развија код читаоца снажна осећања, обрађујући драмске мотиве истине и правде, као нешто чему теже припадници његовог поробљеног и потлаченог народа. Песник пише о ропству, немоћи и патњи поробљеног народа, а то изазива код читаоца извесна осећања.. Он осмишљава тему, креира лик којем додељује драмски мотив, који покреће тог лика на деловање. Костић описује спољашњу ситуацију у којој се појединачан или колективан драмски лик налази (често народ), као и унутрашњу радњу – психолошко стање свести ликова замишљене поетске приче. Он од њих прави драмске карактере који живе, осећају и делују. Костићева епска поезија у дубокој је вези са

¹⁰⁰ Ibid., стр. 98.

¹⁰¹ О овоме исцрпно пише Душан Иванић, у прилогу *Рани Лаза Костић – свемоћ метафоре*, у: *Лаза Костић 1841-1910-2010*; САНУ, Београд, 2011, стр. 15-26.

¹⁰² Миодраг Радовић, op. cit., стр.131.

моментом у којем је песник живео и стварао, а то још додатно ствара код читаоца сазнање о песниковим напорима да својим стваралаштвом допринесе ослобођењу свог народа.

У лирским песмама Лаза Костић се бави осећањима и различитим стањима људске свести који су резултат догађаја чешће из прошлости, ређе из садашњости, потом обрађује слике из природе које га инспиришу као ствараоца, и узвишене теме које везује за свемир – песма у говору и мелодији као део *васељене*. Често је песник главни јунак Костићеве лирске песме. Сâмим тим „он постаје драмски карактер који је нешто доживео и преживео, те сада о томе говори. Карактеристично за Костићеве лирске песме, нарочито у почетној стваралачкој фази, јесте да се драмски лик исказује осећања сећајући се догађаја који су довели до његовог садашњег психичког стања. Драмски лик (песник, Српкиња) не делује у тренутном, садашњем времену, него се сећа прошлих догађаја и коментарише своје доживљаје и осећања поводом тих дешавања. Песник – драмски лик се присећа вољене, говори о страху од самоће и о жељи за новом љубављу, док песник – стваралац обрађује драмске мотиве заљубљености, чежње, патње, чак се бави и еротским елементима, чиме доприноси драматичности песме.

4.1. Епске песме и поеме

У песмама епике, односно, у песмама посвећеним борби за слободу и права српског народа, Костић се још као студент истиче својим делом, о чему сведоче песме *Рајо, тужна рајо* (1860) и *Наше* (1862) – обе родољубивог карактера, са сликама храброг српског народа и лепоте његовог поднебља. Ту су и песме *Еј, ропски свете* из 1861. године и *Прометеј* – из 1863. године, као и песма *Јадрански Прометеј*, настала касније, 1870. године. У свим овим песмама јасно је приказана идеја о љубави према родној груд и борби за слободу, која се односи и на српски народ.¹⁰³

4.1.1. *Еј, ропски свете*

Ову песму Костић је написао као двадесетогодишњак. У то време он је српски ђак у Будимпешти. Заједно са друговима из школе оснива ђачку дружину „Преодница”, и уз помоћ Косте Руварца, једног од најистакнутијих чланова дружине, те и наредних година објављује песме и текстове у Руварчевом алманаху.

¹⁰³ Осим песама о којима ће у наставку бити реч, поменимо да су родољубивог карактера и *Победна песма* и *Победни бој*. С обзиром на то да су ове песме, као и песме *Наше* и *Рајо, тужна рајо* - компоноване, ми смо се бавили драмским мотивима и драматичним елементима, како у ове четири песме тако и у њиховим музичким обрадама – у Другом делу дисертације.

Својом песмом, у слободном стиху, Костић као да упућује протест Богу и васиони, Свевишњем да се издигне још више у небо и види патњу поробљеног народа; ропец - молбу, да звезде на небу допусте да се кроз њихов плашт пробије:

„...цикут и вапај мученички
па кроз свако тако процикнуто место
провиру знаци божје милости
танко, штедљиво, као што владари на земљи
колајне деле,
колајне сјајне и речи лепе
теби, ропски свете!”¹⁰⁴

Ово је, заправо, песникова молитва из дубине душе послата високо у васиону. Песник је у излагању поетског текста степеновао ниво патње, како своје тако и народа, и тиме је постигао драмски крешендо. Најнижи ниво патње је онај у којем песник не зна куда да побегне од „љуте срамоте са твоје грехоте”¹⁰⁵ – да ли у земљу или на небо. Драматичност се постиже у наставку, песниковом констатацијом да се са неба најбоље види „како се робље превија, кида”.¹⁰⁶ Драмски врхунац у песми налази се на месту на којем је песникова молба звездама које су „штрецави жуљеви на божјој стопи”¹⁰⁷ – да пропусте до робова знаке милости, као што владари на земљи робовима лепо причају приче.

4.1.2. Прометеј

Прометеј (1863) је ода јунаку, неустрашивом борцу, вођи људи, робова, јунак пред којим се и бог Зевс повлачи који:

„из божје руке пехар испусти,
од пехара се море запљушти
те бурним валом гњева студена
запљускује титану колена”.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Песма *Еј, ропски свете*, у: Лаза Костић: *Изабрана дела (песме, драме, есеји)*, Београд, 2006, стр. 50.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Песма *Прометеј*, у: Лаза Костић: *Изабрана дела (песме, драме, есеји)*, op. cit., стр. 51.

Иако је везан за камен, иако га запљускују морски таласи и божији гнев, не плаши се Прометеј да се бори против Олимposa. Колико год да Зеј пушта своју силу на јунака и природу око њега, толико га сваки пут дочека поносан смех јунака. То је легенда која се приповеда. Од тада је орао увек у потрази за остацима јунака погинулих у пољу. Песник упозорава да неће наћи тражени плен јер:

„...толико добар јунак, роб толико лош,
Не роди више ил' не роди још”.¹⁰⁹

Кад је 1867. године турска војска напустила Војводину, Костић је певао песму *На парастосу српског кнеза Михаила М. Обреновића III*, у којој „он позива Омладину српску да сузом залива *клице семена* које је Кнез засадио у њене груди”.¹¹⁰ Исте године, након што је посетио Светску изложбу у Паризу, а затим и Свеславенску етнографску изложбу у Москви, почиње да ради као велики бележник Новосадског магистрата, и на тој дужности је био до маја 1872. године. У том периоду настаје и поема *Самсон и Делила*.

4.1.3. *Самсон и Делила*

Ову поему 1869. године шири публика није схватила како је Костић желео. Он је њоме симболички представио ослободилачки дух српског народа, али народ није схватио ту врсту стилизације, јер, претпостављамо, то дело није многима било познато. Овај „величанствен спев”¹¹¹ био је честа тема немачке романтичарске књижевности, те није чудно што је и Лаза Костић обратио пажњу на њу. Он мора да је био инспирисан Милтоновом драмском поемом „Самсон Агонистес”, те је желео да напише, по том узору, поему која ће осликати пркос и снагу његовог напаћеног народа. Поема је веома интересантна и обилује драматичним моментима. Први део поеме, о љубави мајке према Самсону, дат је у лирском осмерцу и можемо га сматрати развојним делом драмске радње; други део који описује древни Дагонов храм у Гази је у епском десетерцу окићеним дактил – стопом. У овом делу Костић развија драмску радњу, заплиће је тиме што плете мрежу око несавладивог Самсона, којим писац, иначе, представља Светозара Милетића. Ту је обрађен драмски мотив издаје. Делила обожава Самсона и не жели да га изда. Када

¹⁰⁹ Ibid., стр. 53.

¹¹⁰ Живомир Младеновић, из предговора књизи Лаза Костић: *Окупација*; прилог *Борбено и тенденциозно драмско стварање*, Београд 1977. година. У овом тексту, на стр. 6, Младеновић се позива на часопис *Матица*, г. III, 20. 06. 1868, 385; Лазар Костић: *Песме*, Нови Сад, 1909, стр. 284-285.

¹¹¹ С. Винавер, op. cit., стр. 407.

ипак одсеца његову снагу – косу, она је и усхићена – јер држи у руци толику моћ, и згрожена – што га је издала.

Самсон у тамници пева претећу песму – може се рећи да је обрађен драмски мотив наслућивања будућег, јер се из те претње наслућује освета јунака. Винавер ову песму описује као „тешку, громогласну јеку (то је ваљда и: српска народна песма, у подсвести)”.¹¹² Временом Самсону поново израста коса и он се опет осећа снажним. Размишља о свом народу. Сазнаје да га је Делила издала и да се удаје за Аскалонског кнеза. На овом месту у поеми драмско тежиште се пребацује са места Самсоновог тамновања – на храм у Аскалону, где се венчавају Делила и кнез. Песник поново употребљава стихове – осмерце за приказивање туђинског народа (у односу на Самсоново). У етапи драмске кулминације, описана је свечаност у којој доводе слепог Самсона. Њему срце све снажније лупа, страсти, љубавни немир и пркосне мисли се ковитлају неконтролисано. Има се утисак да то његово бурно стање душе чује и Делила, која се сакрива иза стуба. Самсон одједном добија надљудску снагу, љуља стуб храма који почиње да пуца и пада. Све се руши и сви гину, не остаје ништа... О Костићевом расплету драмске радње, његовом доживљају ове трагедије, Винавер пише:

„Мислим да Костић није нашао коначну завршницу – хтео је да каже да је слом прогутао све, чак и саму успомену свега. Слом је последња стварност. У њој гину и људи, и њихови тријумфи, и саме њехове клетве и жеље; (...) Дакле: чак и тај велики љубавни појам: Самсон и Делила – ето – и њега су затрпале рушевине”.¹¹³

Када су августа 1871. године, мађарске власти забраниле рад Уједињене омладине (после 6. скупштине одржане у Вршцу), Костић се од љубавне поезије потпуно окренуо према родољубивој. Родољубива поезија, ти стихови патриотских мисли, садрже у себи висок степен драматичног. Осим што описује патњу поробљеног народа, ова поезија сама по себи има дозу театралног и свечаног. Она допире директно у срце, понос и достојанство народа, побуђује најскривенија осећања, и даје снагу за отпор и будућу борбу. У стиховима поеме *Самсон и Делила* препознаје се Костићев пркос због мисли да је цео свет једна тамница. Као и што Хамлета мучи кривица и подсвесно је све немилосрднији, тако и Костића обасипа поплава немоћи и кривице што не може да победи немогуће.

На крају анализе, желели бисмо да укажемо на визуелне, сликарске узоре које је Костић имао приликом писања баладе *Самсон и Делила*. Миодраг Радовић наглашава да је

¹¹² Ibid., стр. 410.

¹¹³ Ibid., стр. 12.

ово његово дело напојено „песничким рембрантивизмом”.¹¹⁴ То значи да је он, пишући своју драматичну баладу, имао за узор како Милтоново дело *Самсоном на умору*, и Вињијево дело *Самсон*, тако и пет Рембрантових слика које је имао прилике да види у светским галеријама: *Самсонова свадба* (Дрезден), *Самсон прети тасту* (Берлин), *Самсон и Делила после буђења* (Берлин), *Позивање Самсона на свадбу* (Дрезден), и трагично–болну представу *Ослепљивање Самсона* (Франкфурт). Костићеву библијску баладу карактерише укрштај хамлетовске трагедије и трагичност *рембрантових мотива*.

4.1.4. *Разговор с увученом српском заставом у мађистрату новосадском*

У овој песми Костић симболички описује спуштenu заставу, унижен и побеђен српски народ, који, као савладани лептир, лежи у испреплетаној мрежи гладног паука (односно, у мрежи препреде владарке – Аустрије). Због писања у *Застави* против аустро-угарске владе, године 1872. је ухапшен у Новом Саду и утамничен у Пешти. Народ је био огорчен због оваквог поступка, а министар иностраних послова Србије, Јован Ристић интервенисао је пишући Филипу Христићу, српском представнику у Цариграду, да је Лаза Костић утамничен, заједно са још неколико знаменитих Срба. У овој песми Костић је представио понижење српског народа увученом заставом. Свијена застава асоцира на доба ропства (као што гусле алудирају на замирање нације). Костић застави нуди две опције: или да сања о слободи са југа, или о снегу и вихоровима са севера, који ће можда и њему доћи главе, али ће га барем спасити понижења.

4.1.5. *Дон Кихоту*

Када је Костић пуштен из затвора, 1873. године, постао је главни саборац Светозару Милетићу и народни посланик у Српској народној странци. Током борбе, 1874. године настала је родољубива песма *Дон Кихоту*, а 1875. написана су прва два чина трагедије *Пера Сегединац*. Године 1876, након неуспешног исхода борбе у српско-турском рату, Костић пише песму *Права 'Бранкова жеља'* у којој пореди жељу Б. Радичевића да се врати у ослобођену земљу, са својом жељом да живи било где у слободи. У овом његовом поређењу уочава се осећање немоћи, губитка у борби за ослобођење народа.

Након тога се он и сели у Беч, где се дружио са многим представницима српске интелигенције. Ту се препушта таласу огорчења, туге и пркоса због страдања свог народа. Његов литерарни јунак у тој борби је Дон Кихот. Он је био велики узор и инспирација Костићу у многим тешким животним моментима. Главном Сервантесовом делу Костић је посветио не само значајне странице у својим естетичким и филозофским списима, него је испевао и песму под називом *Дон Кихоту* (1874). Како М. Радовић наводи, Дон Кихот је

¹¹⁴ М. Радовић, *op. cit.*, стр. 138.

био „за Костића прави компендијум животне мудрости и својеврсна филозофија утехе. У осцилацијама између узлета и падова, између заноса и резигнације, Дон Кихот му је био последњи заклон и уточиште. Када је губио веру у крилату филозофију наде, када је занос слабио, а идеали се распршивали, када је упознавао часове пада, пораза и неизбежне беде – тешио се сећањем на витеза тужнога лика. У љубавним заносима и клонућима, лебдео му је пред очима витез који је идеализовао, попут Тристана, женску лепоту”.¹¹⁵

Песма *Дон Кихоту* састављена је од пет строфа, а свака од строфа – од по десет стихова. Писац се у несрећи, патњи, борби, увек сети „будаљине Саведрине” (последњи стих у свакој строфи песме), свом унутарњем помоћнику, свом пркосу. Понављајући последњи стих, песник ствара рефрен који му служи као отклон у односу на туробни, тешки или трагични садржај сваке следеће строфе. У рефрену је светла успомена, сећање које даје снагу за даљу борбу. О важности рефрена у песми Лука Кеџман пише следеће:

„Од посебне важности је функција рефрена. Он се у ствари чита као драмска пауза”.¹¹⁶

У овој песми рефрен је пауза која акцентује некада светлу прошлост српског народа, наспрам садашње стварности. Песник жели да та прошлост буде мотив за национално јединство и даљу борбу српског народа. Једино нису вредни успомене на „будаљину Саведрина” оне слике у којима се паметни клањају плитким умовима, где јунаке муче „скотови и кукавице”. Чини се да је у овој песми главна тема ослобођење, а у реализацији драмске радње се „води игра” уназад, јер се до краја песме не види позитиван исход песникових настојања, напротив. Костић је знао да је његов сан о ослобођењу и уједињењу српског народа само један узалудан, донкихотовски сан, али упркос том сазнању није одустајао од њега.

4.1.6. *Дужде се жени*

У наредном периоду, Костић је боравио у Бечу и повремено на Цетињу, где се бавио новинарством, пратећи ратна збивања између Русије и Турске, као и своје родне груде. Године 1878, за календар *Панчевац*, Лаза Костић пише песму *Дужде се жени*. У њој описује ситуацију у Венецији, граду који се избавио од куге, а у знак захвалности Богородици, гради велелепну цркву Santa Maria della Salute (Света Марија од Спаса). Занимљиво је то да је Костић ову песму о Венецији испевао иако није до тада био у том граду. Венеција је била у моди као тема у европској литератури, а то је привукло и Костића. За њега пре свадбеног пута (1895) Венеција постоји само у сновима и у поезији

¹¹⁵ М. Радовић, *op. cit.*, стр. 109.

¹¹⁶ Лука Кеџман, *Драмско обликовање у приповеткама Петра Кочића*, *op. cit.*, стр. 70-71.

великих светских песника. Он о њој машта и креира сопствену слику пуну инспирације и питеорескности.

За идеју песме *Дужде се жени* искоришћен је обичај који датира од 1177. године – тада је папа Александар III поклатонио дужду златни прстен, у знак победе млетачке флоте над флотом Фридриха Барбаросе. Према старој церемонији, сваке године на празник Вазнесења, Дужд је бацао прстен у море и тако се венчавао са морем. Отуда у Венецији назив „невеста Јадрана”. На почетку Костићеве песме, песник жали за посеченим далматинским боровима који су коришћени за градњу католичке Цркве, под именом *Santa Maria della Salute*.¹¹⁷ Шест година раније Костић је негативно писао о Богородици и „мадонизму” у католичкој Цркви. Зна се да је 1909. године са супругом Јулком поново посетио Венецију, и након тог пута, као и након много снова о мртвој Ленки¹¹⁸, он се поемом *Santa Maria della Salute* 1909. године помирио са католичанством и у ову поему уткао Ленкин лик.

Но, да се вратимо на драмску радњу родољубиве песме *Дужде се жени*. Дужде је решио да у знак захвалности Богородици изгради величанствену Цркву. Сви су срећни због те одлуке и подржавају јер, једино је један старац подозрив, пита се – где ће се наћи грађа за изградњу, с обзиром на то да су све кедрове посекали у периоду куге? Венецијанска морска вила (фигуративно), обраћа се и каже да постоји у суседству Загорска вила, која има дивне шуме, и да би требало одатле посећи дрва за изградњу. У њеним речима се осећа мржња и љутња:

„...ближе се диже једна ми дрўга
што ми се навек низини руга;
шуме јој дивне оглавље ресе,
у пакост тонем кад их затресе,
једом би сухим себе попила
како ме љути Загорка вила!
Ал’ коса њена опасти мора,
оголит вила словенских гора!
Чу ли ме, војно, невеста проси:
храм нек’ се диже на њеној коси,
срежи је, скоси!”¹¹⁹

¹¹⁷ Костић је и у песми *Беседа* (1865) писао о несрећној судбини српског бора кога су посланици Млетачке републике секли и одвозили у Италију.

¹¹⁸ Своје снова Костић је записивао у *Дневнику снова*, на француском језику и у њему се налазе веома снажни доживљаји, често и на граници са халуцинацијама.

¹¹⁹ Песма *Дужде се жени*, у: Лаза Костић: *Изабрана дела*, оп. cit., стр. 43-44.

Симболика у овим стиховима је очигледна – Венецијанци су решили да увезу дрво за градњу из поробљених словенских крајева – Загоре, са Виса, из Црне Горе. Костић пребацује драмско тежиште на поменуте географске просторе и велича јунаштво тог поднебља, јунаке потекле из Његуша, Никшића, од Плава до Гусиња, од Бара до Улциња. Баш одатле, из тих јуначких светова, пристигла су у Венецију дебла за изградњу Цркве. Нова вила, тек изникла из њих, победоносно стоји:

„Вила се смеши; скровитим луком
јунака тражи пенастиом руком,
глади га руком, збори му муком:
'Не бој се, драги, ево ти жене,
не бој се војно, ево ти мене,
Анадјомене!’”¹²⁰

Управо последњим стиховима, и сâм песник признаје да је нова невеста Венеције, Дуждева невеста, Santa Maria della Salute, прелепа. Песник је назива Анадјоменом, а то је Афродита – грчка богиња лепоте и љубави, пандан Венери у римљанској митологији.

На овом месту истакли бисмо да је, као и у неким претходно анализираним песмама, Костић прибегао коришћењу десетерца, као средства за креирање посебно истакнутих психолошких слика и драматизације *приче у песми*. Овај манир је карактеристичан у поезији Лазе Костића, о чему С. Винавер пише следеће:

„Лаза Костић подигао је десетерац, али не претерано. Кад му то затреба, рецимо (за психолошке песничке сврхе, које је тешко до краја исписати; за покрет у покрету; за „смисао у смислу”; за значајну аутентичност групе речи, које се устремљују једна против друге) – он прибегава такозваном ’леонинским стиху’, којег има само мало у старој епопеји, и који је био јаросно одбачен од Јагића, као недовољно епски”.¹²¹

У овој песми Костић десетерцем драматизује историјске односе, а све кроз алегорију морске и горске виле – Венеције и Словенских крајева. Уместо лирског осмерца, песник епским римованим десетерцем приповеда легенду, креира дијалоге дужда, старог војника и виле, описује величину венецијанске обале и лепоту и понос словенске земље.

4.1.7. Пролог за ’Горски вијенац’

Лаза Костић је у више наврата боравио на Цетињу. Као представник Уједињене омладине српске учествовао је 1871. године на Цетињу у изради устава тајне национално

¹²⁰ Ibid., стр.46.

¹²¹ С. Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, *tekst Издиг десетерца*, op. cit., стр. 142.

– револуционарне организације Дружина за ослобађање и уједињење српско; потом, за време Херцеговачког устанка, 1875. године, боравио је неколико пута на Цетињу. Године 1884, на позив кнеза Николе одлази на Цетиње, где постаје уредник листа *Глас Црногорца*, упознаје се и сарађује са Симом Матавуљом. Ту остаје до 1891. године, када се враћа у Нови Сад и живи у дому Дунђерских.

Да је Србин самом себи највећи непријатељ, Костић пише у последњим стиховима песме *Пролог за 'Горски вијенац'*, јануара 1902. године. Костић у сну, са Цетиња, гледа у правцу Ловћена и упозорава да је зло, које је вребало само споља, сада добило присталице и међу сâмим представницима народа. Већ у првим стиховима Костић користи драмске елементе, пре свега, дијалог (иако је свестан да неће добити одговор). Он се обраћа мртвом песнику Петру Другом са питањем – зашто је свој пепео оставио у високој из далека видљивој гори? Песник излаже разне претпоставке – да је Његош желео да његово пребивалиште остане вечна тајна, или да његова душа гледа са највишег места „гдје племе твоје спава мртвим сном”.¹²² Ово прво питање има снажан драматуршки набој, јер истиче пропаст српског народа у Црној Гори.¹²³ Следи ново питање којим песник врши драмску градацију претходне мисли. Песник пита Његоша – да ли види са тог високог брега некадашње мртве непријатеље и, посебно, садашњег, новог непријатеља, и „који је, у врашком сјемени, најжешћи крвник твоме племену”. Ови стихови праве градацију, јер указују на то да будућност српског народа у Црној Гори није светла, јер српски народ нема искрене пријатеље.

Теоретичар Јасмина Вучетић закључује да „прометејска, пркосна визија отпора завојевачу временом се мењала, што се нарочито лепо види праћењем садржаја Костићевих литерарних снова: у првој фази његовог стваралаштва његова вера у Српство била је непоколебљива, да би временом јењавала, попримала ноту резигнације и преобратила се у своју супротност, критицизам, јед и скепсу”, и тугу због немоћи клонулог и изгубљеног народа.¹²⁴ Управо у познијем поетском остварењу, *Прологу за 'Горски вијенац'*, песник има улогу „резонера”¹²⁵. По узору на хор у старогрчком позоришту који је коментарисао карактер главног лика и давао на крају драме поуку свим ликовима и гледалишту, тако се и овде песник обраћа Његошу и целом српском народу и коментарише његову немоћ.

¹²² Песма *Пролог за Горски вијенац*, двадесети стих по реду; у: Лаза Костић: *Изабрана дела*, оп. cit., стр. 47.

¹²³ У сличном расположењу написана је и песма *Бранко и вила му*.

¹²⁴ Јасмина Вучетић, *Снови у књижевности српског романтизма*, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Нови Сад, 2014, стр.133.

¹²⁵ Лука Кеџман, *Драмско обликовање у приповеткама Петра Кочића*, оп. cit., стр. 89.

Из описаних примера песама и поема евидентно је то да их је Лаза Костић драмски третирао. Он је црпио инспирацију из стварних догађаја, обрађујући пре свега теме из прошлости српског народа и садашњости у којој је деловао као освешћени грађанин жељан достојанственог живота. Те теме су саме по себи драматичне. Помоћу драмских мотива је обликовао ликове у одабраном догађају и тиме им дао већу или мању улогу. Дијалог помера драмску радњу, те је нпр. у поеми *Дужде се жени* помоћу њега објашњено много догађаја како из венецијанске тако и из прошлости других народа који су били под венецијанском влашћу. Костић је у епским песмама и поемама говорио некада као народни трибун – у оним песмама у којима је преовладало оптимистично драматично, а такође је деловао и као „човек драме”¹²⁶, карактер који се обраћа другом лику и осуђује неделане, неборбеност, клонулост духа.

4.2. Лирске песме

Лирске песме је Лаза Костић писао континуирано читавог живота. У овом делу рада одабрали смо неколико песама, почев од оних из најранијег креативног, све до зрелог животног и стваралачког периода.¹²⁷ Тематика љубави је назаобилазна тема у свим фазама Костићевог стваралаштва. У раним песмама осећа се једноставност у форми стиха и тематска сладуњавост, а чини се да су те прве песме настајале пре као израз диктата времена него песникове дубоке потребе. То су: *Сан Хафисов* (1858), *Снио сам те...* (1859), *После погребца* (1860), *У ноћи* (1863), *Лице твоје...* (1863), *Видим ли те...* (1863) и друге. То су романтичне песме које је Костић писао у најранијој фази стваралаштва, да би га затим, понео пут идеје Српства, као и судбоносни сусрет са Ленком, што је све више резултирало ка потрази за Анимом „архетипом жене и Велике Мајке, која је у корену женског принципа”¹²⁸, било да је у питању Мајка Јевросима – из епског стваралаштва или Девица Марија – из хришћанских корена.

4.2.1. Српкиња

Као младић од деветнаест година (1860), Костић је написао песму *Српкиња*. У овој песми нису присутни изразито драмски елементи. Мотив патриотизма, и то патриотизма који потиче од рођења, од мајчинског васпитања, па све до узорне жене – виле Српкиње, управо је тај који је покренуо Костића да напише ову песму.

¹²⁶ Јосип Кулунџић, *Примери из технике драме (предавања Јосипа Кулунџића)*, Академија уметности, Београд, 1996, стр.42.

¹²⁷ Песме *Међу јавом и мед сном*, *Santa Maria della Salute* и *Снове снивам*, компоноване су од стране више аутора, те смо се у њиховом случају бавили драмским елементима у песми и композицији - у другом делу дисертације.

¹²⁸ Јасмина Вучетић, *op. cit.*, стр. 133.

Иако би се по наслову рекло да ће уследити стихови који величају националну борбу и пожртвованост српске девојке и жене, ипак, у овој песми је Српкиња представљена првенствено као жена – лепа, вилинског стаса, бајног осмеха. Писац пише да се она „српски понаша”, да има „српску душу” и „српски лик” и да уме српски да воли, грли и љуби. Придев „српски” у овој песми представља најдивнији и најлепши начин на који може да се представе човек и жена. Костић жели да истакне посебност Срба, у овом случају, посебност српске жене. Њено срце куца за њен народ и то је разликује од других.

4.2.2. *Наускап*

Песму *Наускап* Костић је написао са деветнаест година (1860). Тада је у Новом Саду тек покренут часопис *Даница* Ђорђа Поповића, и у поменутом часопису млади Лаза Костић објављује низ песама, као и приповетку *Минехаха*. Песма *Наускап* је написана традиционалним песничким маниром – сачињена је од три строфе, свака строфа је један катрен, у којем се римују 1. и 4. стих, као и 2. и 3. стих (увек су дате исте последње речи у 1. и 3. стиху, односно, 2. и 4. стиху). Писац је поставио два драмска лика – младића и жену. Младом неискусном младићу је доделио мотив мотив чежње, који га покреће да машта и доживљава разна осећања која су део љубавног заноса. За младо песничко биће, које чезне да окуси у целини физичку љубав са женом, било је потпуно омамљујуће и сасвим довољно само то што је дотакао њена уста. Од тог што је „сркнуо” – потпуно се опиио и пао на њене груди. Млади песник закључује да ће заувек бити мамуран од тог љубавног вина.

4.2.3. *Волимо се*

Ово је такође песма из најранијег Костићевог стваралачког периода. Написао ју је 1861. године, док се школовао у Будимпешти. Песма је састављена од 16 стихова од којих преовладавају лирски осмерци који се римују тзв. женским завршетком, односно самогласником. Само су стихови број 5, 8, 12 и 16 – седмерци који завршавају тзв. мушким завршетком, тј. сугласником. Како наводи Јосип Кулунџић „лирика је извођење афективних покрета душе као таквих (не у делању)”¹²⁹, те и у овој песми нема посебно изражене драматике, цела је посвећена идиличној младалачкој љубави којој ништа не може да засмета, никаква „црна сила”¹³⁰ или судбина. Из песникових стихова провејава

¹²⁹ Јосип Кулунџић, *Примери из технике драме (предавања Јосипа Кулунџића)*, оп. cit., стр. 42.

¹³⁰ Лаза Костић, *Изабрана дела*, ibid., стр. 24.

наивна младалачка занесеност, идилично буђење осећања љубави, упознавање са мушко – женским односима одраслих.

4.2.4. *Постанак песме*

Ово је рано поетско остварење Лазе Костића (1863), којим велича рађање песме и поезије уопште. Осим универзалних порука љубави упућених речи и песми, Костић тежи правилној организацији римованог стиха. Ствара пет строфа у којима се римују 2, 3. и 4. стихови. У 1, 2, 3. и 5. строфи песме сваки катрен сачињен је од стихова следећег типа и реда: седмерца, шестерца, осмерца и опет шестерца. Само се у 4. строфи, после првог седмерца, појављују: седмерац, деветерац и опет седмерац. Ово је песма лирске енергије, јер песник у прве две строфе описује нежне сунчеве зраке и плаветнило неба, који су иницирали почетну идеју и инспирацију код младог бића да напише песму. Тај зрак сунца који залази је запалио пишчево срце, и „из њега сину зрак „/кроз ока твога камен драг/просинуо је благ”. Све те лепе боје су се просуле на белину папира и заувек остале ту у виду песме. У описаним стиховима природа је песникова инспирација, мотив да сачини песму којом ће је величати. Последично, песник велича и сâму песму и поезију уопште.

4.2.5. *Ој, очима тим сунчаним*

Песму *Ој, очима тим сунчаним* Костић је такође написао 1863. године. Песма је састављена од шест строфа, од који су првих пет дате у виду катрена, док је последња строфа слободнијег облика – има четрнаест стихова. Већ у поменутој организацији поетског материјала уочава се извесна драматичност, јер је поремећен устаљени поредак катрена. У садржају песме се уочавају места са тзв. издигнутим драмским значењем: након сањивог присећања вољених очију (1. и 2. строфа), песник пише о свом доживљају те лепоте и дању и ноћу (3. строфа), о бојазни да не остане без те љубави (4. строфа) и жељи да увек заспи у „заносу твоје сласти”¹³¹ (5. строфа). У последњој, 6. строфи песник тражи нову зору, зажарена уста од пољубаца, жели нове немирне снове. Управо последњи стихови имају дозу еротичног, чиме је степен драматичног подигнут на виши ниво:

„...кад у зору свет се стопи,
а ја из те зоре нове
станем пити нове снове,
и опет се обнезнаним:
онда, онда очи склопи,

¹³¹ Ibid., стр. 26.

обнезнањен ја ћу пити,
а ти стидак можеш крити
у очима тим сунчаним!”¹³²

4.2.6. Љубавна гуја

Песму *Љубавна гуја* Костић је написао 1862. године. Стихови драмски степеновано износе нивое осећања, кроз ситуације које су се десиле лику који их описује, говори: о доживљеним пољупцима, потом о љубавној патњи, па о патњи због живота у греху, и на крају, о болу у тишини, болу који није описан – исписан, болу који је остао да лебди над празним листовима свеске. Костић је главном лику доделио мотив љубави, који се развијао и трансформисао у складу са ситуацијама у којима се песник налазио. Тиме је постигнут изванредан степен драматичног, што се осликава у коначном болу и несрећи јунака ове приче у песми.

4.2.7. Љубавни мач

Још једна песма, *Љубавни мач* (1863), представља својеврсну оду љубави. Има осамнаест стихова римованих – по два редом. Песма се бави осећањима између мушкарца и веома младе девојке која је устукнула пред љубављу. Закључујемо да је у питању веома младо женско биће, јер је мушкарац оловљава са „чедо” и „бепче”. У песми је љубав метафорично названа „бритком ђордом” (која у епској, народној књижевности, представља највећи понос сваког јунака), а метафора о настанку њихове љубави односи се на то да ју је девојка ковала на тајној ватри на којој „чекићи беху пољупци пусти” (уз помен белих девојачких груди, пољубац је, у народној књижевности, често најеротичнији чин на који ће читалац наићи).¹³³ Мушкарац подстиче девојку на љубав говорећи јој да је она ту исковану љубав унела у његово ледено срце, које је сада велико, челично, сјајно.

4.2.8. Госпођици Л. Д. у споменицу

Лаза Костић је 1891. године, због неслагања са кнезом Николом, напустио Цетиње и вратио се у Нови Сад, где је живео на поседу породице Дунђерски. Тамо се виђао и дружио са младом Ленком Дунђерски. Повремено је боравио и у манастиру Крушедол, где је у миру писао и стварао. Године 1892. пише јој песму *Госпођици Л. Д. у споменицу*.

¹³² Сви цитирани стихови, односно речи из песме *Љубавни мач*, налазе се у збирци: Лаза Костић, *Изабрана дела*, ор. cit., стр. 27.

¹³³ Ibid, стр. 28.

Ленка је ову песму добила у рукопису, песма је и објављена за њена живота (подсетимо се, Ленка је умрла 1895. године, у двадесет петој години живота).

Предивна љубавна песма посвећена Ленки, обухвата три целине у слободном стиху – прва има тринаест стихова којима је описан свет у којем ни један просац није раван Ленкиној лепоти; други део песме има деветнаест стихова који говоре о томе да ће бити срећан онај кога одабере њена душа и такне њена рука. У последњој целини, која броји двадесет шест редака, песник жали што неће он бити тај који је мио њеном срцу. Он се теши тиме да је сувише стар за њу (29 година је старији):

„...од јесени до јесени
певам срцу: мирно вени! –
Благо мени!”¹³⁴

4.2.9. *Међу звездама (Вилованка)*

Млади Костић је 1872. године боравио у Београду, где је присуствовао свечаном проглашењу малолетног Милана Обреновића за кнеза. Тада је одржао здравицу због које је оптужен за велеиздају, те је провео у истражном затвору у Будимпешти пет месеци. Боравећи у затвору, Костић је написао *Вилованку*, и у њој су изложени песникови снови, реалне мисли, стрмљења и надања, као и осећања *на јави и мед сном*. Он је креирао низ слика у којима је описао атмосферу у сну и на јави. Психолошка градијација из слике у слику доводи до стварања јаког драматуршког набоја присутност у сликама превирања свести, сâмим тим, до драматичности целокупног садржаја.

Познато да је Лаза Костић, осим што је сан као литерарни мотив често уткао у своја поетска и прозна дела, водио и *Дневник снова*, у коме је, у периоду након смрти Ленке Дунђерски (1895), све до момента када се упокојила његова супруга, Јулијана Костић, рођ. Паланачки (25. октобра 1909), бележио своје снове, на француском језику.¹³⁵ Оно што је бележио је било често тајно и због тога изузетно интимно, и није се као такво појављивало

¹³⁴ Лаза Костић, *Изабрана дела*, оп. cit., стр. 35.

¹³⁵ Не зна се тачно када је Лаза Костић почео са записивањем снова. Његов блиски пријатељ, др Радивој Симоновић је, након пишчеве смрти, спалио део записа, да не би постали део расправа о „ма’нитом Лази”, који је већ увелико важио за особењака са посебним стилем живота. Остала су сачувана 32 сна: први датира од 11. новембра 1903. године, а последњи је писан 25. октобра 1909. године, на дан упокојења супруге Јулке. Милан Кашанин је превео са француског и објавио 30 снова 1955. године. Преостала два сна, од 24. и 26. јануара 1906. године, Младен Лесковац је на француском објавио 1960. године, у *Летопису Матице српске*, књига 385. Касније је Радивоје Стоканов дошао до још једног записа сна, од 4. августа 1905. године, и објавио га у преводу Милорада Арсенијевића у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, 1982, књига 30, свеска 3. Ове и још многе корисне информације у вези са животом и делом Лазе Костића могу се прочитати у магистарском раду Јасмине Вучетић, под насловом: *Снови у књижевности српског романтизма*, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Нови Сад, 2014; у поглављу *Корифеј ониризма српске романтичарске књижевности, Лаза Костић*, стр. 116-154.

у његовим делима. Сан је, за песника, посебан вид драмског инструментаријума којим он предочава различита осећања – почев од оних у вези са чежњом за слободом и буђењем националне свести, па до љубавних и страдалачких.

У *Вилованци* су описани песников сан и буђење из сна. О томе теоретичар књижевности, Јасмина Вучетић, пише следеће:

„У случају Лазе Костића, сумња у оделитост и јасно разграничење јаве и сна представља само један израз Песниковог у основи располућеног бића. Ова песникова несигурност у аутентичност егзистенције добила је и уметнички израз, оличен у песми *Међу јавом и мед сном*, која, у контексту проучавања снова у стваралачком опусу Лазе Костића, представља својеврсни кредо. Самсоновско силовит, и бујне и бурне ћуди у исти мах, он је жудео да оде с ону страну живота и с ону страну сна. Романтичарски занет, напојен идејама *sturma und dranga*, вечно у раскораку између аргумената и противаргумената, јаве и сна, јада и слада, посезао је за дијалошком формом...”¹³⁶ Ипак, тешко је у много чему раздвојити Костићев сан од јаве, поготово када се има у виду његова потреба да укршта све појаве у васељени. О томе Јасмина Вучетић такође пише:

„Сан је у Костићевој визији многозначан. Варљивост његова и чињеница да је лишен било каквог ограничења и омогућава Песнику да га у својим делима употребљава као метафору за живот, за смрт, али може да буде и показатељ заноса и пркоса Песникових, тајних жеља његових”.¹³⁷ С тим у вези, Вучетићева истиче да се у Костићевом делу сан употребљава као стожер за три идејна правца: за опис национално–романтичарске идеје Српства, за митолошко–религиозну тематику, као и за описе емотивног, осећајног живота.

Садржај *Вилованке* је организован у три дела. У првом делу песник приповеда како је једне зимске вечери, док је падао снег, срео заносно младо биће, оскудно одевено. Понудио јој је шубару и таман када је почео да тоне у љубавни занос, тргао се, сетио мајке и схватио да је ту, на месечини, срео његову вилу – вилу која га је понела у свемир, у „просторе васељене”.¹³⁸ Појава вила, вилењака и других небеских бића увек је доприносило драматичности песничког тока. На овом месту, у прологу песме, трансформација женске приказе у вилу ствара посебан доживљај – доживљај да ће у наставку бити пласиран бајковити садржај. Вила је особа женског порекла, небеско биће са особинама мајке, са врлинама непоколебљивог добра. То је песников спасилац и друг у упознавању онога што је недостижно људском роду. О појави песникове виле, Зоја

¹³⁶ Јасмина Вучетић, *Снови у књижевности српског романтизма*, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Нови Сад, 2014, стр. 117.

¹³⁷ Ibid., стр. 119.

¹³⁸ Лаза Костић, *Изабрана дела*, ор. cit., цитат из песме, са стр. 8.

Карановић веома интересно пише у раду *Митско поимање света и вечно женско на духовној вертикали Лазе Костића*:

„Тако приказа из Сневачеве визије одговара истовремено вили и богињи месеца, као и женском начелу уопште, пошто су стари народу (и Словени) веровали да постоји суоднос лунарних фаза и жене, односно њеног менструалног циклуса. Показује се, дакле, да је приказа из пролошке *Вилованке*, мома – вила, аналогна Белој богињи светле фазе месеца и женском лунарном принципу, које Песник свесно или несвесно и реплицира. А она, својим атрибутима, уједно антиципира женски лик из *Santa Maria della Salute*, љубавницу/богомајку/вилу, која је сама светлост, а којом се и завршава песничко дело Лазе Костића”.¹³⁹

Други део песме описује путовање песника и виле у васељени, место где он открива „свети мирис памтивека”¹⁴⁰, сусреће се са најлепшим бојама на небу и звездицама, са светском ружом, са цвркутом рајских птица и звуковима који обичном људском уву нису доступни. Песник се диви тој најлепшој песми, срце жели да му искочи из груди, те пита вилу да му каже – одакле су ти звуци. У вилином одговору сублимиране су мисли које је Костић изнедрио након дугогодишњих истраживања појава у природи. Вила каже следеће:

„У тебе су очи, руке,
звезда има зраке, звуке;
ти су звуци, мили друже,
од славуја светске руже,
реч начелна свију вера
први прозор неразмера,
рајски кротник дивљег звера, –
Хармонија сфера”.¹⁴¹

Мишљења смо да је под појмом „хармонија сфера” Костић имао у виду укрштај у природи – укрштај људског и животињског, укрштај земаљског и небеског, укрштај наметнутог и божански дарованог, знања и сазнања. Управо песник и каже, у наставку свог доживљаја, да га је много пута мамила: песма сирена, вуци који маме звуком „славуја светске руже”¹⁴², а светско представља песнички дар Шекспира, стар – Омира, те вечна лира Пиндара, Анакреона, Милтона, Шилера, Бајрона, Гетеа, Тењира, Дантеа, Таса и

¹³⁹ Зоја Карановић, рад *Митско поимање света и вечно женско на духовној вертикали Лазе Костића*, у: *Лаза Костић 1841-1910-2010*; САНУ, Београд, 2011, стр. 151-152.

¹⁴⁰ Лаза Костић, *Изабрана дела*, оп. cit., стр. 8.

¹⁴¹ Лаза Костић, *Изабрана дела*, оп. cit., стр. 10.

¹⁴² Ibid.

Калидаса. Али песник неће да напусти своју вилу, свој унутрашњи креативни импулс и стваралачки језик. Песник зна да га то, заправо, мами друго вилино лице – лунарна вештица, гуја, креатура која жели да га скрене са његовог судбинског пута. Вила га носи даље, ка једној слабој звездици – на овом месту долази до драмске кулминације: у народној књижевности звезда симболизује јединство светлости сунца и месеца, и симбол је измирења.¹⁴³ Песник пита звездицу – зашто је тако тужна и слаба, а звезда се само криво смеши и чини му се да чује музику о старој слави и осветничку јек од гусала. Ту се песник прену из сна (трећи део песме – перипетија и драмски расплет), и схвати да је и даље у затвору, да га боли глава и да ће му сада бити досадно, све док поново не утоне у нове снове. Овај део песме може да се чита и са аспекта песникове идеје о националном буђењу, јер песник преко поетонима јавора, бора, Косовске девојке, гусала, асоцира на борбу и позива на освету.

Велики познавалац дела Лазе Костића, Миодраг Радовић, у прилогу *Нови Икар* пише да „вила као метафора обједињује икаровски мит о лету и поетику говора”.¹⁴⁴ Још пише: „Из тог погледа виле Костић црпе своје откровење, мисао и мисију. Тај поглед га је пратио на целом песничком путу и почетни мотив из младалачке песме одјекнуо је распевано у богатој еуфонији завршног акорда SMDS. Ту се обнавља још једанпут тај стари сјај вилина погледа у развијеном и богатијем сазвучју звука и смисла”.¹⁴⁵ За Костића је Вила – Надахнуће, те песник сматра да се не сме певати без Виле, без надахнућа (што је повремено замерао Бранку Радичевићу и Јовану Јовановићу Змају).

4.2.10. *Santa Maria della Salute*

Многобројни проучаваоци живота Лазе Костића и Ленке Дунђерски покушавали су да докуче праву природу њиховог односа. Евидентно је поштени и добри Костић био вољен и поштован гост породице Дунђерски, а ерудитиван песник – омиљени уметник младе Ленке Дунђерски. У једном од интервјуа, који је о томе дао писац Перо Зубац, врсни познавалац живота Ленке Дунђерски, он истиче:

„Многе је истраживаче занимало да ли је Ленка волела или само поштовала Лазара Костића и углавном се превага налазила на овоме другоме, али мени се чини, да је, сем што је он одиста волео њу, заволела и она њега и да се такве њене наклоности уплашио и склонио у манастир Крушедол, избегавајући свакодневне сусрете. Ради се о четири године, од 1891. до 1895. Он је, немајући куд по повратку са седмогодишњег избивања на

¹⁴³ Зоја Карановић, рад *Митско поимање света и вечно женско на духовној вертикали Лазе Костића*, ор. cit., стр. 158.

¹⁴⁴ Ор. cit., стр. 47.

¹⁴⁵ Ibid., стр. 48.

Цетињу, одсео у дворцу Дунђерски у Чебу. Ту је увек имао своју собу као и у њиховом новосадском хотелу *Краљица Јелисавета*. А лета су дуга и досадна. Само дворац, само бирани гости, само парк, само шетње, само разговори, само кочије, само тишина. Дакако да је младој девојци било част да прича и шета свакодневно са највећим српским песником, а Лаза је у својој педесет и првој години био веома леп и без иједне седе, о чему сведочи и портрет који сам у књизи објавио, први пут, из чувеног Сингеровог новосадског фото студија, дар мога пријатеља, знаменитог адвоката новосадског Александра М. Мунина. Пажљива анализа песама *Госпођици Л. Д. у споменицу* и *Santa Maria della Salute*, потврдиће свакоме ко се тога посла подухвати, да сам био на правом трагу. Све је у те две песме и у његовом тајном *Дневнику снова* записано”.¹⁴⁶

Поема *Santa Maria della Salute* представља поетску транспозицију Костићевих дневничких записа, збир песничких слика, стилски и метрички до савршенства осмишљених, емотивно истакнутих до кулминације. У њој је сабрано целокупно животно искуство, његови доживљаји *међу јавом и мед сном*. У почетку поема није доживљена од стране критичара, који нису још увек разумели Костићев имагинативни узлет. Прошло је много времена док се сви тематски слојеви нису уочили и проучили – стихови ове поеме и дан-данас се анализирају, проучавају и повезују са одређеним сегментима песниковог живота. Сматра се да је песмом *Помен на Руварца* и поемом *Santa Maria della Salute* (SMDS), Костић напустио романтичарску технику и стил писања и упливао у поље симболизма. О томе теоретичар књижевности Младен Ђуричић пише, између осталог, да се у песми *Спомен на Руварца*, јавља: „слободан стих на основу ког се јасно да уочити *разарање традиције*, превасходно у виду одбацивања везаног стиха који је типична карактеристика романтичарске епохе. Сложићемо се да је, донекле, било очекивано да један велики, касноромантичарски песник какав је био Лаза Костић, запева и у духу симболизма”.¹⁴⁷ Костић гради у сну новог Руварца, „Руварца од оног” света који прича о својој љубави Лази – песнику. Руварац прича о духу своје драге, о вампирици. То је мотив мртве драге, често присутан у романтичарској поезији. Овај драмски мотив често је присутан и у народној, усменој књижевности, најупечатљивији је у *Хасанагиници*. Ђуричић додаје и то да Руварац *мртва драга треба да буде апстрактна, јер није биће од крви и меса*. Стога, читаоцу ове песме остаје само да измашта тајновити лик песниковог

¹⁴⁶ Лист *Новости*, 25. јануар 2010, текст *Пресвисла због љубави*, стр. 19. Интервју са Пером Зупцем водио је Д. Богутовић.

¹⁴⁷ Младен Ђуричић, прилог *Лаза Костић – деконструкција романтизма у српској књижевности*, у: *Часопис Траг*, бр. 35, Врбас, септембар 2013, стр. 81.

идеала. Афирмишући надчулно лепо, *Santa Maria della Salute* не остаје само највећа песма српског романтизма, већ постаје и врхунска творевина српске симболистичке поезије”.¹⁴⁸

Треба истаћи и то да се поемом *Santa Maria della Salute* песник помирио са католичанством. Компаратиста и теоретичар књижевности Никола Страјнић, у веома интересантном есеју *Занос и смрт* пише да је Лаза Костић „да би написао песму SANTA MARIA DELLA SALUTE, примио Бога у себе”.¹⁴⁹ Аутор поменутог есеја наводи да су главни покретачи приликом стварања ове поеме били *занос* и *смрт*. О репродукцији Костићевог *заноса* у ткиво поеме SMDS, Страјнић пише:

„Пошто је природа Костићевог бића екстатична, он никада није требао да стрепи да ће га духовна атмосфера из које песма настаје ‘проћи’. Зато је на песму гледао као што је и сâм говорио, као на *записник* о оном екстатичком стању.

Међутим, када је реч о записивању песме SANTA MARIA DELLA SALUTE, које није трајало континуирано и једнократно, Костић као да није увек погодио ону праву дистанцу у односу на еруптивно стање свога духа, па, као да је речи за њу вadio, као ужарено камење, још из несмирене магме, пепела и дима”.¹⁵⁰

Што се тиче мотива *смрти* у поеми *Santa Maria della Salute*, евидентно је да су се мисли о небеском животу таложиле у свести песника дуго – Ленка је преминула четрнаест година пре стварања поеме, а и ову поему је Костић написао годину дана пре своје смрти. Иако је Ленка релативно давно преминула, песник ју је још једном оживео у песми. Костић и Ленка су се последњи пут срили и заувек остали заједно „у песми, у једином моменту у коме су, на још једино могући начин – песмом – неопозиво, као што је неопозива космичка светлост, припали једно другом, а да то више нису знали”.¹⁵¹

Мотив жене Аниме јавља се у поеми *Santa Maria della Salute*, али се нигде заправо не види како та драга изгледа. Сви знамо отприлике, из постојаћих извора, како је изгледала Ленка, но нема описа њеног изгледа у сâмој поеми, него је симболима осликана њена духовна и физичка лепота.

Иако се у поеми нигде не описује изглед Ленке Дунђерски, она је, различитим стилским фигурама и поређењима представљена као отелотворење врховног женског принципа, као савршени спој лепоте споља и изнутра, спој телесног и духовног. Она је представљена као савршена приказа виле, а вила евоцира женски принцип, сâмим тим и мајчински принцип, док је црква овде у улози свѐте мајке свих људи. Ово је присутно у

¹⁴⁸ Ibid., стр. 86.

¹⁴⁹ Никола Страјнић, прилог *Занос и смрт* (*Сто година од настанка песме SANTA MARIA DELLA SALUTE*), у: *Очи и језик (огледи и критике)*, Бистрица, Нови Сад, 2015, стр. 84-90. Цитат је са стр. 87.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Op. cit., стр. 90.

целом Костићевом стваралаштву, и та потрага за Анимом примећује се и у *Вилованци*, поеми *Самсон и Делила*, песни *Спомен на Руварца*. Такође треба имати у виду да је Лаза Костић, у виду жанровског прстена однеговао трагедију. Он се, као врло млад, латио превођења Шекспирових трагедија *Ромео и Јулија* и *Хамлет*. Имао је двадесет година и прва наведена Шекспирова трагедија је утицала на писање трагедије *Максим Црнојевић*. Пред крај живота се латио превођења ове трагедије. Зашто? Управо са накупљеним животним искуством, вратио се овој Шекспировој трагедији и то баш у време писања своје *лабудове песме* – *Santa Maria della Salute*. Шекспиров утицај на Костића огледа се у песничком занату и стилу писања, у поетским сликама, схватању драме и драмских поступака у књижевном делу, у погледу на свет уопште. У почетку се највише то преносило на Костићеве драме и рад у позоришту, а затим и на целокупан књижевни рад.

Пишчева надареност, која је оваплоћена у више врста уметности – поезији, драми, музици и другим, омогућила је Лази Костићу, као „разбарушеном романтичарском генију” да покаже не само надарено у стварању различитих врста уметности, него, истовремено, и висок естетички и поетички домет, због кога је трајно уврштен у антологијске изборе свих поменутих уметничких врста. Притом, пишући епску и лирску поезију, Костић је са истим жаром тежио да утка драмско у поетско ткиво. У епским песмама су присутни следећи драмски елементи: тема и радња која је описује, карактери и мотиви који покрећу ликове на деловање, а драмска радња је описана монологом (јунаци песама често разговарају сами са собом) или дијалогом, кроз обраћање неком другом лику. С обзиром на то да је у питању краћа књижевна форма, читалац може врло брзо да дође до закључка о томе – шта је инспирисало писца епске песме. У епским песмама драмска радња је конкретнија него у лирским, она је изложена збијено, често је паралелно постављена прошлост ка садашњости и будућности. У лирским песмама изражене су песничке слике које емитују посебну атмосферу – било да је то омамљеност због љубави, сан, опис природне лепоте или величање поезије. Ту се драмска радња не одвија, она се наслућује, препричава од стране драмског лика, а драмско тежиште је на унутрашњој радњи – на психолошким сликама и стањима ликова, са циљем да се истакне симболика коју је осмислио писац (ради се о односу егзотопије и ендотопије).

Како кажу психолози, све указује на факат да је Костићева поезија у великој мери заснована на драмском, на драмским елементима које писац уводи кроз песничке и поетске слике, да би описао жељену атмосферу. Он развија одабране драмске теме и мотиве, било преко конкретне, спољашње радње, било преко унутрашње радње, што доводи до драматичности која се огледа у коначном односу догађајних и асоцијативних низова. Може се закључити да је Костићева поезија, у мањој или већој мери посебно

метрички организована и римована прича, а да су неки од наведених примера песама и поема (*Дужде се жени*, *Пролог за 'Горски вијенац'*, *Santa Maria della Salute*), препуни драмског набоја и прави су представници драмског у његовом поетском опусу. Стога се елементи *драмског* и *драматичног* могу узети кроз тематско – мотивски, језички и стилски ниво изградње дела, а техничке доминанте видне су у бројним оствареним паралелизмима књижевних родова, врста и жанрова.

ДРУГИ ДЕО
Музичко у делу Лазе Костића

1. Увод

Лаза Костић је своје оригинално књижевно дело укрстио са музичким и драмским. То је поткрепио научним сазнањима, чиме је показао изузетну интелектуалну радозналост и ерудицију, али и лични однос према музици и другим уметностима уопште. Тако је у раним љубавним песмама песник тежио духовном узнесењу, клицао је Жени, али и Богородици, често певајући о укрштају живота и смрти, сна и јаве. У родољубивим песмама се саживљавао са малим човеком, укрштајући мотиве ропства и слободе, проносећи дух времена и поднебља у којем је живео и сазревао као личност, песник и политичар. У својим драмама је ишао корак даље – писао је за позориште, те су његова дела „мајсторска” – са строго исписаним дидаскалијама, временски и сценски одређена, ликови су детаљно представљени, а заплети вођени према класичним драматуршким правилима. Али, у њима има момената посвећених музици и поезији, тако да су ти елементи *музике у драми и поезије у драми* посебно драматуршки истакнути. Најпознатија драма, *Максим Црнојевић*, на пример, и данас је привлачна позоришним ствараоцима који је увек „читају” и тумаче на нов, савремени начин.

Због свега наведеног, у овом делу овог рада биће представљен Костићев однос према музици и њеним елементима, као и музичким појавама и изразима у његовим делима. Биће представљена и анализирана сакупљена музичка грађа композитора који су били инспирисани Костићевим делом. Нека од анализираних музичких остварења представљају бисере њихових аутора, као и целокупне српске музике (нпр. Коњовићева опера *Кнез од Зете*).

На овом месту је важно истаћи да је током израде докторске дисертације било пуно потешкоћа у проналажењу нота, односно музичке грађе компоноване према Костићевом књижевном делу. Мали број компонованих дела је и штампан, те доступан јавности у библиотекама и архивима, док се већина нотних записа налази у нототекама црквених друштава, у школама и приватним нототекама. Приликом сагледавања Костићевог дела коришћена је бројна литература како књижевних теоретичара тако и писаца, песника и уметника који су писали о Костићевом делу са различитих аспеката. Међутим, приметно је да су импресије уметника – глумаца, сликара и композитора у највећем броју биле увек на страни глорификације Костићеве личности и дела, док је књижевна критика подељена на оне који имају позитивне ставове (као нпр. Јован Деретић, Миодраг Поповић, Душан Иванић, Мирјана Д. Стефановић и многи други) и негативна теоријска разматрања (као нпр. Богдан Поповић и Јован Скерлић). Најобухватније критичке осврте Костићевог опуса

дали су: Миодраг Радовић у докторској дисертацији *Лаза Костић и светска књижевност* (Delta Press, Београд, 1983), затим Младен Лесковац у књизи *О Лази Костићу* (Београд, 1978), при чему се Лесковац, осим као аутор бројних огледа о Костићевом књижевном опусу, појавио и као уредник више издања посвећених Костићу – међу њима и *Сабраних дела Лазе Костића* у десет књига (*Матица српска*, Нови Сад, 1989-1991); потом Станислав Винавер у књизи *Заноси и пркоси Лазе Костића* (Београд, 2005).

Музиколози до сада нису посвећивали пажњу композицијама инспирисаним Костићевим књижевним опусом. Заправо, мало штампане литературе сведочи о критичком ставу музиколога, теоретичара музике и других научника и истраживача о односу композитора према делима српских књижевника. Оперски певач и дипломирани филолог Владимир Јовановић сакупио је и описао соло-песме написане на стихове песникиње Десанке Максимовић и објавио у књизи *Поезија Десанке Максимовић као инспирација музичких стваралаца* (Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003). У сагледавању односа књижевности и музике на просторима наше земље, као највећи узор послужила је докторска дисертација Бранке Радовић: *Његош и музика* (Подгорица – Београд, 2001), чија је концепција и научна методологија у великој мери коришћена и у овој докторској тези. О односу Костићеве поезије и музике компоноване према његовом књижевном предлошку нисмо нашли никакве музиколошке записе. Књижевни историчар и критичар Васа Павковић се у једном огледу бавио двема непознатим композицијама инспирисаним Костићевим стиховима. Такође постоје новински чланци са краћим коментарима, као и усмена сведочења композитора – стваралаца који су сведочили о својим композицијама (Мирослав Штаткић, Мирољуб Аранђеловић Расински, Теодора Пфајфер), но научно-аналитички постављене текстове музиколога који пишу о тој теми за сада није било могуће пронаћи.

Лазар Костић је рођен 1841. године у Ковиљу, селу у тадашњој Шајкашкој. Рано је остао без мајке, те је растао код ујака, Павла Јовановића, као и тетке, Катарине Атанацковић, удовице. Од малих ногу тетка Ката му је обраћала пажњу на свакодневне појаве из природе, покушавајући да му те појаве објасни и протумачи најједноставнијим речима и примерима. Костић је у свему проналазио „борбу и погодбу” између две снаге, супротност и слогу као укрштај. Такав начин перцепције га је пратио целог живота, како у периоду одрастања и сазревања, тако и у научном и књижевном раду. У својим каснијим записима, Костић наводи тумачење Катарине Атанацковић о борби различитих птица, начин на који оне комуницирају – певају, према физичким карактеристикама врсте: „Чим се разведри, певачице – ал’ како нису певачице прве врсте, рецимо: цвркутице –

надвладају, па врапци ућуте, и бар се не деру више тако безобразно; чим се опет мало наоблачи, отму врапци мах те се деру као бесомучни, а цвркутице се скупе...”¹⁵²

Лаза Костић од Катарине Атанацковић усваја примедбу да су неке птице, по својој физиологији, певачице, да су песмом Богу миле, док су друге птице – врапци, на пример, „простачке нарави, погане и злобне”¹⁵³ птице, оне које се деру. Музика је лепа, не припада простацама, а лепо често надвладају простаци, погани и злобни. То је укрштај, укрштај који диктира закон јачег у природи.

Током детињства и ране младости Костић је често био окружен песмом, претежно родољубивог садржаја. Проживео је револуцију 1848. године, када се чула песма Светозара Милетића:

„Већ се српска застава
свуда вије јавно
и српска се браћа сва
свуда боре славно.

Граничара мишица
и храбрих Шајкаша
и божија десница
брани права наша...”¹⁵⁴

Ови стихови били су чести у Војводини, симболисали су духовно стање српског народа. Може се претпоставити да се Милетићева песма „понародила”, као нека староградска песма. Народ ју је певао веома радо, надајући се слободном и садржајнијем животу. Костић је био свестан да народне песме нису више у моди – да је „народно певање у опадању”¹⁵⁵, а ове песникове речи Младен Лесковац објашњава на начин да није у опадању народно стваралаштво него „једна врста извесног певања народног”¹⁵⁶

Осећај родољубља песник је дубоко укоренио у себи, уткавши га прво у љубавне песме, као што је *Српкиња* из 1860. године, али и као идејну водиљу каснијих родољубивих химни, од којих је једна од најупечатљивијих песама *Разговор с увученом српском заставом у мађистрату новосадском*, коју је Костић певао 1869. године.

¹⁵² Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Београд, 2005, стр. 17-18.

¹⁵³ Ibid., стр. 18.

¹⁵⁴ Ibid., стр. 22.

¹⁵⁵ Ibid., стр. 23.

¹⁵⁶ Ibid.

Сваком уметничком делу Лаза Костић је приступао аналитички и постављао се као врсни познавалац свих стваралачких поступака. Однос према музици се посебно може видети у његовим позоришним критикама, у којима он посвећује пажњу не само драмском тексту, него и глумачким улогама, сценографији и музици. У приказу у 23. броју *Матице* из 1865-1866. године писац је описао концерт мађарског виолинисте Едија Ремењија. У мајским бројевима *Матице* из 1866. године Костић је у чак два наврата давао приказ Ремењијевог концерта. Оба пута прикази су непотписани, тако да остаје делић сумње да ли су то заиста Костићеве прикази. Ипак, Јован Грчић тврди да је други приказ *Шта је ново у Новом Саду?* недвосмислено дело Лазе Костића, на шта указују дијалогска форма текста, похвални описи Београда, Новог Сада и специфичне синтагме као што је, на пример, „гуслар мађарски”.¹⁵⁷ Касније и Младен Лесковац потврђује да је овај приказ заиста Костићев.¹⁵⁸ Потом, Костић је у 39. броју листа *Позориште* из 1891. године писао о Чеху Франтишеку Ондричеку.¹⁵⁹ Костићев блиски пријатељ, доктор Радивој Симоновић, наводи да су се подаци о Костићевим музичким рецензијама појављивали у јавности захваљујући Јовану Грчићу који је у својим текстовима истицао Костићево интересовање за ову област уметничке критике.¹⁶⁰

У есеју *Сан на јави Јована Суботића*, из 1870. године, Костић даје критички осврт на истоимену представу, одиграну у Српском народном позоришту. Након исцрпних коментара о садржају драме и њеном комерцијалном карактеру, он на крају приказа хвали композитора Аксентија Максимовића следећим речима: „Композиција мађистора А. Максимовића заслужује сваку хвалу, мада по природи либрета не може представљати никакве музичке целине, ал’ у песми крунисаног збора има доста чувства, а у завршном лику складног и мелодичног полета”.¹⁶¹

Поменимо само да је управо исти Аксентије Максимовић убрзо компоновао и три песме за Костићеву драму *Максим Црнојевић*.

Евидентно је да се Костић, пишући поезију и прозу, паралелно бавио синергијом различитих уметности, желећи да их прожме, укрсти и успостави неопходан али оригиналан склад. Анализирајући Костићеву теорију укрштаја, у уводном тексту Костићевој књизи, Предраг Вукадиновић пише да је „Костићева намера била један систем

¹⁵⁷ Младен Лесковац, текст: *Позоришне критике Лазе Костића у: О Лази Костићу*, Београд, 1978, стр. 165.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Др Радивој Симоновић, *Успомена на др Лаза Костића*, Нови Сад, 1986, стр. 66.

¹⁶⁰ Јован Грчић, чланак: *Лаза Костић као позоришни критичар* у листу *Браник* бр. 271, 25. децембар 1910. године (7. јануар 1911. године) - наводи листове у којима је Костић објавио поменуте критике.

¹⁶¹ Лаза Костић, *Одабрана дела II*, Нови Сад – Београд, 1972, избор и редакција: Младен Лесковац, прилог: *Сан на јави Јована Суботића* из 1870; стр. 292-296.

естетике чија је средишна категорија лепота, па је за њега од особитог интереса било једино да основни принцип дијалектике доведе у везу с естетском облашћу”.¹⁶²

У конкретнијем светлу, бавећи се почецима стварања Костићевог драмског опуса, Радомир В. Ивановић на следећи начин указује на Костићев систем естетике, систем начела: „Костића је, након искуства са *Максимом Црнојевићем*, живо интересовао однос фолклорне и уметничке имагинације, потом однос природног и вештачког/књижевног језика, у теоријској, као и однос језика старијег књижевног наслеђа према савременој књижевној продукцији, у примењеној равни, јер се ради о категоријама које улазе у његову теорију укрштаја”.¹⁶³

Сам Костић је покушао својевремено да напише либрето за оперу, коју би затим компоновао његов пријатељ, др Јован Пачу. У писму Пачуу, послатом у Беч 15. јуна 1879. године он пише да има намеру да напише „либрето за оперету, или ако хоћете, за комичну или фантастичну оперу – засад у три чина. Тема је Гетеова *Bajadepa (Der Gott und die Bajadere)*, само с том разликом што мој либрето почиње онде где Гете свршава. За музикалног ортака наумио сам замолити Вас још пре него што сам се састао с Митом. Предмет је врло згодан, да се могу уплести све источне мелодије, па и српске, макар ил’ управо баш зато, што мислим, да ће ствар, ако нам пође за руком требати изнети на велики вашар тј. у Париз. Тога ради изабрао сам француски језик за текст. Први чин је скоро готов...”.¹⁶⁴ Костић познаје популарну праксу композитора тог времена, упућује на цитат и обраду источњачких мелодија у оперети, жели да учествује у креирању популарног књижевно-музичког дела. На жалост, до ове сарадње између Костића и Пачуа није дошло, о чему може више да се сазна у тексту књижевног теоретичара Зорана Вељановића.¹⁶⁵ Могло би се закључити да Пачу није био задовољан понуђеним Костићевим комичним либретом оперете, док је национални садржај Поповићевог комада с певањем, иначе популарног жанра тог доба, и те како за њега био пун покретачких идеја.

Ипак, Костићево настојање да се у његовој драми нађе и музичка уметност, реализовало се кроз три нумере које је Аксентије Максимовић уткао у драмски комад *Максим Црнојевић* који је 1866. године објавила Матица српска. Дело је доживело велики успех, а након премијере, како нико није написао приказ представе, Костић је то урадио сам, кришом. Подаци говоре да је своју критику ове представе објавио у *Летопису Матице српске* 1869. године, у броју 33, оду 30. новембра, на стр. 779-781, потписавши се

¹⁶² Предраг Вукадиновић, прилог *Философска концепција Лазе Костића*, у књизи: *Лаза Костић: Основно начело. Критички увод у општу философију*, Београд, 1961, стр. XVI.

¹⁶³ Радомир В. Ивановић, есеј *Лаза Костић као аналитичар глуманки - Балканска царица*; у књизи: *Обнова поетског говора*, Подгорица 1995, стр. 90.

¹⁶⁴ Зоран Вељановић, *Др Јован Пачу 1847-1902*, књига 8, Нови Сад, 2003, стр. 72-73.

¹⁶⁵ Ibid., 82-83.

шифром *ou* (омикрон, ипсилон). Такође је познато да је Лаза Костић, међу бројним критикама и приказима, написао 5. 2. 1885. у *Neue Freie Presse* критику *Балканске царице*, драме Николе I Петровића Његоша, и потписао се са *Риенци* именом познатог револуционара истоимене Вагнерове опере. Костић је имао у виду истоимену Вагнерову оперу коју је имао прилике да чује у бечкој опери. Младен Лесковац пише да је песника „Риенци просто опседао и као Вагнерова музика и као Балверов текст. Уопште, Лаза има извесну стихијску сличност са Вагнеровим заносом, Вагнеровим свеобухватом света у симфонијско треперење и дрхтаве музичке плиме и осеке”.¹⁶⁶

2. Костићев однос према музици у његовим филозофским делима

2.1. Образовање – пут ка професионалним укрштајима

Лаза Костић завршава основну школу у Ковиљу, потом немачку школу у Панчеву, па Новосадску гимназију. Године 1855. уписује се у Вишу (немачку) гимназију у Будимпешти, у којој поред класичних језика, латинског и грчког, учи француски, немачки и енглески језик. Правни факултет уписује 1859. године у Пешти, а завршава га 1864. године. Две године касније је докторирао из правних наука, докторат је написао и одбранио на латинском језику.¹⁶⁷ Након тога се запошљава у Новосадској гимназији као професор латинског и немачког језика. Дакле, од 1855. године до првог запослења, Костић је показао изузетан научни потенцијал, с једне стране посматрано. Али, у том десетогодишњем периоду почео је и да пише песме. Када је написао песму на немачком језику свом омиљеном професору из Новосадске гимназије, Јовану Ђорђевићу, професор га је прекорио да треба да пише на српском језику и упутио га да чита *Српске народне њесме* Вука Ст. Карацића. Тако почиње Костићево „дружење” са Вуком и окретање српској традицији. Своје прве песме објављује у новосадској *Седмици*, потом објављује у *Србском летопису* Матице српске, затим у тек основаној *Даници* Ђорђа Поповића, па у Змајевом *Јавору*, као и у алманаху *Преодница*, који су српски ђаци, и Костић међу њима,

¹⁶⁶ С. Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Београд, 2005, стр. 103.

¹⁶⁷ Најновије податке о постојању и судбини докторске дисертације износи Жика Бујуклић, професор Правног факултета у Београду. Он је открио да прави назив Костићеве дисертације није *Theses e scientiis jriticis et politicis*, како се до сада мислило. Он је у Архиви Матице српске у Новом Саду пронашао Костићеву диплому са називом дисертације: *Dissertatione De Legibus Serbicis Stephani Uros Dusan – Дисертација о српском законодавству Стефана Уроша Душана*. Овај докторат Костић је одбранио 1. маја 1866. године на Краљевском универзитету у Пешти. О томе, као и о Костићевим текстовима из поља правних наука, много интересантних података даје новинарка Александра Петровић, у листу *Политика*, у следећим текстовима: *Откривена докторска диплома Лазе Костића* – лист *Политика* бр. 37405 година СХIV стр. 1 и 8 од 28. 12. 2017. године; потом у прилогу *Мистерија Лазиног доктората* – у броју 37407 година СХIV стр. 8 од 30. 12. 2017. године; затим ту је текст *Лаза Костић преводио Пандекте за Свеучилиште у Загребу* – са стр. 8, у броју од 9. 01. 2018, као и текст *Право није трпело Лазин поетски језик*, са стр. 8, од 10. 01. 2018.

заједно са Костом Руварцем, основали 1861. године у оквиру истоимене дружине. Осим писања, Костић се бави и превођењем. Шекспир му је био изузетно инспиративн писац и заузима подједнако важно место у галерији његових омиљених стваралаца: Хомера, Софокла, Дантеа и Марлоа. У вези са Шекспировим делима, посебно га привлаче драме, те преводи сцене из драме *Ромео и Јулија* и 1864. организује прославу Шекспирове тристагодишњице. О Костићевом превођењу Шекспирових дела водила се велика полемика, о чему су писали, између осталих: Богдан Поповић, Јован Скерлић, Милан Савић, Владан Ђорђевић, Миша Димитријевић, Станислав Винавер и многи други. Посебно оштро су га критиковали Б. Поповић и Ј. Скерлић, за погрешан превод и тумачење дела. Скерлић пише да Костић у Шекспировом делу није нашао „онај моћни реализам, ону интензивну поезију, ону као море дубоку психологију, дубоко познавање људског срца и гвоздену енглеску логичност”.¹⁶⁸ Поповић је отворено оптуживао Костића да не зна енглески и да је потребно одбрани Шекспира од њега. У одбрану Л. Костића Станислав Винавер је написао да „Богдан није пружио права доказа: да су стихови у преводима Лазе Костића неприкладни. Ми знамо да су ти стихови на махове изврсни, најчешће сасвим блиски Шекспировој дикцији, а врло често и генијални и баснословни, у чудесном сплету српских акцената, полуакцената и српских мелодијских прелива. Све је то, покаткад, опоро па и немушто, па и рогобатно, бомбастично и разбарушено – такав је Шекспир, такви смо и ми – а такав, наравно, није био испеглани Шекспир, кад су га преводили, у глатком александринцу, за ’Француску комедију’”.¹⁶⁹

Осим поменутих превода, Костић тематски повезује личности Шекспира и Вука, објављујући тим поводом, песме: *О Шекспировој тристагодишњици, На парастосу Вука Ст. Караџића и Беседа*.

2.2. Два филозофска и естетичка дела

Из наведених биографских података види се да се Костићева ерудиција укрштала са његовом маштом, тражећи пут ка формирању сопствене естетике. О томе Предраг Вукадиновић, у предговору Костићевој филозофској књизи *Основно начело*, у тексту *Филозофска концепција Лазе Костића* у поглављу *Романтизам и хеленизам* пише: „Костић је имао једно типично хеленско схватање и осећање света којим је обојен цео његов романтизам. Ако романтизам значи једну окренутост уназад, оријентацију према прошлости која се узима и као идеал за будућност, онда је он поклоник романтике коју је најпрецизније назвати класичном. Јер, Костић се на прошлости двоструко оријентисао, па

¹⁶⁸ Миодраг Радовић, *Лазе Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 115.

¹⁶⁹ С. Винавер, *op. cit.*, стр. 545.

је из света нашег националног епа покушао да сагледа живот старе Хеладе и да ту потражи порекло и основе своје духовне егзистенције.¹⁷⁰ Под медитеранским сунцем је нашао себи сродног мислиоца, па је на пламену његове ватре исковао своју мисао у целовити философски систем”.¹⁷¹

Радомир В. Ивановић, анализирајући поменућу Костићеву филозофску расправу, пише следеће: „Истицањем у први план ‘закона природних’ и њихове интеракције са ‘највишим задацима ума’ аутор настоји да дефинише једну од средишних идеографских оса филозофије и психологије магичног романтизма. Ради се о односу материје (којом се баве природне науке), духа (којим се баве филозофија и уметност), као и енергије (Костић каже ‘покрета’), при чему има на уму не само ‘паралелограм снага’ природног и друштвеног развоја него и ‘поларитет’ као начело бинарне опозиције. При томе аутор разложно размишља о ‘путу навише’ (који оличавају ‘силе дизалице’) и ‘путу наниже’ (који оличавају ‘силе претежнице’). Костић је дубоко убеђен да се у потпуности не могу ‘задовољити неодољиве жеђи за познавањем свега, оне потребе за разумевањем свега, што је урођено човеку у мозгу’”.¹⁷²

У Вукадиновићевом тексту *Хераклит и светска драматика* истиче се: „У филозофији Лазе Костића претеже метафизички интерес, па се као основни задатак његовог теоријског расправљања поставља проблем бића и загонетке света...”.¹⁷³ Према наводима Вукадиновића, за Костића, метафизички проблем света има „практични значај: друштвени, религиозни и морални. Костићева мисао у основи је систематична и практична: он настоји да пронађе један основни принцип на основу кога би се дао уредити и рационализовати цео живот; постоји, каже, метафизичка потреба у човеку и она је гонила све мислиоце да према последњој „откровеној тајни” уведе „друштво по вери, закону, обичају, по мисли, по чувству””.¹⁷⁴

Практично, с једне стране Костић је писао песме, поеме, баладе, приче и драме у којима је певао о сопственом доживљају спољашњег света и људске интиме, а с друге стране су га окупирала научно – филозофска питања о постојању света. Коначан резултат није зависио само од његових креативних способности, него и од општих политичких

¹⁷⁰ Лаза Костић, *Основно начело. Критички увод у општу филозофију*; предговор написао и текст редиговао Предраг Вукадиновић, 1961. Београд. Ово издање рађено је према издању из 1884. године, које је прештампано из 138. и 139. свеске *Летописа Матице српске*. У новијем издању извршена је блага редакција Костићевог текста, која се углавном састоји у измени неких застарелих термина и у стилској интервенцији када је захтевала јасноћа реченице.

¹⁷¹ Потпунији приказ песниковог припадништва стилској формацији *романтизам* елаборирала је Јелена Косановић у књизи *Лаза Костић и естетика романтизма*, Београд, 1998.

¹⁷² Радомир В. Ивановић, есеј *Филозофска, естетичка и поетичка опредељења Лазе Костића (Прилог компаративистици)*, у: *Писци и посредници*, Нови Сад, 2011, стр. 11-12.

¹⁷³ П. Вукадиновић, *Филозофска концепција Лазе Костића*, у: *Лаза Костић: Основно начело*, ор. cit., стр X.

¹⁷⁴ Ibid.

прилика и етичких начела. Брига о Српству, снажан талас слободарског духа преплавио је и Костића, те је он тежио да негује тај дух у својим делима. Окретао се природним појавама које су га пратиле из детињства, али је у заштити српског такође желео да иде у потрагу за исконским – то је тражио у српским народним песмама.

У одељку *Увод*, обимне естетичке расправе *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*, Костић пише да су се многобројни мислиоци одувек трудили да „докуче начин постанка и опстанка овога света, да пронађу и познају законе, што проузрокују, рађају и уништују све појаве. У тој борби, у тој најпоноснијој тежњи својој неће човечији дух никад застати, докле год не наиђе на последњи и први закон, из кога је све постало, што је год у свету, докле год не открије последњу тајну створења”.¹⁷⁵

Бавећи се основном мишљу о постанку света кроз мудрости Старих Грка пре свега, а потом и француских и немачких филозофа (пре свих Канта), Костић је тражио своју теорију о постанку света. Усвојио је идеју хеленских мудраца о укрштају супротности, о томе да ће најбоље резултате у науци дати синтеза дедуктивне методе (из општих, постојећих закона извући појединачне појаве) и индуктивне методе (из познатих појава – општи закон). Његов животни закон је закон „симетрије и укрштаја”. Он пише да „симетрија збиља није ништа друго, него противност у складу”, наводи грчку реч „хармонија” и пише да „већ у самој грчкој речи *армонија* нагиње корен у неки присенак противности и борбе”, и да „тај појам сложене противности, удружене премости, *плодног укрштаја*, рекао би Дарвин, тако је стародаван у свих народа...”¹⁷⁶ Његово сопствено начело свобухватног постојања света базира се, на глобалном нивоу, на укрштају симетрије и хармоније. У својим разматрањима Костић о симетрији пише: „Симетрија је здружење, састав противности два дела, управо две половине једне целине, или два или више предмета који се налазе један према другом, у простору, а и у времену. У симетрији се паралелограм снага појављује чулима, оку или уху. У ње влада исто начело што у динамици удешава притег и одбој, атракцију и репулсију, центрипеталну и центрифугалну снагу, што одређује размере у клађењу клатна, што проводи зраке или трепте у појава светлости, топлоте и звука; исто начело господари појавама поларитета у електрици и магнетизму.

¹⁷⁵ Лаза Костић, *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*, *Летопис Матице српске*, књига 121, Нови Сад, 1880, стр. 1.

¹⁷⁶ Ibid., стр. 9.

Исто то начело преведено у облик, у форму, то вам је симетрија, било да се приказује у простору, као у кристалу, у живих створова и у производа виђене уметности, било у времену, као што је у песништву и у музици”¹⁷⁷, дајући и графичко решење: > <.

Он такође разматра појам и појаву хармоније и о томе, између осталог, пише: „Хармонија је сасвим особита појава основног начела укрштаја, или, укрштај у одређеном, центрипеталном виду, склопљен крст”.¹⁷⁸ Такође пише да „хармонија није ништа друго до изврнута, или боље склопљена симетрија; и обрнуто: симетрија је изврнута, или боље расклопљена хармонија”. И завршава: „Хармонија је синтеза симетрије. Симетрија је анализа хармоније”,¹⁷⁹ дајући и графичко решење: >>.

Лаза Костић истиче да би наука и уметност његовог времена, названи симетријом, требало по класичном именовању старих Хелена да се зову хармонијом. Реч „симетрија” је грчког порекла – потиче од речи „symmetria”, што значи равномерност, слагање, равномеран однос појединих делова целине, супротна складност, супротно слагање. Реч „хармонија” – потиче од грчке речи „harmonia” и значи склад, складност, сагласност. Друго значење ове речи је музичко – „спајање различитих тонова у складну целину; сви акорди у једном вишегласном музичком ставу; правилан однос између појединих тонова музичког комада; наука о хармонији или хармоника – наука о законима по којима се стварају и везују акорди”. Треће значење ове речи је фигуративно – слога, слагање, подударане.¹⁸⁰

Анализирајући претходне Костићеве наводе, у уводном тексту Костићевој књизи, Предраг Вукадиновић пише: „Костићева намера је била један систем естетике чија је средишна категорија лепота, па је за њега од особитог интереса било једино да основни принцип дијалектике доведе у везу с естетском облашћу”¹⁸¹. С тим у вези, већ у циклусу песама *Прометејски пркос*, у песми *Стварање света* из 1859. године, песник пише о Божијој промисли да створи Сунце, звезде, Месец и Земљу. Пишући песме, он стварању света не приступа научно, дарвиновски, како чини у претходно наведеној студији, већ имагинарно, пратећи свој уметнички доживљај. Тако се у циклусу *Космичке песме* – *Укрштај*, писац бави „хармонијом сфера”, развијајући нит укрштаја природних појава са

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Лаза Костић, *Основно начело. Критички увод у општу философију*, op. cit., стр. 14.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, /s.a./, репринт 1. издања из 1937. године. О симетрији пише на стр. 816, док о хармонији пише на стр. 964.

¹⁸¹ П. Вукадиновић, текст: *Философска концепција Лазе Костића*, у: *Лаза Костић: Основно начело. Критички увод у општу философију*, Београд, 1961, стр. XVI.

општим космичким законима којима се не зна тачно научно порекло, тј. које имају Божије универзумско порекло.

Може се уочити да се Костић у својим филозофским и естетичким делима бавио појавама из природе, законима физике, следећи, као и већина младих интелектуалаца тог времена, Дарвинову теорију постанка. С друге стране посматрано, проучавајући немачке и француске филозофске ауторе, песник се водио идејом да појаве из природе пренесе на свој лични доживљај, духовни и чулни, а потом и на неки други ниво, и то је учинио пре свега у својим песмама. Он је у великој мери проучавао Гетеове наводе, његове природњачке списе, метаморфозу биљака и животински свет и тежио је да „природу осети по своме, присном што потпуније, са извесном разгранатошћу чисто естетске маште, која носи и води човека”.¹⁸²

2.3. Костићев приступ звуку и музици

Костићеви коментари о музици базирају се такође, пре свега, на проматрању и анализи појава из природе. У другој глави књиге *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме. Укрштај у појавама анорганске природе*, бавећи се појавама у физици, Костић закључује да је уплив особина звука „врло мален у природи, особито према светлости, ал’ му је доста широко поље у развоју човечијег духа, у свирци...”.¹⁸³ Костић закључује да је та свирка резултат укрштаја супротних складности, на пример, лупкања у дирке и добијања пријатног тона. На исти начин песник описује хармонију као резултат процеса у којем гуслар гуди и више тонова спаја у једну целину.

У поменутом тексту, такође, писац се окреће псећем лавезу којим пас подржава музику када је чује,¹⁸⁴ као и песми птица, те указује на супротност неугледног изгледа птице и њеног великог певачког потенцијала – супротно слагање, тј. симетрија. О томе пише следеће: „И лепота певања се противи како величини и снази птице, тако и шаровитости перја јој”¹⁸⁵, мада има изузетака (навео је птицу *Менуру Алберти* која је и велика и лепо пева). О славују каже: „Како је мален, како је ненакићен, како је неодевен, како је неугледан! Сав се изгубио у песми. Сву шаровитост, све преливне одсјајке, сву дивоту сунчеву збио је он у своје неисцрпиво грло, у своје дивно прижељкивање!”¹⁸⁶ Такође пише: „Па зар није и људски славуј, зар није и песник истог значаја, исте судбине? Зар не би и он, као и пернати му другар, у јединој бризи за својим рођеним, неумрлим,

¹⁸² С. Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, оп. cit., стр. 18.

¹⁸³ Л. Костић, *Основно начело. Критички увод у општу философију*, оп. cit., стр. 20.

¹⁸⁴ Ibid., стр. 23.

¹⁸⁵ Л. Костић, *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*, оп. cit., књига 122, стр. 8.

¹⁸⁶ Ibid., стр. 9.

душевним благом, занемарио тековину, која с поља живот одржава? А у човека је, по досадашњој уредби друштвеној, имање, тековина оно што је у птице перје; јер довољна тековина ујемчава ону угодност, што је нужна, да се слободно развије, да се негује и одржи снага и здравље тела. Песник, бар лирски песник, нема ни времена ни воље, да се брине о тој страни свога живота; његова је брига сва о песми, којом хоће женици да угоди, којом хоће да весели, да усрећи свет. Зато су први, највреднији песници, у најпесмовитијем међу млађим народима, у Срба – гуслари, слепци, просијаци”.¹⁸⁷ Треба напоменути да је Костић у свом раду истакао три последње речи нешто крупнијим словима, чиме је подвукао значај гуслара, слепаца и просјака у ширењу певане народне мисли.

У својим филозофско-научним разматрањима Костић сублимира песму стихова и мелодије, садржану у гусларевој најчешће приповедачкој изведби, потом у молби-молитви просјака и слепих. Песми приступа као вештини која се, у појединачним случајевима, може научити, као што птица кôс, а у мањој мери и славуј, може да научи песму која му се више пута пева. Пас често лаје, неко каже, да завија, а Костић мисли да подражава музику коју чује од верглаша, или коју праве звона цркве. Каква својства песник даје птици у својој креацији? У песми *Певачка 'имна Јовану Дамаскину*, „Бог сфера” је заједнички Бог – небеским сновима, целокупној „звучној сфери” коју, између осталих, чине грмљавина, земаљска тишина, клетве, песма птица. Звекет поломљених окова симболише пораз, а свирка гусала је „победопој”. У другој песми: *На парастосу Вука Ст. Караџића*, у последњим стиховима, као мотив славе Вуку помиње се песма „од небескога гусле јавора” и свевишња музика коју изводе „дуси на гусле”.

У другом делу раније поменуте књиге, одељку *Човек*, Костић се бави постанком човека и сисара, имајући у виду научна достигнућа пре свега немачких научника. Разматрајући део по део људског организма и њихова чула, посебно место даје чулу слуха, у поглављу Б: *Ухо*. Он сматра да у увету долази до својеврсног укрштаја – звука, који је резултат валовитог покрета ваздуха или другог тела, и – преноса тог звука у путању која је попречна са правцем звучних таласа. Костић стога закључује „да ће и строј, који поседује осетак и сазнавање звука, бити удешен по начелу укрштаја. Тако и јесте”.¹⁸⁸ Тај „строј” у Костићевој, петнаестак година раније написаној поезији, може бити птица, цвет, човек. Тако у песми *Славуј и лала* из 1863. године, песма је љубавно средство, вапај који славуј упућује лали:

„Рашири руке, а груди нежне

¹⁸⁷ Ibid., књига 122, одељак *Кичмењаци*, стр. 9-10.

¹⁸⁸ Ibid., књига 123, пети чланак – *Чула*, стр. 22.

мирисом жестоких скри,
као што су моје жестоке песме
што од њих поноћ ври.

Колико зора, колико ноћи,
у песми само бдим,
и опет имам с чиме ти доћи,
и опет имам с чим!¹⁸⁹

У цитираној песми, коју је Костић спевао у стилу немачког песника Хајнриха Хајнеа, славуј је свестан свог Божанског квалитета, он пева лали да би му се она потпуно отворила и замирисала свом снагом. Али, до таквог укрштаја не долази, јер, како лала пева: „Мириси моји твоје су песме....” и оно чиме се брани:

„Како те лала жестоко љуби,
кад би отворила лис’,
сву уједанпут сву милину би,
сав би ти дала мирис”.¹⁹⁰

У родољубивој песми *На парастосу Вука Ст. Караџића* из 1864. године, Костић песму третира као средство продужења Вукових мисли и речи:

„Да, још је жив! У грудма нам је жив,
из речи наших и он говори,
уз песме наше припев нам је он...”¹⁹¹

У својим научним разматрањима, пак, Костић закључује да је „строј уха удешен по начелу укрштаја; ал’ да једно ухо није никако укрштено са стројем другог. Тај недостатак до највишег развитка нашег основног начела савлађује природа у склопу најдивнијег строја створења, у оку”¹⁹². Такође пише: „Само једнога не нађосмо нигде. Нигде више у природи нема тако простог, тако јасног, очевидног, опипљивог доказа, да је најпростији

¹⁸⁹ Лаза Костић, *Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*, Београд, 2006., стр. 31.

¹⁹⁰ Ibid., стр. 31.

¹⁹¹ Ibid., стр. 38.

¹⁹² Л. Костић, *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*, op. cit., књига 123, стр. 24.

жљеб и најузвишенија певачка и свирачка армонија у основи једна те једна ствар. Нигде се више природа неће накланити, да нам покаже, како је кадра најједностручнијом, најпримитивнијом армонијом омирових брвана и жљебова, као што видимо да је по њој удешен чекић и наковањ у уху, да нам тим простим чином укрштаја омогући примање и пријање, уживање и разумевање оне најстројније армоније, да нам примакне и присвоји онај најразкладнији склад, онај божанствени 'причат', што нам избија из Бетовенових соната и сродних створова свирачке уметности".¹⁹³

Ипак је Костић научним феноменима прилазио донекле „романтичарски”, покушавајући да објасни природне појаве научним поставкама, а у недостатку чињеница „уметнички занесено”. На исти начин је покушавао да објасни појаве у уметности. У есеју *Опет један идеал славујев* песник не даје конкретне описе и тумачење Змајевог песничког језика, већ лепоту Змајеве песме и његово песничко умеће тумачи на следећи начин: „Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан...”¹⁹⁴ Сличан приступ Костић је применио и у тумачењу људских слушних реакција и рефлексја, те је у опису Бетовенове музике, аргументујући њену пријемчивост код слаушалаца, у недостатку јачих научних аргумената користио синтагме „божанствени причат” и „најразкладнији склад”.

Имајући у виду претходна разматрања Костићевих поетских целина и његових навода, евидентно је да је Костић музику из природе, као и уметничку компоновану музику, објашњавао из два угла: као резултат физичког дејства природних појава и као производ јединствене стваралачке имагинације. На сличан начин о томе пише естетичар Роман Ингарден, који класификује три типа временски одређених категорија: 1. људи и ствари, 2. процеси и 3. догађаји, те у оквиру ових категорија смешта музику, анализира њене особине, посматра начине њеног живота, односно изведбе. Пише од томе следеће: „Видимо: музичка дела која нам се у свакодневном животу чине као нешто добро и свестрано познато, с којима свакодневно општимо као са добрим пријатељима, која за нас представљају обичан и природан део културног света који нас окружује – суочена са овде набаченим тешкоћама, постају нешто загонетно, чија нам је суштина и постојање сада потпуно нејасно. Зар нам повод за то нису дала она преднаучна убеђења која су нас до ових проблема довела? Зар према томе не треба, пре свега, критички размотрити сва уверења и покушати да она буду исправљена или уопште одбачена?”¹⁹⁵ Он наводи да је „свако извођење неког музичког дела извесно индивидуално протицање (процес) које се

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Л. Костић: *Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*, Београд 2006, стр. 204.

¹⁹⁵ Роман Ингарден, *Онтологија уметности (Студије из естетике)*, Нови Сад, 1991, стр. 9.

развија у времену и које је једнозначно у њему смештено”.¹⁹⁶ То значи да се свако дело у одређеном времену изводи само једном, на јединствен начин и у јединственом трајању. Свако ново извођење није понављање, јер се изводи у новом времену. Код снимљене музике то извођење у новом времену је идентично, док је у извођењу „уживо” сигурно у неком аспекту бар мало измењено. У Костићевом схватању, свака изведена музика, она коју је чуо било као појаву из природе било као резултат људског извођења, јесте максимално теоријски рашчлањен резултат физичких укрштаја са недефинисаним границама духовних сфера. Песник приступа музици са становишта „аналитичког приступа”¹⁹⁷, како естетичар Мишко Шуваковић објашњава, принципа заснованог на „претпоставкама и интенцијама истраживања (претраживања) односа кореспонденције значења музике и значења теорије језика”¹⁹⁸, тј. на сагледавању музике, смисла, значења и теорије језика (филозофије језика, семиологије и семиотике).

Паралелно с „аналитичким”, Шуваковић објашњава и „синтетички приступ смислу, значењу, филозофији и музици”¹⁹⁹ у којем се полази од „једног сасвим одређеног и негованог искуства ’самог’ (непосредног) слушања музике и веома непосредног мушљења у филозофији и музици”.²⁰⁰ Ингарден пише да је свако извођење музичког дела пре свега акустички процес” који се одиграва скоро истовремено са процесом који изазива уметник.²⁰¹ Управо Костић полази од Дарвинових поставки о звуку, као и од тумачења великог броја научника – физичара, акустичара који су се бавили теоријом звука. Мисли се на уметничко, надахнуто интерпретирање акустичких записа, а Костић то објашњава кроз песму славуја као процес у којем се ресица у грлу покреће путем телесне снаге док је лепа мелодија плод физиолошких предиспозиција птице, али и њене Божанске лепоте, нечег научно необјашњивог. Ипак, филозоф и естетичар Масимо Дона указује на вечити недостатак у перцепцији дела које се тренутно слуша, према Ингарденовим разматрањима – објективног и појавног, као и оног које постоји у слушаоцу као „утишана успомена”.²⁰² Дона истиче и доживљај музике, пишућу да је „чињеница да музика увек на чист и прецизан начин исцртава димензију сфере која је с њом у вези, дајући највећу прецизност димензији иначе препуштеној неодређености и произвољности својственом срцу”.²⁰³

¹⁹⁶ Ibid., стр. 10.

¹⁹⁷ Мишко Шуваковић, прилог *Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике*, у: *Музика кроз мисао*, зборник радова, Београд 2002, стр. 33.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Op. cit., стр. 28.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Р. Ингарден, op. cit., стр. 11.

²⁰² Масимо Дона, *Филозофија музике*, Београд, 2008, стр. 26.

²⁰³ Ibid., стр. 93.

Имајући у виду претходно разматрање, потребно је осврнути се на поезију Лазе Костића. У песми из 1872. године, *Међу звездама (Вилованка)*, он сублимира у *хармонији сфера*: ваздух, звуке из природе – песму славуја и реч свих вера (у Ингарденовим разматрањима су акорди, мелодије и други музички елементи – „звучни предмети”²⁰⁴ помоћу којих се слушаоцу стварају „слушни изгледи”²⁰⁵). Да ли је Костић мислио на *хармоније сфера* и када је у поеми *Santa Maria della Salute*, насталој 1909. године, писао о укрштају рација и емоција кроз стихове „Две се у мени побише силе,/мозак и срце, памет и сласт”; или о укрштајима појава у природи, у стиху „ко песма славља у зорин свит”? Сигурно да јесте.

2.4. Конвенција, оригинал и прерада – у Костићевом стварању

Иако за Лазу Костића важи констатација да се у свом књижевном опусу углавном држао „патриотске реторике” и „реторичког фонда романтичарских стилских конвенција”²⁰⁶, ипак је и одступао од истих. Неретко је Костић у својим књижевним делима експериментисао са књижевним алатом – ритмовима, римама, кованицама, променама речи, „свакојаким техничким екстремностима и мајсторијама”,²⁰⁷ ослушкујући њихово трајање, звучење и значење. Својевремено Костићево инсистирање на јамбском стиху у преводу Шекспирове драме изазвало је бујицу критика његових превода од стране врских књижевних теоретичара, нарочито Богдана Поповића, који је тврдио да осим непознавања енглеског језика, песник не влада ни језичким законитостима и да својим преводима квари оригинални текст. Костићева одбрана била је да песниково дело треба да се преводи онако како би је опевао Србин, ма колико то рогобатно звучало. С друге стране, није се увек придржавао тога, прорадио би у њему „пркос, инат”²⁰⁸, те сазнање „да је он Лаза Костић”²⁰⁹, па би и променио нешто у преводу у складу са, по њему, бољом кованицом или метафором, оном која „боље одговара стихији српског језика”.²¹⁰ Ипак, колико год био добар и јавно прихваћен, сваки превод представља врсту прераде оригиналног дела, и ма колико превод био прецизан, то је ипак ново рухо оригиналног обрасца који када се представља, доживљава се на нов начин. Етномузиколог Димитрије О. Големовић, пишући о обрадама народних песама, стаје у одбрану свакој врсти разраде

²⁰⁴ Р. Ингарден, *op. cit.*, стр. 11.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Татјана Марковић, есеј *Дискурси српског музичког романтизма, у: Историја српске музике (Српска музика и европско музичко наслеђе)*, стр. 157.

²⁰⁷ С. Винавер, *op. cit.*, стр. 114.

²⁰⁸ *Ibid.*, стр. 412.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

и надградње народних цитата, сматрајући да обрада цитата треба схватити „искључиво као његов развој”²¹¹, као начин да тај мелодијски запис настави да живи у новом руху и у новом времену.

Слично би се односило и на партитуру у којој је записана музика која се, како пише Масимо Дона одражава у „увек различитом бићу”.²¹² У вези са тим, а на музичком пољу, музиколог Соња Маринковић наводи да се у анализи композиције могу разликовати „фонематички и „интонациони ниво звучних елемената”.²¹³ Први ниво се односи на „фонеме”²¹⁴ – „најмање јединице фонолошког система које утичу на значење речи”²¹⁵, и то су јединствене, непроменљиве језичке и говорне мере, док се други ниво односи на променљиве мере – „ритам, тембр, мелодику, артикулацију и јачину” (ритам, тембр и динамика су и део говора).²¹⁶ У процесу компоновања природно је да се композитори труде да наведене променљиве мере буду у служби језика, да прате природну окситонију и баритонију говора, али неретко се ова два нивоа и не поклапају, те је музичким средствима оригиналан поетски текст промењен, прерађен (баш као што је и Костићев превод – својеврсна прерада Шекспирових комада).

Постоје и друге баријере које, у одређеној мери, ограничавају уметника у процесу стварања или га усмеравају на одређени принцип стварања. Композитор Феручо Бузони наводи као несавршенство музичког дела „калуп-форму”²¹⁷ музичког дела, коју су зацртали „законотворци”²¹⁸ сваког времена. Та прописана форма постала је симбол уздигнут до догме, али и архитектонски најприкладније средство за саопштавање идеја композитора. Костић тежи формалном складу, како у комбиновању поетских строфа или драмских чинова тако и у динамизирању сâмог садржаја целине. Његове поетске слике засноване су на ерудицији о општим појавама у природи, као и на личној имагинацији, искуствима и филозофским поставкама. У *Певачкој’ имни Јовану Дамаскину*, на пример, музички храм је описан као грађевина певачких материјала: први тонови држе свод, басови чине темељ итд, а сама музика постоји захваљујући сопственој форми која је и сама део васељене. Док Моцарт музику види као „јединствени живопис који је људском роду доступан само у делимичном и пролазном облику”,²¹⁹ и сматра да је свако извођење

²¹¹ Димитрије О. Големовић, прилог *’Рад’ са текстом у песми – развој или деградација народног певања?*, у: *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, Неготин, 1997, стр. 240.

²¹² М. Дона, *op. cit.*, стр. 27.

²¹³ Соња Маринковић, прилог *Хорско стваралаштво Милана Михајловића*, у: *Традиција као инспирација*, Зборник радова са научног скупа (15-16. април 2011), Бања Лука, 2011, стр. 207.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Феручо Бузони, *op. cit.*, стр. 113.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Масимо Дона, *op. cit.*, стр. 89.

музике само „стално кривотворење и репродукција, због чега је предодређена на сигурну, нежну и интуитивну *безусловност*”,²²⁰ Костић је музику објаснио као физиолошко-божански укрштај, а затим је сврстао у укупан укрштај васељене, света. Костићев термин „музика сфера” односи се на укупну „врховну хармонију од које је сав свет саздан”.²²¹ „Модерност једног дела чине његова својства која су пролазна; а оно што је непроменљиво чува га да не постане старомодно”, пише Бузони.²²² За Костића важи Платоновски став да се ниједна промена не дешава у „још непокретној непокретности, ни у кретању које траје. Она креће из немогућег стања ’ван времена’ – па се оно што се креће зауставља, а оно што постоји покреће”.²²³ Лаза Костић поезијом показује да је музика из природе – „музика сфера”, производ који је незаустављив у „васељени”, процес који се стално обнавља или покушава да се понови суштински на исти начин, али увек у новом укрштају и новој *хармонији* присутних елемената и то га чини оригиналним.

3. Музички елементи у Костићевим песмама, баладама, поемама и драмама

3.1. Песме, баладе, поеме

У свом разноврсном поетском опусу Лаза Костић користи музичке слике с једне стране, тј. описује музику, и користи музичке изразе ради описа одређене тематике, с друге. Обе категорије најчешће су присутне у циклусу *Постанак песме, Вилованкама и Космичком циклусу*, док се у најмање појава могу уочити у љубавним (као што је раније поменута песма *Славуј и лала* у којој је песник глорификовао песму славуја) и родољубивим песмама (нпр. већ цитирани, последњи стихови песме *На парастосу Вука Ст. Караџића* који представљају кратку оду Вуку). Неке од песама поседују у свом поетском тексту музичке слике и појмове, али, упркос томе, нису компоноване. Такве су вилованка *Међу звездама* и родољубива песма *На парастосу Вука Ст. Караџића*.

Вилованка *Међу звездама*, написана је у пештанској самици 1872. године. Већ на сâмом почетку, Костић се осврће на своју судбину „лутања и тражења”,²²⁴ сублимира љубав према књижевности Шекспира, Шилера и Гетеа, као и животне токове саткане од низа пустоловина – кроз дружење са поезијом и музиком. Врсни познавалац Костићевог дела, књижевник Миодраг Радовић, пише у својој књизи да су „различити били гласови

²²⁰ Ibid.

²²¹ С. Винавер, *op. cit.*, стр. 198.

²²² Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, Београд 2014, стр. 7.

²²³ Платон, *Парменид*, 156 е.

²²⁴ Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*, Београд, 1983, стр. 15.

који су допирали до њега и претили да га очарају и заробе”²²⁵, то су гласови књижевности и музике лире, који, сви заједно, посебно звоне, посебно звуче. О томе сведоче стихови из вилованке:

„Мени свира вечна лира
– Пиндара, Анакреона –
– и Милтона – и Бирона –
– Шилер – Гета – и Тењира –
– Данта – Таса –
– Калидаса – –
Тако мене звуци гоне,
А за сваким речи звоне”.²²⁶

У наставку ће бити издвојене строфе у којима се користе музичка средства.²²⁷ Текст прве строфе гласи:

„Ни олуја, ни бујица,
то је цвркут рајских тица; –
ил’ је разлег од песама
из највишег оног храма
над звездама?
По тихотној васељени
разлежу се звуци њени
смртном уву нечувени”.

Ова је строфа лирског карактера истакнутог лирским осмерцем, уз полустих после четвртог стиха. Цела строфа је дата у виду музичке слике. У строфи се описује за песника најлепша песму у васељени, песма рајских птица. Костићеви стихови упућују на неоплатоничарске мисли Феруча Бузонија, који објашњава могућности тонског сликања природних *звучних* појава, између осталих: тутњаву грома, шум дрвећа и животињске крике, упоређује их са појавама које се *виде* – севањем муње, птичијим летом, покретом у скоковима, бави се људским *осећањима* које музика треба да опише и разјасни слушаоцу,

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Лаза Костић, *Изабрана дела (песме, драме, есеји)*, Београд, 2006, стр. 11.

²²⁷ Лаза Костић, *Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*, Београд, 2006, стр. 9-13.

те долази до дефинисане *програмске музике*, музике националног карактера. Сваки дан почиње исто, свитањем, али ипак другачије него претходни, пише Бузони, тако и композитор своја дела увек свира другачије, али у складу са датим односима „вечите хармоније”²²⁸. За њега су то све „ситни догађаји на Земљи”²²⁹, део музике која „прожима читав свемир”.²³⁰

Наредна музичка слика, у осмерцу, такође описује појаву песме, овај пут, замамну песму морских сирена:

„Као смели морепловац
древних прича и времена,
што је везан за катарку,
у безумљу слатку, жарку,
слушô песме од сирена,
дивних, мамних морских жена:
тако мене звуци вуку,
у стоструком зборе гуку”.

У наредној строфи је описан звук гусала, али не да би афирмисао музику, већ је звук гусала истакнут као симбол славне прошлости српског народа:

„Ал’ не чујем оног звука,
Звонке јеке, мамна гука,
Што у светлиј’ њених друга:
Гласи мука и покаја,
Шапат јада, сузни бризи,
Неодољних уздисаја
Бројанички, свети низи;
Старе славе сетна хвала,
А скороњих срамних зала
Осветница, – јека од гусала”.

као и у делу стиха на завршетку песме:

²²⁸ Ф. Бузони, есеј *Нотација против емоције*, оп. cit., стр. 27.

²²⁹ Ф. Бузони, есеј *Програм и мотив*, у: *Нацрт за једну нову естетику музике*, оп. cit., стр. 19.

²³⁰ Ibid., стр. 20.

„А кад гуслар по њим гуди,
из јавора јаде буди,
из тамнице јади лете
да се браћа јада сете,
да се сете, да их свете!”

Гусле су инструмент често заступљен у песмама Лазе Костића. То и није чудно с обзиром на његову посвећеност Српству, српском фолклору, песмама и обичајима. Гусле су симбол српског народа, историје, победоносних идеја. Гусле су епски елемент у поезији и музици, па није случајно што је у последњој цитираној строфи, након низа лирских осмераца, песник гусле увео помоћу епског десетерца, у стиху: „Осветница, – јека од гусала”!²³¹ Поменимо и разбијене гусле и несрећног гуслара у песми *Иза сна* (из 1859. године), у којој „срце гуди о освети”.²³²

Даље, у вези са претходним, у родољубивој песми *На парастосу Вука Ст. Караџића* из 1864. године, у последњем шестерцу остварена је ода Вуку Караџићу. Стихови помињу музички инструмент – гусле, као симбол српског народа:

„И саслуша л’ нас тако Господ Бог,
понећаће из раја јавора,
потесаће га дуси на гусле.
за тили час српски биће рај!
Ал’ какве смо на земљи срећице,
отеће нам још и тај завичај”.²³³

Имајући у виду Костићево ангажовање, прво у младалачким данима деловања Омладине српске, а потом и у конкретном политичком раду у влади Јована Ристића, може се закључити да Костићево коришћење гусала у песмама није у сврси величања музике, већ му тај музички инструмент служи да истакне националност, односно, служи му у политичке сврхе.

²³¹ Лаза Костић: *Vita nova*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд, 2012, стр. 30-31.

²³² Ibid.

²³³ Лаза Костић, *Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*, op. cit., стр. 38.

Миодраг Радовић, бавећи се појавама вила у Костићевој поезији, пише: „Уз водену вилу, Костић призива вилу светлога зрака, која је као заштитница песме најсроднија музама. Чињеница што су са тим вилама повезане птице (у SMDS²³⁴ су славуји) подсећа на древно предање по коме птице најлепше певају у гори где су Музе сахраниле Орфејеве комаде тела”.²³⁵ Радовић овде указује на мит о Орфеју, мит о узвишености музичара који побеђује силе подземља, и генерално, о несхваћеном уметнику који има наднаравне моћи, истучући песников класичарски приступ уметности. Осим романтичарског неговања старих хеленских митова, Костић негује и култ српског јунаштва и пркоса, који су пре њега у књижевном светлу оживели Симо Милутиновић Сарајлија и Петар II Петровић Његош у поеми *Заробљени Црногорац од виле*.

Радовић пише да се зрачна вила појављује у Костићевом сну, „али и у сну народног певача – гуслара”, као што је у песми *Иза сна*, у стиховима:

„а у тихој, у тавнини
вила коло заводила”.

Такође се у песми *Вила* јавља појам *песме* у две строфе:

„Еј, у зраку сјајна вило,
да ми дајеш срце твоје,
све би пуно песме било,
та у зраку птице поје.

Душо, вило мога века,
Ти си ми га дала сама,
Пуно вере, пуно лека
Пуно миља и песама.”²³⁶

Миодраг Радовић закључује да је песник одсањао национални и песнички сан у пештанској тамници 1872. године, када га је вила из сна „упутила на гусле и на звезду наше народне поезије. Тиме је песнички наговештено да је порекло митске слике у душевним изворима, да је вила поникла као светлост сна, као онирички израз једног сна (који је песнику одбрана од јаве). То је сан о ослобођењу и процвату националне просвете,

²³⁴ М. Радовић у својој књизи више пута даје скраћеницу SMDS за песму *Santa Maria della Salute*.

²³⁵ М. Радовић, *op. cit.*, стр. 43.

²³⁶ М. Радовић је песму цитирао из збирке *Песме* Лазе Костића, Нови Сад, 1909, стр. 73.

уметности и књижевности којима је вила била чуварка кроз векове”.²³⁷ У овом случају, претходно цитираним стиховима, вила није песника упутила на сâму музику, већ на гусле као симбол Српства.

Овај Костићев сан само је мисаони „прстен” који се потпуно заокружио и стопио са детињим светом у којем су дубоко укореењени слободарски Милетићеве стихови, толико често део песникових дечачких дана.²³⁸ У Костићевој поезији је алегорија честа појава којом је он пројектовао своје политичке идеале и стремљења. Јован Скерлић, један од најистакнутијих Костићевих критичара, пишући о Костићевом делу „Чедо вилино”, осудио је Костићеву потрагу за стилским фигурама и метафорама, назвавши овакав његов језик извештаченим и усиљеним, пуним чудних и смешних кованица које је створио сâм свој геније. Није прихватио да је за Костића Вила – и Косовка девојка, и носилац слободе, вере и наде.

У тексту песме *Певачка 'имна Јовану Дамаскину*, коју је Костић посветио Српском певачком друштву панчевачком, јавља се више „музичких мотива”. Сâм назив упућује на то да се овај текст пре свега пева, али, нажалост, до данас нисмо нашли нотни запис ове Костићеве песме настале 1865. године у оквиру *Космичког циклуса*. Што се тиче музичких елемената у поетском тексту песме, већ на сâмом почетку песник све звуке васељене сврстава у предиван појам „сфере звучнога мâ” и у њима је „песма небних снова” која у себи садржи сва осећања, људску патњу, бол и клетве. Платонова теорија да је свет идеја једини истинити и савршени свет, док је материјални свет само несавршена копија стварног света идеја примењен је у овој песми, управо у стиху „песма небних снова”. Људска душа по рођењу улази у тело, док је претходно боравила у царству идеја. У сазнајном процесу, душа заробљена у телу заборавља шта је видела у царству идеја, а у сазнајном процесу се оживљавају сећања – код Костића су то „небни снови” саткани од људских емотивних доживљаја.

Костић поново гулама глорификује људску победу, називајући гусларску свирку „победопој”. У Костићевој небеској песми увек је главни лик свети Јован, који песмом проноси по небу – до раја, људске наде и снова.²³⁹ Није случајно песник посветио песму Јовану Дамаскину, сиријском монаху. Упознат са Дамаскиновим уделом у реформисању *Октоиха*, једног од главних литургијских дела византијске цркве, истовремено и великих песничких зборника, он га је навео као песнички узор – и сâм тежећи да реформише поетски језик свог доба (негујући српски јамб којим су се

²³⁷ М. Радовић, *ibid.*, стр. 46.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Лаза Костић, *Изабрана дела*, *op. cit.*, стр. 62-63.

променили уобичајени акцентски односи у стиху)²⁴⁰. Јован Дамаскин је био веома плодан песник, а такође и редактор канона као песничке форме – скратио га је на три до четири строфе – тропара, уз ирмос као носиоца теме у свакој оди, и на тај начин му одредио коначну структуру. Уз то, сигурно је Костићу био узор због широког поља научног и уметничког деловања – осим поезије, бавио се и теологијом, правом, филозофијом и музиком. Аутор је химни које су још увек у употреби у православним храмовима широм света. Стога није необично што је Костић управо једну химну написао у част великог полихисторика и ретора.

До сада није пронађен нотни запис *Певачке 'имне Јовану Дамаскину*. Ипак, сачувана је композиција Славољуба Лжичара *Певачка химна* (у Костићевом оригиналу – *Певачка 'имна*)²⁴¹ у којој се Костићев поетски текст односи на постојање музике, пре свега, хорске. Песников оригинални предлог из 1865. године гласи:

„Гласова певче, Јоване,
свој храм обнови свет,
обнови песме потоње
у слусима нек потоне
несносив очиглед!
У темељ *бас* нек удри стен
подривљив неимаре,
нек буди многу тужну сен
из костурнице старе,
да махне мошти, – успомен
да носи пред олтаре!

Гласова певче, Јоване,
свој храм обнови свет,
обнови песме потоње,
у слусима нек потоне
несносив очиглед!

Баритон мушки нека зид

²⁴⁰ О томе више видети у есеју С. Винавера: *Лазини сетни експерименти*, у: *Заноси и пркоси Лазе Костића*, ор. cit., стр. 114-115.

²⁴¹ *Албум српских песама - Albym national Serbe. 100 српских народних песама за гласовир*, удесио Сл. Лжичар, /1881/, Henry Litolf's Verlag, Boston: Arthyr P. Schmidt,

за светилиште гради
у непроглед, у непрокид,
незваној неверади,
а ступове у недовид
слободи, вери, нади!
Гласова певче, Јоване,
Свој храм обнови свет,
обнови песме потоње,
у слусима нек потоне
несносив очиглед!

А свод нек диже *тенор* смео,
кô руке кад се здруже,
у молитви се Богу свео
за нездružене душе,
довршит храм да пусти цео
ил' – и то нека руше!

Гласова певче, Јоване,
свој храм обнови свет,
обнови песме потоње,
у слусима нек потоне
несносив очиглед!

Ал' омладино, гласе мој,
на вршку ти ми чуј се!
Ти јабуку, Адамов плод,
узнеси на врхунце,
ил' место ње нек млади пој
допоје с неба сунце! –
Гласова певче, Јоване,
свој храм обнови свет,
обнови песме потоње,
у слусима нек потоне
несносив очиглед!”

Цитирана песма почиње припевом који се понавља након сваке од четири изложене строфе. Песник је замислио хорску песму кроз мушки хорских став. У првој строфи је описао глас – деоницу басова као темељ у изградњи музичког става, а који он назива „храмом”. Познато је да је у музици басова деоница основа за креирање тонално-хармонског тока, те није чудно што је и Костић кренуо од ње. Средњи глас је баритон, он представља и зид и мост и руке ка небу, односно, ка највишем гласу – тенору који води мелодију. Судећи по овој песми, песник је био заинтересован за хорско певање и сигурно је имао контакта са хорским певаштвом његовог времена. Још као дете је постављан на чело националне параде, у којој је обилазио село певајући са војницима српске песме о слободи и јунаштву. У омладинском добу, Костића су јако занимале и инспирисале химне, због јелинских слободарских порука које су носиле, химничном песмом Хелени су подстицани на борбу.²⁴² Стога је неколицину песама написао у химничном духу, нарочито у двадесетим годинама живота. Интересовање за хорско певање управо је показао тежњом да повеже текстове химни са музиком за хор. Подаци говоре да је обе химне посвећене Јовану Дамаскину писао за Српско певачко друштво панчевачко и да је на Костићеве текстове компоновано више мелодија. Прашки музички жири је одбијао те верзије све док Змај Јова није преуредио текст, а затим га Јенко компоновао.²⁴³

С друге стране, како је истакао Душан Иванић, „темељ, зидови или сводови у Костићевој пјесми постају хомоними, јер не значе што значе у општем језику...”.²⁴⁴ Разматрајући тематику и симболику Костићеве две химне, теоретичар и историчар драме, М. Фрајнд указује на барокне утицаје на Костића приликом писања ових песама:

„Обе химне настале су у скоро исто време, њихов облик има ритам барокних композиција, њихова сликовна и звучна згуснутост и доследност извођења мисли и осећања својствене су најбољој поезији 17. века”.²⁴⁵ Ипак, Фрајнд наглашава и то да су у овој песми такође евидентни Костићеви узорни који датирају од антике и ренесансе, па до барока.

У балади *Самсон и Делила* из 1869. године, у одељку 4, Костић описује песму заробљеног Самсона следећим десетерцима:

„Самсон је певô, ори му се глас,

²⁴² С. Винавер, *op. cit.*, стр. 24.

²⁴³ *Ibid.*, стр. 28.

²⁴⁴ Душан Иванић, прилог *Рани Лаза Костић – свемоћ метафоре*, у: *Лаза Костић 1841-1910-2011*, зборник радова, *op. cit.*, стр. 22.

²⁴⁵ М. Фрајнд, есеј *Лаза Костић и енглеска поезија 17. века*, у: *У трагању за Лазом Костићем*, *op. cit.*, стр. 29-30. Фрајнд указује и на велику сличност Костићеве *Певачке 'имне*, у којој се појављује Јован Дамаскин као иницијатор музике православног храма, са *Песмом за дан св. Цецилије*, Џона Драјдена, у којој је описана Света Цецилија, заштитница музике у католичкој цркви. Ту су и многобројне занимљиве компарације М. Фрајнд, о избору терминологије и одабраних описа у обе поменуте песме.

бојева смртних некад жив ужас
надјекује окова тужни звек
с тамница стреса међу камена”.

Некада моћан, а сада заробљен и слеп – чује се „прижељак небесни/славуја слепог у том кавезу”...Док се она, Делила спрема за свадбу – „Самсон ће сватовац певати!” Ова балада није за сада компонована, док су песме чији ће текст бити анализиран у наставку – компоноване.²⁴⁶

У поеми *Santa Maria della Salute* из 1909. године, Костић спаја све космичке појаве у *хармонију сфера*, али хармонију – склад који се темељи на супротностима. О томе сведоче стихови:

„Зар мени јадном сва та дивота?
Зар мени благо толико све?
Зар мени старом на дну живота,
та златна воћка што сад тек зре?”

– укрштај мотива старости и младости; или у стиховима:

„Две се у мени побише силе,
мозак и срце, памет и сласт”

– укрштај рација и емоција.

„Музичке мотиве” уочавамо и у стиховима:

„Тад моја вила преда ме грану,
лепше је овај не виде вид;
из црног мрака дивна ми свану,
кô песма славуја у зорин свит”.²⁴⁷

Осим што је, за песника, најлепша мелодија симболисана песмом славуја, у овим стиховима извршен је укрштај звучног и визуелног. *Вила* је толико лепа, да таква раније није виђена; она је осванула из мрака, као „славујев пој” у зору. На крају песме, поново у име победе љубави и лепоте, зачуће се ода – „душине жице све да прогуде”. Уз песме

²⁴⁶ Лаза Костић, *Изабрана дела*, ор. cit., стр. 90-91.

²⁴⁷ Ibid., стр. 70.

Међу јавом и мед сном и *Моја дангуба*, стихови поеме *Санта Мариа делла Салуте* су обликовани тако да се песник често позива на поређења са „музичким елементима” или асоцијацијама на музику, о чему ће више речи бити касније.

Песма *Камо ноћи, камо дани* настала је 1866. године, у оквиру циклуса *Та пољубац твој мирише*. Састављена је од пет поетских целина. У првој целини налази се пет строфа – катрена у којима песник жали за прошлим временима, за кафанским забавама, за „прозбореним, пропеваним песмама”, непроспаваним ноћима, са стањима „међу јавом и мед сном”. Песма и музика помињу се у трећој и четвртој строфи, док песма у целини гласи:²⁴⁸

„Камо ноћи, камо дани,
пољупци проуздисани,
клетвама прозаклињани,
камо ноћи, камо дани?

Седи љубав, пије вина
из очију пуних наши’,
што га више љубав пије,
више га је свакој чаши.

А песама јато плаво
срцима се куца: Здраво!
– Песме, лакше! – Махни, ма’ни! –
Камо ноћи, камо дани?
А кад оду браћа дома,
кад је доста слатких снова,
кад се сместе занос – песме
у постеље од стихова...”

У песми *Звоно*, написаној 1861. године у циклусу *Та пољубац твој мирише*, звук звона јавља се са двоструким тумачењем, тј. улогом: прво као реална звоњава звона, а друго, као тужно звоно које свира у грудима и подсећа на проживљену патњу и бол:

„Звоно, звоно мало,

²⁴⁸ Лаза Костић, *Међу јавом и мед сном*, Београд, 2005, стр. 96.

што те, звоно, боли,
те се тако тужно
разлежеш по доли?
И моје је срце
завонило јако,
по моји' се груди
разлеже једнако.

Срце моје звони
од тешкога клатна,
то је клатно тешко
њена слика златна”.²⁴⁹

Две родољубиве, мање познате Костићеве песме, *Србски пој* (1852) и *Победна песма* (1853) касније су употребљене као текст за вокална дела – хорске композиције. Такође обе песме у свом поетском тексту садрже „музичке елементе”. У песми *Србски пој*, већ из наслова се види да је реч о песми химничног карактера и лако се може замислити да се пева као својеврсна корачница. То потврђују стихови у првој строфи:

„А свете жеље прођу груди
На мушки бој,
На мушки бој,
Слобода кад се с бојем љуби
То ј' србски пој,
То ј' србски пој!”

У другој строфи певање и звук жица представљају реалну песму и свирку, али је снажан звук трубе додељен топовима:

„Умукну песме шала пређе
Умукне пир,
Умукне (?) жице, клоне цвеће
Малакше мир.
А место песме топ затруби

²⁴⁹ Лаза Костић: *Vita nova*, op. cit., стр. 88.

На мушки бој!...”

И у *Победној песми* помињу се свечане вилинске „песме миле” и да „место рана, љубав рана/на певаче пада сва!”²⁵⁰

Песма *Рајо, тужна рајо* из 1860. године, симбол је наде и вере. Писац дванаестерцима приповеда о томе да не жели да пева свом народу, него да га свети и освети: због турског зулума, изгубљених живота, испоштене и уништене земље. Песник хоће да се поново „песма заори”, да поново све процвета и да се „јарко сунце занавек разгори”. Природа га, пак, упућује на то да је у њему сâмом, последично и у целом народу – сунце, борба за будућност и бољи живот:²⁵¹

„Рајо, тужна рајо, кад се тебе сетим,
не бих да ти певам, већ бих да те светим.

Да те светим, света горо, облистана
од увела, бледа, турска ђулистана.

Што му вене ружа већ под гором црном,
па опет кукавну земљу копа трном.

Из туђег је света, престала да руди,
па би да се шкroppи из крвавих груди.
Еј, а ‘де је сунце да се њиме суше
те кржаве капље са увеле руже?

Да осуши капље, да ружу изгори,
да остане за њом тек мирис у гори.

Из тога мириса песма да заори,
кад се јарко сунце занавек разгори.
Еј, а ‘де је сунце? питам српске горе,
А оне ми веле: и у теби, море!

²⁵⁰ Текст обе песме као и нотни запис може да се пронађе у огледу Васа Милинчевића: *Две непознате компоноване песме Лазе Костића*; часопис *Књижевна историја* VII/28/1975, Београд, стр. 707-715.

²⁵¹ Лаза Костић, *Изабрана дела*, Београд, 1963, стр. 59-60.

Рајо, тужна рајо, кад се тога сетим,
не бих да ти певам, већ бих да се светим”.

Још једна песма садржи асоцијације на музику, то је песма *Свирачица* која је први пут објављена у Костићевој последњој збирци – *Песме*, у Новом Саду 1909. године. Садржај песме односи се на цетињску кнегињицу Милицу, будућу кнегињу Милицу Николајевну, која је умела да свира на појединим жичаним инструментима. Њено умеће песник описује последњим катреном, иначе, писаним ијекавицом:

„Ал’ нек осл’јепе: док таке руке
небеској свирци подижу храм,
више вриједи слушаат им звуке,
но сунца вјечни гледати плам”²⁵²

док према речима Пера Зупца „у тој песми има звука и спиралног ткива које се касније сретно оваплотило у песми *Santa Maria della Salute*”²⁵³

На крају, поједине песме, иако у тексту не садрже музичке слике и термине, биле су јако привлачне музичким ствараоцима који су њихов текст искористили за стварање композиција намењених различитим врстама извођача. То су, пре свега, песме: *Међу јавом и мед сном*, *Објесен*, *Дон Кихоту*, *Спаваћа песма*, *Наше*, *Спавај ми чедо*, *Лаку ноћ*, *Драга зоро*, *Моја дангуба*, *Снове снивам*, *Еј, пусто море!* (из драме Максим Црнојевић) и *Народном посланику*.

Многи књижевни критичари Костићевог доба су нападали и критиковали његов стил, као што су Богдан Поповић и Јован Скерлић. Речи хвале добио је од Вељка Петровића, Милоша Црњанског, Исидоре Секулић, Станислава Винавера и многих других. Исидора Секулић 1941. године, између осталог пише: „У поемама Лазиним има раскошних ритмова и рима, потресних визија”²⁵⁴

О занимљивим римама, новим речима и оригиналним конструкцијама, песник и књижевни критичар Васа Павковић наводи мисли књижевника Љубомира Симовића, из 1972. године: „Лаза Костић је створио и претворио обиље ритмова, интонација, акцената, рима; смелим инверзијама појачавао живост и напетост реченице, претварао је глаголе у именице и именице у глаголе... Тако оживљеним језиком Лаза Костић је остварио мноштво сјајних имагинативних тренутака”²⁵⁵

²⁵² Перо Зубац, *Ленка Дунђерска* (лирска студија), Нови Сад, 2009, стр. 65-66.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Лаза Костић, *Одабрана дела I*, оп. cit., И. Секулић, предговор књизи, стр. 5.

²⁵⁵ Васа Павковић, есеј *Песник Лаза Костић у: Лаза Костић, Међу јавом и мед сном*, Београд, 2005, стр. 6.

Важно је истаћи и свеобухватно мишљење Петра Милосављевића из 1981. године, који је указао на то да „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 у ситном везу и у кујунџијској шари: у богатству римовања, оркестрацији стихова”.²⁵⁶ Из цитата се види да су и књижевни критичари имали потребу да у описима Костићевих дела и његовог стила користе музичке термине.

Очигледно је да су и композиторе, не толико Костићеве савременике колико следбенике, привукле на првом месту теме и мотиви садржани у Костићевој поезији, нарочито у лирским песмама из првих циклуса. Песме коју су најчешће послужиле као литерарни предложак соло-песме или неке друге музичке форме су: *Међу јавом и мед сном*, *Моја дангуба* и *Објесен*, а осим вокалних дела, поједини композитори писали су и инструменталну музику инспирисану Костићевим стиховима.

3.2. Народна песма *Женидба Максима Црнојевића* – инспирација за писање драме²⁵⁷

Након што је Иво Црнојевић успео да договори брак између свог сина Максима и кћери венецијанског дужда, Анђелије, по повратку у зетски двор затекао је сина Максима, оболелог од богиња. Од тог момента почиње заплет који доводи до трагедије свих појединачних ликова у песми.²⁵⁸ Упркос трагичном сижеу песме, у једном моменту описана је весела атмосфера у којој ликови певају сватовске песме. То је свечани полазак Ивових сватова у Венецију. Костић у драми пише да Иво Црнојевић, Јован капетан и Недељко „успут пију и – певају” и да додаје: „Ко имаше грло поуздано/Попијева сватовске поскочице”. Из овог штурог описа не може се сазнати које су сватовске поскочице у питању, али је сâм коментар довољан да читалац стекне општи утисак о тренутној атмосфери током пута црногорских сватова у Венецију.

Мотив сна је веома чест у свим врстама књижевности. Налазимо га у античкој књижевности (Хомер – *Илијада*) и у трагедији *Краљ Едип*, потом у ренесанси и бароку

²⁵⁶ Ibid., стр. 9-10.

²⁵⁷ За овај рад коришћена је песма која се налази у књизи *Народне песме*, приредила Снежана Самарџија, Београд, 1999, стр. 231-263. Поменути издавач је песму, коју је изворно испевао старац Милија, преузео из Вукове збирке II, где је била под редним бројем 89.

²⁵⁸ Поносни владар Иво Црнојевић је девет година избегавао свадбу Максима и Анђелије, но ипак је, након притисака Латина, десете године окупио сватове и пошао у Венецију. Сковао је план да Максима, чије је лице било пуно ожиљака од прележаних богиња, замени побратимом Милошем и да Милошу, за учињену услугу, преда младин мираз. Након велелепног славља, Анђелија ипак сазнаје за замену младожење и тражи од Ива да се мираз преда правом младожењи. Милош одбија да врати дарове и девојку. Долази до сукоба – Максим убија Милоша, отима девојку и бежи. У сукобу гине и капетан Јован који открива Иву да је Максим убио Милоша. А Максим пише дужду да му враћа нељубљену кћер, и да ће се потурчити и остати да живи у Стамболу. Са њим у Стамбол одлази и Јован Црнојевић, обоје су потурчени наставили да живе тамо.

(Калдерон – *Живот је сан*). Сан у бајкама и легендама често осликава свет супротан стварности (Андерсен – *Девојчица са шибаницама*). У романтичарској литератури наилазимо на мотив сна који предсказује догађаје (Бранко Радичевић – *Рибарчета сан*), као и у српској литератури двадесетог века (Иво Андрић – *На Дрини Тузрија*). У епској, усменој књижевности увек је присутно веровање да сан пружа истинску поруку и стога неретко делује да ликове и утиче на њихово деловање и на саму фабулу. У неким песмама снови често предсказују догађаје, често трагичне (*Смрт Сењанина Ива*). У песми *Женидба Максима Црнојевића* описан је сан Јована – капетана, који говори о томе да се црни облак надвио над Ивовом краљевином и да ће неко умрети. Узимајући у обзир претходно наведене примере може се претпоставити да испричани сан уноси бар стрепњу у срца присутних ликова, пре свега, Ива Црнојевића, а посредно, и код читалаца песме.

3.3. Драма Максим Црнојевић

О Костићевом надахнућу приликом креирања драме *Максим Црнојевић*, Исидора Секулић пише: „Укрштао је Лаза у *Максиму* Шекспира са традицијом класичном, и хеленистичком и народном српском. Надодавао је на хиератичну једноставност класичне трагедије реторику Шекспирову, реторику вођену модерним, ренесансним интелектом који је све налазио у човеку и све тумачио из човека. Класичан стил, то су врлети, врлети духа и мање духовитости. Лаза је имао невероватне способности да може оба стила, да може једно најбоље, а оно друго најбоље. И састављао је најбоље и најбоље, и оно друго су биле супротности, судари, кићење и китина где јој места није, а има од тога врло осетљивих повреда на истини уметности. Срећом, усталом и логично, *Максим* је постао опера. Петар Коњовић, маестро Коњовић уједначио је стил, и патетика и трагика Лазине драме остају у величанству музиком казаних судбинских тајни”.²⁵⁹ Коњовић је често преиспитиван од стране књижевних критичара, јер је Костићев рогобатан текст скратио, прецизирао је етапе драмске радње, сваком главном драмском лику дао је посебну музичку тему, а целокупни садржај је обогатио цитатима народних песама које је интерпунктирао међу појединим сегментима драмске радње и на тај начин значајно обогатио почетни књижевни предложак.

Од драмских сцена у којима се јасно указује на појаву музике, издвајамо следеће:

- Анђелијина песма, I чин,
- Песма ослобођених робова, III чин,

²⁵⁹ Лаза Костић, *Одабрана дела I*, Нови Сад – Београд, 1972, избор и редакција: Младен Лесковац; Предговор књизи: Исидора Секулић, стр. 10.

- Песма маски, IV чин,
- Песма гуслара (прерушеног Надана), IV чин и
- Сватовац из далека, V чин.

– Анђелијина песма

На млетачком двору седе мајка Филета и кћер Анђелија, која везе калпак. Заљубљена је у Максима, а Филета је љута јер каже да јој је Максим убио сина Марка, и да треба за парастос да везе братовљев лик, а не Максимов. У овој слици Анђелија, кроз монолог, исказује своја најискренија осећања. Одговор на њену патњу, на чекање Максимовог одговора Анђелија тражи у узбурканим морским таласима. За њу је море творац „дубоке мисли створитељске”²⁶⁰, заправо, преко мора ће стићи лађа са вестима. Њена исповест чак прераста у песму, што је Костић назначио дидаскалијом у тексту, након чега Анђелија пева целину која почиње стихом „Еј, пусто море! Еј, пусти вали!”²⁶¹. И Петар Коњовић ће касније, у опери *Кнез од Зете*, креирати са истим текстом Анђелијину песму.

– Песма ослобођених робова

У првом наведеном примеру из трећег чина, један од робова пева следеће стихове:

„Шалај даном, с белим даном
друговат ћу моћи,
окове је стрес’о црне
немилосне ноћи.
Да живи кнез, да живи дужде
што оживи своје сужне!”

Ово је први експлицитни пример песме, а такође је и ретка појава римованог стиха – комбинација осмерца и шестерца. Ослобођени робови песмом величају дуждевску породицу. Стихови у песми су римовани – у комбинацији седмерца и осмерца:

„Дуждева да живи кћи
што милошћу среће нове
старе мржње скида кове,

²⁶⁰ Лаза Костић, *Изабрана дела*, оп. cit. стр. 103.

²⁶¹ Ibid., стр. 104.

напијајмо њојзи сви!”

– Песма маски

У четвртом чину описана је општа слављеничка атмосфера, маскенбал у Млетачкој републици, организован поводом веридбе Максима и дуждеве кћи. Маскирани су сватови са обе стране, а чује се песма млетачких маскираних сватова. То је група певача који певају песму са веома важним стихом: „Наша влада наш је ред, личина читав – свет”.

Ово је веома важно место у Костићевој драми. Песма венецијанских маски и посебно, претходно цитирани стих, осим што осликавају општу венецијанску атмосферу маскенбала, имају и другачије, донекле психолошко тумачење. Наиме, песму певају венецијанске маскиране званице које поручују да су сви присутни – гости на млетачком тлу, да су Млеци победници у политичкој борби Зете и Млетачке републике. Стих „личина читав свет” даје вишеструко двосмислени коментар разноликих званица – зетских и млетачких, маскираних и немаскираних, оданих и издајица, правих и лажних Максима – Милоша. О томе књижевни теоретичар Снежана Самарџија између осталог, пише и следеће: „Песма не ставља тежиште на ритуалну димензију светковина, испуњених разузданим весељем, мрсом и пићем. Ипак, из дубине сâмог именовања празника допиру околности уговарања свадби, али и обавезно обредно маскирање. Бучне поворке сировара, направљача, комендијаша, шиљкана (Недељковић), најчешће су ишле у опходе као гротескни двојници сватовских званица, са обавезном трудном младом. Али, док је њихово весеље између два поста призивало свеопшту плодност, песма под шатором на венецијанском тргу алудира на срамну маскараду сâме свадбе. Потуљена ругалица особени је ехо Иванове исповести из епске песме, тим пре што се углед кнеза и његове породице лагано круни међу својима”.²⁶²

– Песма гуслара (маскираног Надана)

У истом чину, истој појави, као маскирана званица појављује се војвода Надан. Он, препушен у гуслара, пева лажну народну песму, песму о „два тића” која су се одродила заувек. Песма симболично описује однос Максима и Милоша.

– Сватавац из далека

Последње музички истакнуто место у драми је у петом чину. У првом плану драмског тока је Максим који се вратио у Црну Гору. Дидаскалијом је назначено да се сватавац чује у даљини. Како нема других ознака у тексту драме, поменута дидаскалија

²⁶² Снежана Самарџија, рад *Милијин и Костићев Максим Црнојевић*, у: *Лаза Костић 1841-1910-2010*, зборник радова; ор. cit., стр. 219.

указује да би приликом извођења драме, у позадини требало да се чује обредна сватовска песма, која би, посредно, указала да се у даљини забављају сватови.

Иако је до сада издвојено свега неколико драмских ситуација које експлицитно указују на појаву музике, као и оних места које су драматуршки погодне за музичко обликовање, мора се истаћи то да је текст Костићеве драме у целини искористио за своју оперу *Кнез од Зете* композитор Петар Коњовић (1883-1970).²⁶³

4. Драмско и драматично у музици компонованој на основу књижевног опуса и живота Лазе Костића

4.1. Музика Костићевог доба

У раном детињству Лазе Костића, уметност се развијала постепено, паралелно са развојем општих друштвених прилика. До ослобођења од Турака музику су изводили само Турци и Роми. Сâм Костић памти у детињству родољубиве стихове који су се певали у циљу јачања народног духа и свести. Вокална музика била је усмерена на народне теме и теме из грађанског живота с једне стране, а касније и на позоришно уметничко изражавање, с друге стране.

Током дугог низа година, у којима су се смењивале владавине династија Обреновић и Карађорђевић, утемељена су позоришта и певачка друштва, као што су: крагујевачки Театар Јоаким Вујић – Књажевско Србски театар, основан 1835. године у време доношења Првог српског Устава, потом београдска Ђумрукана (1841), Панчевачко певачко друштво на челу с Николом Ђурковићем (1842), као и Панчевачко позориште (1844), а тек након две деценије – Српско народно позориште у Новом Саду (1861) и Народно позориште у Београду (1868).

Што се тиче развоја музичке културе, почетком 19. века у Србији није било музички писмених лица. Музиколог Стана Ђурић-Клајн наводи да је капелник из Сремских Карловаца, Емануил Коларовић, који је око 1827. године намеравао да сакупи и објави народне мелодије „морао звати у помоћ Јосифа Шлезингера, у то доба, чини се, јединог музичара који је познавао ноте”.²⁶⁴ Захваљујући овом чешком композитору записано је преко сто народних мелодија које датирају још из 18. века (као што је песма

²⁶³ У дисертацији је коришћен клавирски извод са певањем: Коњовић, Петар /s.a./. Опера *Кнез од Зете* (музичка драма у 4 чина), Наклада Савеза композитора Југославије. Како је назначено на корици поменутог клавирског извода, Коњовић је сам приредио текст из трагедије *Максим Црнојевић*. Упркос настојањима, није било могуће пронаћи партитуру ове опере.

²⁶⁴ Стана Ђурић-Клајн, рад *Трагом музике у XVIII веку*, у: *Српска музика кроз векове*, Галерија САНУ, Београд, 1973, стр. 160.

Под оном гором зеленом), а сâм Јосип Шлезингер (1794-1870), наставио је да ради као градски капелник у Новом Саду. Не заборавимо Корнелија Станковића (1831-1865) који је, током свог кратког живота, такође сачувао од заборава многе народне песме 18. века и оживео их извођењима свог, тек основаног, београдског певачког друштва. Осим поменутих музичара, четрдесетих година 19. века у Београд се доселио Алојз Калауз, који је забележио велики број српских градских и сеоских напева (неки од њих су: *Хој девојко, зумбул плави, Драга моја госпођо, Знаш ли душо да си моја била* и друге).²⁶⁵ То су композиције које су се певале у време када је Костић имао десетак година, а полако су се и комади с певањем учвршћивали као део позоришног репертоара. Сâм Лаза Костић ће инсистирати касније, у својој драми *Максим Црнојевић*, на инкорпорирању певаних песама у његов драмски текст.

4. 2. Музика Костићевих савременика компонована на његове стихове

Стваралаштво Лазе Костића привукло је мањи број његових савременика музичара, а већи број следбеника.²⁶⁶ Разлог томе биле су, на првом месту, тадашње политичке и социјалне прилике. Костићево учешће у раду Уједињене омладине српске шездесетих година 19. века имало је велики одјек на интелектуалце тог времена. Тврдио је да је „наша народна поезија наша народна библија, и да нам зато она треба да буде религија”.²⁶⁷ Са политичким истомишљеницима организовао је бројне „беседе” на које се долазило у српској народној ношњи, играло се српско коло и певале српске народне песме. Популарност у научним и културним круговима тих, шездесетих година 19. века, стицала се искључиво неговањем српске традиције, како у књижевности тако и у музици. Стога је Костићева родољубива поезија била веома популарна, често се цитирала и о њој се разговарало на јавним скуповима. Ипак, упркос њеној великој популарности, пракса је показала да је управо Костићева лирска, пре свега љубавна поезија инспирисала већи број музичких стваралаца, у односу на родољубиву поезију и дела епске књижевности. Тачније, Костићева родољубива дела готово да уопште нису инспирисала његове савременике – музичаре, него тек следбенике, док је његова лирска поезија инспирисала и

²⁶⁵ Ibid., стр. 164.

²⁶⁶ Осим наведених композиција, подаци указују на постојање још три композиције: од Гвида Хавласа – *Наше*, потом од Емануела Пихерта – *Звоно* и од Вацлава Хорејшека – *Лаку ноћ*. Нису публиковане, а према постојећим подацима, чувале су се у певачким друштвима у Вршцу и Сомбору. При навођењу композиција и аутора текстова, Костићево име дато у виду крштеног, тј. као /А./Алекса/Костић. Подаци су преузети из књиге Владимира Ђорђевића, *Прилози биографском речнику*, Српска академија наука, Посебна издања – књига CLXIX, Музиколошки институт – књига I, Београд 1950, стр. 56. Осим наведених дела пронашли смо податак о постојању композиција: *У ноћи (Ој, љубавнице месеце)* и *Оцима* – непознатог аутора, у књизи Владимира Ђорђевића: *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, III део: Рукописне музикалије, Београд, 1969. Но до сада нису пронађене ноте свих овде поменутих композиција.

²⁶⁷ Александар Влашкалин, *Др Јован Пачу и његов круг*, Нови Сад, 1996, стр. 59.

његове савременике, али и следбенике све до данашњих дана. Чак и драма *Максим Црнојевић*, иако обрађује историјску тему, ипак по својим књижевно-стилским одредницама, припада жанру *лирске трагедије*²⁶⁸ што потврђује да је Костићев лиризам у већој мери привлачио музичаре него његова дела другачије тематике и мотивике. У новије време поједини композитори стварали су, али не и публиковали тзв. примењену музику, која се користи да би оплеменила сценски постављену Костићеву драму. У том смислу посматрано, најчешће је извођена Костићева комедија *Гордана* – за њену поставку деведесетих година прошлог века је на Вуковом Сабору у Тршићу музику писао Мирољуб Аранђеловић Расински.

Од Костићевих савременика Костићев књижевни текст „омузикалили”²⁶⁹ су:

4.2.1. Аксентије Максимовић: Три Костићеве песме које су се нашле у позоришној поставци драме *Максим Црнојевић*.²⁷⁰

4.2.2. Арапски напев на Костићеву *Снаваћу песму*, коју је записао и за клавир приредио Александар Морфидис-Нисис, новосадски капелник и учитељ музике.

4.2.3. Г. Маршал (*G. Marscall*): запис *Снавај ми чедо*;

4.2.4. Аноним: *Снавај ми чедо*;

4.2.5. /Каливода/: песме *Србски пој* и *Победна песма*;

4.2.6. Славолуб Лжичар: *Певачка химна*.

4.2.1. Аксентије Максимовић: Три Костићеве песме које су се нашле у позоришној драми *Максим Црнојевић*

Аксентије Максимовић (1844-1873) био је истински Костићев пријатељ и сарадник. Осим што је радио као новосадски капелник и учитељ музике, овај свестрани музичар дириговао је и оркестром Српског народног позоришта у Новом Саду од 1865. до 1871. године, што му је омогућило да, у извесној мери, утиче на музички укус позоришне публике. За драмски комад *Максим Црнојевић*, компоновао је три песме, од којих је

²⁶⁸ Радомир В. Ивановић, есеј *Лаза Костић као аналитичар глуманки (Балканска царица)*”, у: *Обнова поетског говора*, Подгорица, 1995, стр. 74.

²⁶⁹ Термин „омузикавање текста” налази се у прилогу С. Маринковић: *Хорско стваралаштво Милана Михаљевића*, у поглављу *Михаљевићев принцип омузикавања текста*; зборник радова *Традиција као инспирација*, Бања Лука 2011, стр. 208.

²⁷⁰ Нотни запис Максимовићеве три песме из комада с певањем *Максим Црнојевић* чува се у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности у Београду под ознаком: Максимовић, Аксентије /s.a./: Песме из *Максима Црнојевића* за глас и клавир, *Максим Црнојевић*; Нови Сад – Сремски Карловци: Књижарница Светозара Ф. Огњановића.

најпознатија Анђелијина песма која почиње стихом – *Ej, пусто море*. У композицији *Ej, пусто море...* цитиран је следећи поетски текст:

„Еј, пусто море, еј, пусти вали,
поносни бељци срчани ждрали”. – Овај стих се пева два пута.

Након лаганог клавирског увода од четири такта у којима је мотивски материјал заснован на живахном осминском покрету у такту 4/4 и на каденцирању акорада доминанте и тонике де-мол тоналитета, следи излагање цитираних стихова: први стих обликован је у реченицу од четири такта која завршава полукаденцом. Вокална деоница је малог опсега – од *de1* до *ge1* и равномерног ритмичког покрета. Наредни стих је покретљивији мелодијско – ритмички (опсег од *de1* до *be1*), клавирска деоница састављена је из гушћих акордских склопова који на крају доносе такође полукаденцу де-мола. Након понављања овде друге музичке реченице дат је инструментални четвортакт који се темељи на варираном материјалу уводног одсека. У наставку, у нотама нису исписане нове строфе песме, те се може претпоставити да је ова песма – строфа само један заиста кратак музички *intermezzo* у комплексном позоришном – драмском ткиву. Супротно томе, требало би напоменути да је пола века касније, у Коњовићевој опери *Кнез од Зете*, цитирана комплетна Костићева песма *Ej, пусто море*, и то са дидаскалијом да је Анђелија пева уз сопствену пратњу на гитари.²⁷¹

Наредна Максимовићева песма, означена редним бројем 2 и под називом *Кад се дану више неће...* изложена је у умерено брзом темпу – *Allegretto*, такту 6/8 и Де-дур тоналитету. Клавирски увод од дванаест тактова обликован је у једну распевану реченицу валцеричног карактера и медитеранског призвука. У наставку је у вокалној деоници већим делом заступљен мотивски материјал из највишег гласа клавирског увода, осим што је композитор изменио мелодијску линију у каденцама након 4. и 6. стиха (поновљеног 4. стиха), чиме је обликовао музички период. Певани текст гласи:

„Кад се дану више неће,
да нам свету буде вођ,
Онда дане маску меће,
дивну маску црну ноћ,
Онда дане маску меће,
дивну маску црну ноћ”.

²⁷¹ У раније поменутом клавирском изводу Коњовићеве опере, на стр. 90-91.

Након излагања поетског текста дат је већи инструментални одсек, дељив према мотивском материјалу на два дела, по тактовима: 8+8, и који варирају претходни материјал инструменталног увода и тонално потврђују почетни тоналитет композиције.

У нотном запису све три Максимовићеве песме није назначено који драмски лик или која врста вокалног састава пева поетски текст. Наслућује се да прву анализирану песму пева драмски лик – Анђелија. Што се тиче друге песме – *Кад се дану више неће*, такође нема никаквих напомена у Максимовићевом запису, док у Коњовићевој опери ову песму, са истим текстом, пева хор маскираних Млетака који су окупљени на карневалу поводом веридбе Максима и Анђелије.²⁷²

Ни у нотама последње песме А. Максимовића није назначен њен извођач. Нумера је уткана у Костићеву драму *Максим Црнојевић* под редним бројем 3, са називом: *Два се тића побратила...* Након уводног инструменталног двотакта у темпу *Moderato*, на тоничном акорду еф-мола, изложен је поетски текст – катрен, у којем се смењују осмерци и квинте:

„Два се тића побратила,
до два сокола.
Посред боја посред мила
посред покоља”. – Други дистих се понавља без варирања.

Цела строфа обликована је у једну музичку реченицу у еф-молу која завршава аутентичном каденцом. Вокална деоница је веома распевана, фолклорног призвука, креће се у опсегу од еф1 до ес2, мелодијски развијена, а драмски набој осликан у другом дистиху истакнут је како високим гласовним регистром тако и гушћим акордским склоповима у инструменталној пратњи. Након излагања текста, у инструменталној пратњи веома покретљивим ритмичким током и густим акордским склоповима постигнут додатни крешендо у финалу композиције.

4.2.2. Арапски напев на Костићеву *Снаваћу песму*, коју је записао и за клавир приредио Александар Морфидис-Нисис

²⁷² У Коњовићевој опери, у слици Х – *Лакрдије*, у поетском тексту је уместо стиха „дивну маску, црну ноћ“ написано: „дивну маску, тамну ноћ“ (*Кнез од Зете*, ор. cit., стр. 239-240).

Пореклом Грк, али срцем и местом боравка Новосађанин, Александар Морфидис-Нисис (1803-1878), Костићев савременик, био је капелник и учитељ музике.²⁷³ Он је, такође, са великим интересовањем слушао, записивао и прикупљао мелодије и напеве са којима се сусретао током свог богатог и дугог живота.²⁷⁴ Записивао је мелодије различитих народа, међу њима и арапске мелодије, те је управо један од арапских напева искористио као инспирацију за музичко обликовање Костићеве *Спаваће песме (Арапски напев)*.²⁷⁵ Текст *Спаваће песме* (1863):

„Спавај ми, чедо! буји пај,
бујни утишај уздисај,
та уздисај твој је сенана бепка,
мирисаве груди му мека колевка.

Спавај ми, душо, на руци ми спај,
ево је, рано, ево је, нај!
На њојзи се неће пробудити дете,
још теже је с тебе подносила беде.

А кад ми одеш у даљни крај,
уздисај опет дође ти тај,
од туге те снађе бол неизмерне,
вереницо, сети се руке ти верне!
Спавај ми, чедо! Буји, пај!
Бујни утишај уздисај.
Та уздисај твој је санана бепка,

²⁷³ Постојећи подаци др Полита Десанчића говоре о томе да је он пореклом Грк, рођен у Бечу. Зна се да је студирао, али не и завршио медицину и филозофију у Бечу. Са наслеђеним новцем је обишао Арад и свог добротвора Саву Текелију, потом је радио као васпитач код једног спахије у Хрватској, обишао је Загреб, и на крају, 1838. године, скрасио се у Новом Саду. Повремено је радио као учитељ певања у Вршцу и Темишвару, док је у Осјечкој гимназији предавао грчки и латински језик. Међутим, животна опредељење овог путолова била је музика. Одлично је свирао клавир, певао (у басовској деоници) и познавао теорију музике, те је у Новом Саду предавао певање, свирање и радио као капелник. Компонувао је неколико дела за клавир, глас и клавир, као и за хор, и те су композиције често извођене заједно са композицијама тадашњих колега: Баварића, Белића, Лжичара. Са хором ученика извео је и своју литургију у српској православној цркви, те је био изузетно популаран грађанин Новог Сада.

²⁷⁴ Ibid., стр. 34.

²⁷⁵ Владимир Р. Ђорђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, Српска академија наука, Посебна издања – књига CLXIX, Музиколошки институт – књига I, Београд, 1950, стр. 35.

Миришљаве груди му мека колевка”.²⁷⁶

Структура песме обухвата четири строфе, свака је у облику катрена који су римовани комбинацијом стопа дактил (један дуги – два кратка слога) и анапест (два кратка – један дуги слог). Песник је, понављањем почетне строфе на крају песме остварио тематски и композициони „прстен”, због чега се може закључити да је у својој раној стваралачкој фази и тематски и занатски желео да овлада тренутно владајућим књижевним трендовима.

Морфидисов запис арапског напева на текст Костићеве *Спаваће песме* аранжиран је за клавир /око 1870. године/. Композитор је насловио дело првим стихом песме – *Спавај ми чедо*, упућујући тиме на тему и намену мелодије, на песму која му је послужила за узор и, створивши на тај начин мото целе композиције. Анализом нотног текста уочава се да након уводних пет тактова следи једноставна лагана мелодија у горњем гласу деонице клавира, обогаћена хроматским скретницама на основи А-дур тоналитета. Мелодија је ритмизована пунктираном фигуром која заузима једну јединицу бројања. Форма композиције је дводелна – први део, облика реченице од девет тактова, хармонизован је основним тоналним функцијама и завршава аутентичном каденцом А-дура; завршетак је истакнут короном. Други део је краћи: четири такта + два такта проширења, и представља својеврсну коду засновану на каденцирајућој вези доминанте и тонике у хармонској пратњи, док је у мелодији обрађен – вариран, мотивски материјал из првог дела нумере. Композиција је умереног темпа, хорски став је хомофон, у басовој деоници су симултани или разложени акорди, у зависности од тренутне покретљивости водеће мелодије.²⁷⁷ Осим прецизних ознака педализације и повремених динамичких ознака за крешендо и декрешендо, у нотама нису присутне друге агогичке ознаке. Једноставан музички језик описане композиције пример је тадашњег хорског музицирања, које се до око 1880. године темељило на, пре свега, аматерском извођаштву.

4.2.3. Г. Маршал (G. Marscall): запис *Спавај ми чедо*

Још једна верзија истог напева, уређена за клавир, под насловом *Спавај ми чедо*, налази се у збирци Г. Маршала из 1878. године.²⁷⁸ Стих „Спавај ми чедо” штампан је у нотном систему на почетку композиције, одмах уз динамичку ознаку – *pp*, чиме је

²⁷⁶ Цитиран је текст рукописне музикалије из архива Матице српске, бр. МР I 8. Исти цитат ове песме налази се и у књизи *Лаза Костић, Vita nova*, op. cit., стр. 86-87 – у питању је потпуно исти поетски текст, с тим да су у књизи *Лаза Костић, Vita nova* у последњој строфи прва два стиха цитирана са истом интерпункцијом као у првој строфи песме.

²⁷⁷ Александар Морфидис-Нисис, *Спаваћа песма* за гласовир. Рукописна музикалија чува се у Музичком архиву Матице српске, бр. МР I 8, у Новом Саду. Препис рукописне музикалије коју користимо у овом раду сачинио је књижевни историчар Ђорђе Перић.

²⁷⁸ Г. Маршал, збирка *Смеса српских песама*, Сомбор, 1878, стр. 10.

подвучен карактер овој клавирског комада. Клавирски увод је изузет, а анализом нотног текста уочава се да је у питању иста мелодија као у Морфидисовом запису, само варирана на више начина. Прво, у Морфидисовом запису она је у А-дуру, док је у Маршаловом – у Еф-дуру. Темпо извођења је исти – Andante. Потом, Морфидис је напев записао у такту 4/4 и његов први део траје девет тактова, док је Маршал мелодијски мотив поделио на двотакте у такту 2/4, те му иста музичка мисао траје седамнаест тактова. Други део у Маршаловој збирци има дванаест тактова, базираних на мотивима из првог дела песме; ту музичку мисао чини седам тактова, док осталих пет представљају проширење завршне каденце, односно, каденцирање на Тоници Еф-дура.

Веће разлике у поменутом два записа виде се у мотивској обради материјала. Мелодија из Маршалове збирке није ритмизована пунктираном фигуром која заузима једну јединицу бројања, већ је дата у нешто равномернијем покрету комбинације: четвртина–две осмине, са повременом комбинацијом: четвртина с тачком–осмина (две шеснаестине). Као и у претходној верзији песме, и овде је хармонска пратња покретљива и чине је разложени акорди основних тоналних функција Еф-дура. Једина појава хармонске разноврсности уочљива је у једанаестом и репризном осамнаестом такту, у којима се јавља покушај хармонизације хроматске скретнице повишеног IV ступња у мелодији тако што је у пратњи шеснаестинским покретом у басу са два тона, збирно са два тона у мелодији дат делимично разложен акорд полу-умањеног септакорда, са функцијом VII за доминанту, који се исто тако брзо разрешава у доминантни, па у тонични акорд (ипак, цео покушај ипак делује као пролазни украсни сегмент).

4.2.4. Аноним: *Спавај ми чедо*

Композиција за глас и клавир, под насловом *Спавај ми чедо*, анонимног аутора, садржи мотивски донекле сличне елементе какви чине Морфидисов запис, али се и битно разликује од њега.²⁷⁹ Већ са појавом песниковог текста композиција је добила ново рухо, а оригиналан песнички предлог је добио доминантну улогу у композицији. Композиција је у А-дуру и такту 4/4, као код Морфидиса. У запису анонимног аутора изостављен је уводни део. Вокална мелодија је скоро идентична као у запису Морфидиса – једине две варијације у мелодији јављају се у седмом такту у којем је анонимус мелодију обогатио хроматском скретницом; такође, у запису непознатог аутора, у првом делу композиције ритмички је вариран осми такт, помоћу пунктираног ритма, док је у другом делу записа, ритмички вариран други такт (у запису анонимуса јавља се пунктиран ритам). На крају, у

²⁷⁹ Аноним, композиција *Спавај ми чедо*, албум *16 српских позоришних песама*, Нови Сад, 1903. Песма је штампана прод бројем 6).

запису анонимног аутора, са завршетком излагања текста завршава се и излагање мелодије, тј. мелодијска реченица је дата одједном у целини, без проширења, док је у Морфидисовом аранжману додато проширење од два такта које има улогу да хармонски потврди музички ток и тематски означи крај композиције. Клавирска деоница вокално-инструменталног дела *Спавај ми чедо* је веома једноставна: у десној руци у хомофоном кретању удвојена је водећа мелодија допуњена хомофоним сазвучјем терце, понекад и целим трозвуком. У левој руци, на исти начин као и у претходна два записа арапског напева, дати су разлижени акорди основних тоналних функција А-дура.

Што се тиче третмана Костићевог поетског текста, уочава се да се у запису налазе прве две строфе песме, док су трећа и четврта изостављене. Композитор је интервенисао над песниковим предлошком тако што је приликом излагања обе строфе увек понављао цео трећи стих и већи део четвртог стиха строфе. Тако је од сваке строфе која је у оригиналу катрен, он створио сестину.

У наставку је приложен текст који се јавља у композицији, при чему су у косим заградама наведена понављања стихова или њихових делова, као интервенције од стране композитора:

„Спавај ми, чедо, буји, пај,
Бујни утишај уздисај,
Та уздисај твој је санана бепка,
/та уздисај твој је санана бепка/
мирисаве груди му мека колевка,
/груди му мека колевка./

Спавај ми, думо, на руци спај,
Ево је, храно, ево нај,
На њојзи се неће пробудити дете,
/на њојзи се неће пробудити дете/.
Још теже је с тебе подносила беде,
/с тебе подносила беде./”

Први део композиције чини мелодијска линија од осам тактова. Она се развија постепено и достиже обим у интервалу горње велике сексте, а затим се у каденцирајућем обрту полако спушта ка основном тону почетног тоналитета. У хармонској пратњи, при крају те музичке реченице, евидентан је каденцирајући обрт који симболише завршетак

музичко-хармонског тока (додуше, завршни акорд тонике траје целу четвртину, а у вокалној деоници се на њега одмах наставља следећи, други део композиције тј. наредни песников текст). Што се тиче поетског текста, описана музичка мисао излаже прва три стиха сваке строфе, при чему се трећи стих понавља у целини или скраћено. Дакле, прва два стиха обухватају прва четири такта композиције. Трећи стих обухвата наредна два такта, затим се стих понавља двотактом, у музички минимално варираном виду.

У другом делу композиције је пласиран мотивски материјал који мелодијски варира материјал друга четири такта из првог дела и ту се цитира четврти стих строфе, уз варирано понављање стиха.

У целој композицији поетски текст је третиран силабично, са врло ретких мелизматичним покретом у вокалној деоници (углавном, у моментима када је текст ритмизован пунктираном фигуром која заузима јединицу бројања). Комбинацијом дужих и краћих нотних вредности приликом фразирања поетског текста поштована је природна акцентуација речи, једино се на крају композиције, у речи „колевка”, акценат налази на другом слогу речи – „колéвка”, за разлику од данашњег акцентовања првог слога речи.²⁸⁰

4.2.5. /Каливода/: песме *Србски пој* и *Победна песма*

У есеју *Две непознате компоноване песме Лазе Костића*, књижевни историчар Васо Милинчевић бави се Костићевим раним родољубивим песмама: *Србски пој* и *Победна песма*.²⁸¹ Ове композиције је Милинчевић пронашао у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду.²⁸² Иако се песме воде као дела анонимних аутора, на њима су исписана имена аутора стихова и музике. Такође, Милинчевић, као ни ми у овоме раду, није у својим истраживањима успео да пронађе да су поменуте две Костићеве песме негде раније публиковане, те их ми цитирамо онако како их је он приложио у свом есеју. На нотама обе композиције пише да је аутор текста др Лаза Костић, на нотама песме *Србски пој* ћирилицом пише да је аутор музике *Каливода*, док на нотама песме *Победна песма* није назначено име композитора. Обе песме су исписане истим, калиграфским рукописом. Васо Милинчевић констатује да је могуће да је тај калиграфски препис припадао човеку са потписом. *М. Буњар*, како је записано на дну сваког документа. Верујемо у то да је свакако у питању нечији препис, јер је, у моменту настајања песама (1852. и 1853. година)

²⁸⁰ То не значи да се у Костићево време, и у Војводини, није тако изговарало.

²⁸¹ Васо Милинчевић, оглед *Две непознате компоноване песме Лазе Костића*, *Књижевна историја* VII/28, Београд 1975, стр. 707-715.

²⁸² У Рукописном одељењу Матице српске, композиција *Србски пој* има сигнатуру М. 1852, а композиција *Победна песма* – М. 1853.

Костић имао само 12 година, те никако није могао имати титулу доктора наука, како је написано у нотама. Текст песме *Србски пој* (1852) гласи:

„На чили кад се дигне крили
Слободе свест,
Тад посестрими носи вили,
Небесну вест.

А свете жеље прођу груди
На мушки бој,
На мушки бој,
Слобода кад се бојем љуби
То ј' србски пој,
То ј' србски пој.
Умукну песме шала пређе
Умукне пир,
Умукне (?) жице, клоне цвеће
Малакше мир.
А место песме топ затруби
На мушки бој!
На мушки бој!
Слобода када се с бојем љуби,
То ј' србски пој!
То ј' србски пој!

Уместо пара Србин бира
Крвничку крв,
Уместо жица срце дира
Зрневља врв.
Уместо цвећа главе руби
Јуначки бој,
Јуначки бој!
Слобода кад се с бојем љуби
То ј' србски пој!

То ј' србски пој!"²⁸³

Цитирана песма састављена је од три строфе. Свака строфа има десет стихова од којих се по два пута чују шести и последњи стих. У строфама се редом смењују стихови деветерци у женској рими, са метричком комбинацијом стопа: амфибрах (кратки – дуги – кратки слог, или ненаглашени – наглашени – ненаглашени слог) и трохеј (дуги – кратки слог), као и четверци у мушкој рими са стопама: дактил (дуги – два кратка слога), или амфибрах.

Из рукописа нотног записа уочљиво је да је композиција написана у Це-дур тоналитету, такту 3/4, умереном темпу, а намењена је за извођење мушком четворогласном хору. Композиција почиње претактом. Свечани карактер текста истакнут је ритмички – пунктираном фигуром која обухвата јединицу бројања у водећој мелодији деонице тенора I. Почетак мелодијског тока је истакнут скоком основног тона Доминанте у терцу тонике Це-дура тј. интервалом горње велике сексте. Мелодијска линија водеће донице је развијена и достиже опсег чисте горње октаве (писани опсег – до ге2), текст је третиран претежно силабично. Остале деонице местимично удвајају мелодијску линију деонице тенора I, а углавном имају хармонску улогу, мало су покретљивије, у смислу чешћег осминског покрета и чешће појаве мелизматичног третмана поетског текста.

Наредна родољубива Костићева песма зове се *Победна песма* (1853) и њен текст гласи (косим заградама су истакнута понављања поетског текста):

„Удесите песме миле
Весо глас а сложан лик,
Долетите, беле виле,
Долетите, на наш клик:
Место стреле, ври весеље,
Место крви, вино сја,
Место рана, љубав рана,
/Место рана, љубав рана/
На певаче пада сва,
/На певаче пада сва/.

/Место рана, љубав рана,
На певаче пада сва,

²⁸³ Васо Милинчевић, *op. cit.*, стр. 712.

Место рана, љубав рана,
На певаче пада сва,
На певаче пада сва”/.

Из текстуалних понављања може се закључити да је В. Милинчевић извукао и цитирао текст онако како се текст јавља у композицији, а да су понављања стихова последица интервенције композитора, који на тај начин истакао одређени стих или музички заокружио форму композиције. Када би се укинула сва понављања, дошло би се до две строфе песме, обликоване свака у један катрен. Песник комбинује осмерце у женској рими и седмерце у мушкој и женској рими, а од метричких стопа – трохеј и анапест (два кратка слога – један дуги).

Победна песма обликована је у два дела: први чине прва четири стиха, док други чине друга четири стиха које је композитор понављао и варирао (употребом вантоналних доминанти латентно присутних кроз хроматски покрет у мелодијама оба гласа). Компонована је за двогласни мушки хор (заправо, пронашли смо нотни запис само за деонице тенора I и II, што не искључује могућност постојања и деоница баритона и басова), при чему је једноставна мелодија водећег тенора I најчешће удвојена покретом терце и сексте ниже деонице. Током целе композиције поетски текст је третиран често мелизматично, у комбинацији са силабичним третманом текста, док је хорски став хомофон, што је и уобичајена карактеристика свих врста хорских композиција 19. века. Песма такође почиње претактом и скоком са доминанте у основни тон тонике, што уз дводелну поделу јединице бројања, пунктирани ритам и дурски, светли призив, чине да се ова песма, као и претходна, доживљавају као својеврсне химне. Може се закључити да су музички елементи у другом плану наспрам поетске тематике, односно карактера дела, који истиче родољубље као главну идеју композиције.

Музиколог Татјана Марковић, на основу увида у репертоар бројних певачких друштава, истиче да су до Првог светског рата хорска дела била разврставана у оквирима „дискурса патриотизма, дискурса фолклора и дискурса лирског сентиментализма”²⁸⁴, те су *Победна песма* и *Победни бој* припале првом наведеном дискурсу. Описане две родољубиве песме компоноване су за мушки хор. У Костићево време били су популарни мушки хорови и помоћу њих су се најчешће проносиле слободарске идеје српског народа. Такав један хор чиниле су деонице тенора I и II, и басова I и II. На нотама песме *Србски пој* назначена је година 1852, док је на нотама *Победне песме* написана 1853. година. Може се претпоставити да су то године настанка поетских текстова – при чему се намеће

²⁸⁴ Татјана Марковић, есеј *Хорска музика XIX века*, у: *Историја српске музике*, оп. cit., стр. 334.

закључак да је Костић тада имао око дванаест година! С друге стране, подаци о његовим родољубивим песмама показују да су оне настале углавном у периоду од 1860. до 1870. године. Мелодија је вероватно настала касније. Оно што је сигурно је да је уметник који је компоновао и записао композиције учинио то после 1866. године, тј. након што је песник докторирао, јер на нотама, уз име аутора стихова пише и титула: *Др. Милинчевић* сматра да није немогуће да су ове песме биле наручене за неку пригоду, можда у исто време и компоноване.

На нотама песме *Србски пој* пише да је аутор музике Каливода. Истраживач Милинчевић се детаљно обавестио о животу Јана Вацлава Каливоде (*Jan Vaclav Kalluwoda*, 1801-1866), чешког композитора који је живео у Прагу од 1823. до 1853. године, потом у Карлсруеу, где је и умро. Костић је први пут у Прагу боравио 1868. године, присуствовао је отварању Народног позоришта, што значи да тада сигурно није могао срести овог композитора. До сада нисмо нашли податак о томе да ли је Каливода био у неком периоду живота у Србији или Војводини, односно, да ли су се негде песник и композитор срели, упознали и успоставили сарадњу.

4.2.6. Славољуб Лжичар: *Певачка химна*

Славољуб Лжичар је композитор који је прикупљао и записивао народне мелодије из Србије и Хрватске, а такође је компоновао велики број песама за глас и клавир, као и хорских композиција. Његов допринос је још већи, јер је све што је марљиво радио, такође и штампао, те данас може да се дође до великог броја квалитетно штампаних музикалија. Једна од њих је хорска композиција *Певачка химна*, коју је Лжичар објавио око 1881. године у чувеном *Албуму српских песама*.²⁸⁵ Испод наслова песме, у десном углу, истакнуто је да је текст певао „Др. Л. Костић”, а музику „углазбио Сл. Лжичар”.

Као и у оригиналном песничком предлошку, пред сваку строфу изложен је поетски текст који има улогу припева. То су стихови:

„Гласова певче, Јоване,
свој храм обнови свет,
обнови песме потоње
у слусима нек потоне
несносив очиглед!”

²⁸⁵ Славољуб Лжичар, композиција *Певачка химна*, у: *Албум српских песама – Album national serbe: 100 српских народних песама за гласовир*; ор. cit., стр. 30-33, композиција бр. 47.

Лжичар овај текст модификује, тако што понавља делове стихова, те је резултат следећи:

„Гласова певче Јоване
Твој храм обнови свет,
обнови песме потоње
у слусима да потоне
несносив очиглед неносив очиглед
гласова певче Јоване,
твој храм обнови свет”.

Овај припев је обликован у развијену музичку реченицу од шеснаест тактова која почиње претактом. Темпо излагања је брз – *Allegro deciso*, динамика – *forte* (f). Почетни тоналитет је Е-дур и реченица завршава аутентичном каденцом. Припев се, без измена, јавља испред сваке строфе. Прва строфа у лаганом *Andante* – темпу промовише песничку идеју гласа деонице баритона, као зида музичког храма, „светилишта”. Презначењем пред почетак прве строфе промењен је тоналитет у е-мол, из којег се, затим, иступа у Ге-дур, па у Де-дур, затим се мутира, и преко честих хроматских низова завршава доминантом е-мола. Како песник пева о томе да темељ музичког храма, а то је хор, поставља деоница басова, онда је и логично што у прва два такта мелодијску линију започиње управо та деоница, а затим се прикључују и остале три деонице мушког хора. У припреву и у првој строфи хорски став је хомофон, а поетски текст је третиран претежно силабично.

Након припрева у Е-дуру, презначењем пре почетка друге строфе је промењен тоналитет, те је из Е-дура модулирано у терцно-сродни Це-дур. Песнички предложак није мењан, а обликован је у музичку реченицу која из Це-дура модулира у Ха-дур, чиме се поново припрема припев у Е-дуру (тоника Ха-дура је доминанта Е-дура). За разлику од почетка прве строфе, истакнутог соло мелодијом у деоници басова, излагање друге строфе чини природни наставак припева, јер се мотивски материјал ове строфе у највећој мери темељи на материјалу припева. Мада, за разлику од припева који карактерише равномеран покрет четвртина и осмина у комбинацији, уз ретку пунктирану фигуру, другу строфу карактерише управо чест пунктиран ритмички покрет, чиме се постиже звучни утисак чврстине музичког тока и истиче химничност текста.

У трећој строфи такође је изложен комплетан поетски текст, а обликован је у реченицу која из Е-дура мутира у е-мол и завршава полукаденцом, да би, преко проширења каденце, цела строфа завршила аутентичном каденцом Ха-дура. Строфа

почиње тихо, композитор истиче динамичким и агогичким ознакама места која треба нагласити (нпр. текст „за нездružене душе” – ff, исто место успорити и отпевати са тежином – ознака „lento assai и pesante”). Након ове строфе изложен је припев, овај пут, са спољашњим проширењем којим се потврђује почетни тоналитет, и чијим се успореним излагањем поновљеног текста: „твој храм обнови свет”, ствара утисак коде, односно свечаног завршетка композиције.

Претходна разматрања обухватила су непознате, већином необјављене композиције на текстове Лазе Костића (изузев Максимовићевих и Лжичаревих дела), а написане у периоду од око 1860. до 1880. Њихова вредност је у томе што осликавају сва три тематска дискурса пригодна за разврставање музичких дела тог времена: дискурс патриотизма (у песмама *Победни бој* и *Победна песма*), потом дискурс лирског сентиментализма (у првој песми из комада *Максим Црнојевић*, и у композицијама на стихове *Снаваће песме*), као и дискурс фолклора (у трећој песми комада с певањем *Максим Црнојевић*). У складу са чињеницом да је до 1880. године на територији Београда и Војводине музицирање, пре свега хорско, било аматерско, разумљива је појава једноставних музичких фактура у наведеним примерима. Костићева поезија је музички обликована једноставним музичким средствима: хомофоним ставом, превасходно дијатонским тонално-хармонским језиком и умереном агогиком. Издваја се Лжичарева химна, која, како је показала претходна анализа, указује на његову композициону умешност и слојевитији приступ музичком стваралаштву. Иностранци композитори су оставили велики музички опус, док се у другој половини 19. века музички простор попуњава нашим професионалним кадровима, већином школованих у иностранству, и долази до развоја музичког језика на нашим просторима.

4.3. Српска музика половином и крајем 20. века

Имајући у виду претходна разматрања стилских формација у српској књижевности можемо закључити да је Лаза Костић стварао у оквиру прве две етапе музичког романтизма: предромантизма, који обухвата период од тридесетих до почетка осамдесетих година 19. века, и – романтизма (Мокрањчево доба) – до 1914. године. Из идејне палете његових песама и прозних дела уочљиво је да су преовладавале теме дубоко усађеног националног идиома, „патријархално-херојске”, као и типично романтичарске теме посвећене емоционалистичком свету. Костићева инспирација за писање драме *Максим Црнојевић* (1863), између осталог, потекла је из садржаја епске песме *Женидба Максима Црнојевића*. Песник је био потакнут сопственим родољубивим идејама, те је садржај ове песме искористио делимично, надградио га и створио епско-историјску трагедију.

Композитор Петар Коњовић (1883-1970) донекле је изменио оригинални драмски текст, створивши од ове историјске драме – лирску трагедију, оперу *Кнез од Зете* (1927).

У књизи *Његош и музика*, музиколог Бранка Радовић даје своје виђење периодизације музичких стилова у српској музици и истиче да је са стваралачким делом Петра Коњовића српска музика ушла у „модерно доба, у 20. век, и по својим стилским карактеристикама и по професионалном нивоу композиторског писма, по освојеним формама и по ширини жанровског захвата”.²⁸⁶ Рачунајући да је Коњовић почео да компоује од око 1900. године надаље, закључујемо да се његов уплив у 20. век преклапа са последњом деценијом Костићевог живота. Опера *Кнез од Зете* компонована је седамнаест година након смрти песника, а изведена још две године касније. Осим Коњовићеве опере, која представља једну од најважнијих дела српске националне музичке заоставштине, осврнућемо се и на дела композитора-аматера, са тежњом да прикажемо начин на који су ови ствараоци обрадили оригинални поетски предложак, а то су композиције Владана Деснице, Емине Мујезиновић, Љиљане Петровић, Теодоре Пфајпфер и Милутина Поповића Захара.

4.3.1. Опера *Кнез од Зете*

Опера *Кнез од Зете* Петра Коњовића (1927), представља музичку драму у четири чина – четрнаест слика. Премијера опере одржана је 25. маја, а реприза – 27. маја 1929. године у Опери Народног позоришта у Београду. Након прераде партитуре, опера је поново изведена 26. и 29. децембра 1946. године, такође у Београду.²⁸⁷

Текст Костићеве драме о познатој теми – судбини Кнежевића Максима Црнојевића, за либрето опере је прерадио сâм композитор.²⁸⁸ Идеја опере је жртвовање живота због љубави, а базира се на љубави, страсти и освети, при чему су ови елементи разрађени кроз сиже који обрађује политичке односе између Зетске државе и Млетачке Републике у другој половини 15. века. Фабула драме *Максим Црнојевић*, односно, музичког дела *Кнез од Зете*, темељи се на историјској трагедији и трагедији осећања. Ипак, постоје разлике у концепцији драме и опере, односно у томе на који начин је Костић поделио драму, а Коњовић оперу.

²⁸⁶ Бранка Радовић, *Његош и музика*, Београд, 2001, стр. 84.

²⁸⁷ Много информација о поставкама Костићевих драма, његовом уделу у раду позоришта, потом о Коњовићевој опери *Кнез од Зете*, као и о поставкама креираним у част Лазе Костића, може се прочитати у веома интересантном библиографском раду Дејана Пенчића-Пољанског: *Дела Лазе Костића на позорници (оригиналне драме и опера)*; *Свеске Матице српске*, бр. 52, Серија уметности, св. 13. Нови Сад 2011, стр. 24-58. Осим значајних података, рад обилује и фотографијама сцена играних представа, портрета уметника, позоришних костима, што знатно обогаћује овај прилог.

²⁸⁸ У овом раду коришћен је клавирски извод који је композитор приредио према прерађеној верзији опере, а издање је Накладе Савеза композитора Југославије /s.a./. У Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, овај клавирски извод налази се под сигнатуром КО-5, 78.089.7.

Драма је подељена на пет чинова, при чему први чин и други чин имају по следеће четири појаве, трећи чин има три појаве, четврти чин – четири и пети чин – три појаве:

Први чин:

1. појава – На венецијанском двору, разговор Анђелије и Филете,
2. појава – Анђелија и Радоје,
3. појава – Иво Црнојевић, Дужде и Ђорђе у дуждевом двору,
4. појава – Дужде и Ђорђе.

Други чин:

1. појава – Јевросима и Маским на зетском двору,
2. појава – Јевросима, Милош, Иво и Максим на зетском двору,
3. и 4. појава – На Жабљаку – Јован Црнојевић, Илија Ликовић и Ђура Кујунџић, са Наданом Бојимиром.

Трећи чин:

1. појава – У дуждевом двору Максим, Милош и Иво Црнојевић,
2. појава – Милош и Филета у дуждевом двору,
3. појава – Максим, Милош и Анђелија.

Четврти чин:

1. појава – Иво, Јован и Максим Црнојевић,
2. појава – Маскенбал у Венецији,
3. појава – Ђорђе и Филета на дуждевом двору,
4. појава – свечаност поводом веридбе Максима и Анђелије

Пети чин:

1. појава – Максим и Јевросима – у црногорском двору,
2. појава – повратак Милоша, Иве и Анђелије на Жабљак,
3. појава – завршна сцена након братског крвопролића, лудило и смрт Јевросиме.

Опера *Кнез од Зете* сачињена је од четири чина: први чин састављен је од две слике, други – од шест слика, трећи – од четири слике, а четврти чин – од две слике.

Први чин:

- I слика – *Предигра*,
II слика – *Господство*.

Други чин:

- III слика – *Мати*,
IV слика – *Боловање*,
V слика – *Чезња*,
VI слика – *Страховање*,
VII слика-мол *итва*,
VIII слика – *Заклетва*.

Трећи чин:

- IX слика – *Одрицање*,
X слика – *Лакрдије*,
XI слика – *Мржња*,
XII слика – *Балада*.

Четврти чин:

- XIII слика – *Судбе суд*,
XIV слика – *Свадебни гроб*.

Драмска радња у Коњовићевој опери распоређена је по чиновима на следећи начин: први чин има улогу експозиције, упознаје реципијента са драмским карактерима и уводи га у актуелне догађаје како на венецијанском, тако и на зетском двору. Други чин кроз сиже припрема заплет и будући драмски конфликт (осветнички план Венецијанке Филете да се крвопролићем освети Црногорцима за смрт свог сина), те има делимично улогу развојног дела. У трећем чину је, преплитањем драмских мотива освете, мржње и љубави, припремљен драмски заплет и спроведен драмски конфликт. У четвртом чину спроведене су драмска кулминација и драмски преокрет који воде у коначан исход драме.

Драмска радња описана је и реализована, у подједнакој мери, помоћу дијалога и монолога ликова. Познато је још од почетка стварања опере да су монолози били одговарајућа места на којима су главни ликови могли да се представе аријом, и тиме прикажу своје мисли и емотивна стања У Коњовићевој опери дијалозима су договорени и извршени поједини веома важни сегменти драмске радње, као што су: осветнички план Филете и Лоренца, и – последњи дијалог Максима и Анђелије; потом, саопштени су мање

важни дијалози Ивана и групе Црногораца, и других, углавном споредних драмских ликова.

У опери *Кнез од Зете* драмску радњу тумаче појединачни драмски ликови – солисти: Иво Црнојевић и његова жена Јевросима, потом син Максим, побратим Милош, невеста Анђелија, војвода Надан, Филета, млетачки дужд, као и многи други, мање важни драмски ликови. Постоје и три хора, као три тзв. колективна лика, и то су: Црногорци, Млеци и покајнице. Поменути хорови се налазе: у другој слици (хор Црногораца – црногорских племића), у седмој слици (хор Црногораца на молитви у придворном манастиру – ту су свештеници и племићи заједно²⁸⁹), у десетој слици (хор Црногораца и хор Млетака на маскенбалу), и у четрнаестој слици (хор Покајница). У опери се више пута јавља и вишегласни вокални став чија фактура, због раслојености гласова, подсећа на фактуру развијенијег хорског става. У питању је наступ три војводе.²⁹⁰ Такође смо пронашли у 9. слици IV чина – женски хор и Гондолијере: женски хор негде далеко ван сцене пева песму о „златном чуну” пуном суза, док, истовремено, на сцени, четири тенора – гондолијера, кратким мелодијским фрагментима дочаравају мрачну слику венецијанске ноћи.

Коњовић је музички обликовао Костићеву драму тако што је оригиналан књижевни текст – драму од пет чинова скратио у оперу од четири чина. Потом, одабране Костићеве „појаве” у чиновима прерадио је у више „слика” и оригиналном прозном тексту је музичким средствима донекле дао поетску ноту, односно призвук; композитор је одабрао драмски погодна места оригиналног текста, и обликовао их у различите видове музичких микроформи: почев од фрагмента, преко разних типова реченица, до песама и сложенијих формалних структура. Закључујемо да у већини случајева драмску радњу тумаче појединачни ликови, тако што је саопштавају дијалозима и делују на сцени. С друге стране, за композитора су посебно биле привлачне сцене монолога ликова, које је обликовао у солистичке партије: соло-нумерама је начешће описан унутрашњи свет тог драмског лика, његово психолошко и емотивно стање. Осим тога, композитор је, у своје оригинално музичко-драмско ткиво уткао и цитате народних песама, чиме је обогатио и освежио музички садржај опере.

²⁸⁹ Познато је да је Коњовићева опера била у послератном периоду политички осуђена због присуства свештеничких лица у сижеу опера. О овоме је пуно интересантних података изнела музиколог Ира Проданов – Крајишник у раду *Религија у српској музици друге половине 20. века*, у: *Музика између идеологије и религије*, 2007, стр. 67.

²⁹⁰ О опери *Кнез од Зете* и драматуршким улогама хорова у овој опери детаљно смо писали у магистарском раду: *Веа драматуршке улоге и музичког облика у хоровима Петра Коњовића*, Београд, 2008, од стр. 139 до стр. 206.

Драма *Максим Црнојевић* испевана је у јамбском десетерцу у целини, осим у првој појави првог чина, у песми *Еј, пусто море*, која је испевана у лирском десетерцу. С једне стране, песник истиче разлику у карактеру између јамбског и лирског десетерца, а с друге стране, лирским десетерцом подвлачи једно од најпоетичнијих места у драми.²⁹¹ То је донекле изменио композитор опере *Кнез од Зете*, Петар Коњовић, зато што је целу оперу презентовао ијекавицом, чиме је, свакако, изменио број слогова у речима (повећао је тај број). Може се само претпоставити да је разлог овом поступку тај што се речи са више самогласника лакше музички обликују, погоднији су за креирање музике, мотивски рад и друге композиторске поступке.

У односу на изворни литерарни предложак, народну песму *Женидба Максима Црнојевића*, Коњовићева опера није задржала једино музичко место из те приповетке. Притом се мисли на место у литерарном предлошку, на којем је писац навео да се чује или изводи нека врста музике. Што се тиче Костићеве драме као либрета за Коњовићеву оперу, ранијом анализом таквих, директних музичких места у драми, упоређивањем се дошло до следећих закључака у вези са заједничким музичким местима у Костићевој драми и Коњовићевој опери:

а) Прва музичка појава у Костићевој драми налази се у првој појави трећег чина – то је песма једног од ослобођених робова пред свадбени пут у Млетачку републику. Ове појаве нема у опери, јер чин почиње већ по завршетку пута, тј. у Млетачкој републици.

б) У првој појави четвртог чина драме и у четвртом чину опере, заједничко музичко место представља песма маскираних Млетака на маскенбалу. То је песма са тзв. коментаторском драматуршком улогом, јер маскиране званице описују и коментаришу општу атмосферу славља. У драми је групи маскираних званица додељен само текст „Наша влада, наш је ред/Личина читав свет”, док је у опери овај текст обogaћен припевом „Ла, ла, ла....”.

На овом месту потребно је направити паралелу између оригиналне композиторове музике и цитата већ постојеће музике, најчешће народне или музике компоноване у духу традиције. О томе веома успело сведочи следећа ситуација у либрету опере: композитор је песмом маскираних Млетака описао постојећу атмосферу, и текст има улогу коментара. С друге стране посматрано, Коњовић је истовремено уткао у драмски ток и песму која има улогу „музике у музици”, односно, додао је у Костићево драмско ткиво музичку нумеру коју је претходно најавио преко одређеног драмског лика. Таква је песма Црногораца у

²⁹¹ О томе исцрпно пише Жарко Ружић у огледу: *Симетрија и мелодија у Костићевој Лабудовој песми*, у: *Над загонетком стиха*, 1986, стр. 75.

првој појави четвртог чина – цитат народне песме *Роса плете русе косе*. Изложена је строфично, композитор је интервенисао на цитату, обогативши га, пре свега, тонално-хармонски. Ова песма није случајно нашла своје место у Коњовићевој опери. Њоме је дочарана атмосфера славља црногорских сватова, а уједно је направљен културолошки контраст на маскенбалу, у којем учествују припадници два народа – млетачког и црногорског. Садржај песме је веома важан, јер мајка саветује кћер да се никако не удаје. Текст последње строфе: „Удаћеш се, кајаћеш се” реципијенту драме – опере латентно указује на несрећни исход будуће свадбе, овде, зетског племића и дуждеве кћи.

Слично песми *Роса плете русе косе*, Коњовић је, такође, цитирао у првом чину део народне песме *У Ивана господара*, као део атмосфере на зетском двору, али, ипак, са дозом латентног коментара, јер је у питању двор Ивана Црнојевића. Требало би поменути и цитат народне песме „Ој! Град градила бела вила” у дванаестој слици четвртог чина, у којем је хор Црногораца колективни драмски лик који има улогу да својом тематски непристрасном песмом увелича свадбено весеље – то је чист пример „музике у музици”.²⁹² Ове песме нема у Костићевој драми, али према њеном тексту ипак може да се наслути да је посвећена невести, Анђелији, девојци из богате и утицајне породице, чијом ће се удајом склопити споразум између венецијанског дужда и Ива Црнојевића. У свакој појави цитата народне песме уткане у Коњовићеву оперу, евидентна је заокружена музичка форма, јер је композитор поштовао цитат и песму најчешће пласирао као праву песму, „музику у музици”. Супротно томе, оригиналне песме које имају коментаторску улогу, као што је раније поменута песма Млетака, најчешће су разуђенијег облика, прекидане дијалозима и комбиноване са другим музичким мотивским материјалима.

в) У Костићевој драми је у четвртој слици четвртог чина дата песма гуслара, прерушеног војводе Надана, о „два тића” – песник је у тексту драме дидаскалијом назначио да Надан „пева”. Ова песма налази се и у опери и обликована је у праву песму коју солиста изводи уз гусле. Композитор чак дидаскалијом назначава у нотном тексту да „гуслар угађа гусле” пре почетка певања. На овом месту треба истаћи да је Надановом гусларском песмом Лаза Костић инспирисао оба композитора – Максимовића и Коњовића, који су, свако на свој начин, искористили ову наративну баладу за стварање значајног музичко-драмског места у свом делу. Први композитор је компоновао само прву строфу, креирајући краћу целину којом је истакао драмски моменат и музички га освежио.

²⁹² Још у нашем раније поменутом магистарском раду увели смо термин „музика у музици” – односи се на певачку или играчку нумеру уткану у веће музичко-сценско дело (често је то цитат познате оригиналне песме, углавном народне, која је уткана у неку већу, компоновану форму као што су опера или мјузикл). У току дисертације више пута ће се јављати овај термин, као и термин „песма у песми”, и слични.

С друге стране, Коњовић је, у комплексној 12. слици којом и завршава четврти чин, поклонио велику пажњу Костићевој песми у целини.

Коњовић је посебну пажњу посветио овом делу оригиналног песничког предлошка, извршивши одређене промене на тексту. Прво, у драми је песма Надана написана екавицом, док је у клавирском изводу наведена ијекавицом. Коњовић цитира првих шеснаест стихова песме, који су дати у рими тринаестераца. Присутне су извесне измене оригиналног текста из драме, као што су, између осталих: у драми, у шестом стиху гусларева песме пише „сусрете им лет”, а у опери – „сусрела им лијет!”; потом, у драми је дат стих: „дивна беше, сјајна беше, рајски беше цвет”, а у опери – „дивна бјеше, красна бјеше, рајски бјеше цвјет!”, као и још пар промена стихова и понављања њихових делова. Мелодија коју гуслар пева је неразвијена, а скромним амбитрусом и ритмичко мелодијским покретом се имитира наративни карактер гусларског певања и свирања.

Као и у драми, и у опери гуслар на кратко прекида песму, услед дијалога са Максимом. Уместо наставка, Надан се разоткрива и указује присутнима на то да је Иво преварант. Но, пре него што је то изговорио, Иво га је убио: у драми је записана дидаскалија о томе да Надан руком показује ка Иву, док у нотном тексту то није експлицитно записано или изговорено.

Чини се, приликом првог читања драме, да гусларева песма представља чисто епски елемент у драмском току и моменат музичког освежења драмске радње. У „слушању” музичког тока опере, ова песма прво делује као музичка нумера – епска балада. Међутим, узимајући у обзир драматуршку разраду, односно разраду драмских мотива прошлости и латентног откривања будућег, може се закључити да ова песма ипак има истакнутији драмски карактер него што би то имао класичан цитат народне песме или плесна кореографија у опери.

г) У драми се у петом чину из даљине „чује сватовац” – писац је навео дидаскалијом да се даље од главног драмског збивања чује обредна игра. Но, овог места нема у опери. Заправо, опера је конципирана у четири чина, драмска радња је доста сажета и прилагођена музичком току. С друге стране, у финалу Коњовићеве опере – драме, као место „музике у музици” налази се натуп „покајница” – оне певају тужбалицу трагичним жртвама млетачке и зетске династије. Ово је потпуно оригинална музичка творевина коју је Коњовић компоновао на стихове Његошеве тужбалице „Куда си нам улетио”, док у драми не постоји, али зато је записана дидаскалија о томе да, након самоубиства Јевросиме, Јован све присутне позива на молитву, а „Издајека се чује глас ’Плачут и ридајут’” – који латентно указује на појаву тужбалице. Коњовић је у опери више пута интервенисао над оригиналним песничким предлошком, тако и у случају Његошеве

тужбалице. О томе музиколог Бранка Радовић пише следеће: „Поред дословног преношења стихова, неколико аутора показало је и слободнији однос према Његошевом тексту компонујући музику на обраде и парафразе тог текста. Такву парафразу најпре прави Коњовић у 14. слици своје музичке драме *Кнез од Зете*, комбинујући текст тужбалице са сопственим интервенцијама”.²⁹³ Једна од интервенција је та да у Његошевој интерпретацији, поменуто тужбалицу пева сестра Батрићева, док је у Коњовићевој опери ову тужбалицу пева скоро фантазмагорични хор покајница. Тужбалица је посвећена душама свих трагичних ликова са обе породичне стране. То је хор атмосфере, али и коментара, по узору на оне коментаторске хорове из старих грчких трагедија.²⁹⁴

Осим дијалога којима је драмска радња саопштена, као и одређених типова песама, из којих ипак може да се, макар и латентно, сазна понешто о односима појединачних ликова, монолози су такође драматуршко средство за саопштавање дела драмске радње, али су и истакнута музичка места у опери. То су места у драми која су веома често искоришћена за исказивање најскривенијих осећања, за саопштавање важних вести, као и за излагање – препричавање дела драмске радње који није директно приказан на сцени. Монолог је, стога, веома погодан за компоновање посебне музичке нумере, најчешће арије или неке друге заокружене музичке форме. У наставку ће бити изложена најистакнутија музичка места те врсте у Коњовићевој опери. Такође ће бити указано на одступања драмске радње опере у односу на оригинални литерарни предложак:

- а) Други чин, четврта слика: *Боловање* Максима Црнојевића – приказано је психолошко стање Максима оболелог од богиња;
- б) Други чин, пета слика: *Чежња* – Песма Анђелије,
- в) Други чин, седма слика: *Молитва* зетског племства у манастиру;
- г) Трећи чин, девета слика: *Одрицање* – Максим се одриче љубави према Анђелији у корист Милоша;
- д) Четврти чин, тринаеста слика: *Судбе суд* – самоубиство Максима и Анђелије.

а) Максим Црнојевић је трагични лик од почетка до краја драмске радње. Њега упознајемо као младића који се суочава са болешћу од које је заувек поружнео, а затим пратимо муке и патње које су се пренеле на његов љубавни живот, као и на стање у

²⁹³ Бранка Радовић, *Његош и музика*, оп. cit., стр. 157.

²⁹⁴ Оплакујући погинулих Црмничара, Мило Новаков Бошковић је саставио *Нарицаљку за разновременим погубаоцима Црничкога села Каруча* (117 стихова) коју је Стеван Дучић уврстио у збирку – *Јуначке народне пјесме из Црне Горе, Брда и Херцеговине* (фонд „Марко Миљанов”, Подгорица, 2017, стр. 364-367), приредила Рајка Глушица.

породици. Младић се суочава са катастрофалним последицама болести кроз разговор са сâмим собом. Композитор је минимално изменио оригиналан текст драме, тако што је Максимов говор превео у ијекавицу, потом је узвик „Ма” на почетку, заменио са „Еј” и „Да”, као и друге везнике које је мењао – из „те” у „и”, на пример. Где је било потребно, због повезавања музичког мотивског материјала, убачен је оригиналан текст тј. понека реч, као „сав” у сентенци „ко’ сав други свијет”. Такође, композитор је избацио стихове 11-13, а затим додао дидаскалију о томе да Максим прилази прозору и замишљено гледа у море. Уочава се да је, у првом делу излагања, његов монолог музички обликован у низ фрагментарних структура (то је одсек чији је почетак означен са ознаком – *Agitato*). У другом делу монолога (ознака *Piu Largo*), Максимове мисли, унутарња патња и подршка мајке приказане су у низом музичких реченица.

б) У петој слици другог чина – *Чезња*, пласирана је песма Анђелије. Ово је један од најлирскијих песничких и музичких места у драми – опери. Анђелија, кћи млетачког дужда, размишља о свом вољеном, о Максиму. Она не зна за његову болест и патњу.

Међутим, треба напоменути да се у драми овај текстуални део, карактеристичан и познат по првом стиху – „Еј, пусто море”, налази у првој појави првог чина, док се у опери налази у петој слици другог чина. Композитор је и ову песму превео из оригиналне екавице – у ијекавицу. Потом, у драми је писац дао дидаскалију да Анђелија почине да „пева”, док у опери пише да „узима гитару и прати њом своју песму”. Композитор је преместио лирски текст из драме и та љубавна осећања Анђелије колажно припојио претходној сцени у којој болесни Максим тугује над својом судбином. Овом интервенцијом над концепцијом оригиналног песничког предлошка, као и супротстављањем релативно формално незаокруженог наступа Максима са формално уобличеном аријом Анђелије, композитор је створио низ од две различите психолошке слике (при чему оба лика на неки начин пате), а такође је музичким средствима пре свега на тонално-хармонском плану, приказао нервни слом Максима с једне стране, и љубавну чежњу Анђелије, с друге стране посматрано.

в) У Коњовићевој опери, у другом чину, налази се седма слика – под називом *Молитва*. У нотама коришћеног клавирског извода опере је назначено да се сцена одвија у „придворном манастиру” у Зети. У манастиру се окупљени Црногорци моле Богу за успешан пут у Млетачку републику, као и да их Бог заштити у страниј земљи од странаца злонамерника и од противника часног православног крста.

Важно је истаћи да ове драмске слике нема нигде у тексту Костићеве драме. Иначе, други чин Костићеве драме има четири појаве, док се исти чин у опери састоји од шест слика. Текст *Молитве* има четири строфе:

1.

„Господи помилуј, и заштити покорног слугу твога,
благовјернога и смјернога господара нашега Ивана!"

2.

„Господи помилуј! Даруј милост и буди му брана у земљи туђој,
на странама далеким, на горама високим,
на морима широким, на водама дубоким!
Гдје невјере многе и опасности
чекају Крстову земљу твоју... ”

3.

„Господи помилуј! Буди му штит и води му мач,
умудри му ријеч на шалу твоју и на наш спас! ”

4.

„Да нам се врати здрав, и побједом јак
на одбрану православља и Српства,
што то служи у вјерности несломљеној,
у камјеној вјери и крепости духа,
у молитви оцу и сину и духу светом на вјекова вјека!
Господи помилуј!"

На крају ове молитве, у нотама је записана дидаскалија да „Иво устаје”, чује се да солиста завршава молитву са закључком „Амин!”, са присутнима. После чега је напустио манастир. Након ове нумере, у опери слѣди осма слика – *Заклетва*, која се у драми налази као део четврте појаве другог чина.

У слици *Молитва*, надграђена музика у основи прати наведено раздјељење текста на строфе, тако да је њена форма варирано-строфична, с тим да јој претходи сразмерно дуги увод (петнаест тактова) фрагментарне структуре (раздјељене у два симетрично постављена пододсека, 7,5+7,5). Карактеристично је, међутим, да хорски бас током целе нумере пева текст „Господи помилуј” (над којим су пласирани други текстови), тако да добија улогу текстуалног остината у овој нумери. Притом је овај глас у прве две строфе структуриран као равномерно ритмизовани осмински педал, у највећем делу треће строфе развија се мелодијски у тонично-доминантни остинато (не мењајући свој стални ритмички

пулс), потом, при крају ове строфе и у већем делу четврте строфе, добија нешто покретљивију мелодију басовог гласа (а у складу са акордским и тоналитетним променама), с тим да и у овом сегменту у највећој мери има локално „педално дејство”; на сâмом крају ове хорске појаве успоставља се поново почетни модел ритмизоване педалне организације, чак на истом тону – као јак фактор симетрије целе форме.

г) У деветој слици трећег чина – *Одрицање*, Максим се одриче љубави према Анђелији у Милошеву корист. Његова унутрашња психолошка борба представљена је дугим монологом, уобличеним у низ музичких фрагмената и реченица. Овим начином реципијент опере може да се упозна са емотивном борбом немоћног Максима, као и са непосредним слѣдом догађаја и околности у којима су се они одвили.

д) Финале у Костићевој драми разликује се од финала у Коњовићевој опери. У драми је, у петом чину, описан Максимов повратак у Црну Гору. Он се враћа у домовину пун наде да ће његов побратим Милош да му врати младу, која је преваром удата и одведена у Црну Гору. Истовремено, на Жабљаку Анђелија не верује младожењи Милошу и тасту Иву да је преварена. Када схвата превару, заувек одлази са својим братом Ђорђем. Милош се куне Иву да му је Максим заувек предао Анђелију, у шта Иво не верује. Али, Милош је решио да не одустане од Анђелије. Љутити Максим се изненада појављује и мачем пробада Милоша. У моменту умирања Милош је изустео да је ипак желео свом побратиму да врати љубљену, и опрашта му. Максим је потпуно очајан због свог поступка и губитка побратима, те узима свој мач и пробада се – „падне на Милоша и издахне”. На овом месту у раду је важно истаћи да је о опери драмски расплет промењен. Композитор га је сместио у четврти чин, у тринаесту слику – под називом *Судбе суд*. Драмска радња се дешава у Венецији, у Анђелијиној одаји. Када су се млади љубавници, Максим и Анђелија, исповедили једно другом, исказали своја међусобна искрена осећања и учили немогућу будућност њихове љубави због већ спроведене и јавности обелодањене преваре, Максим се кришом пробада у груди танким венецијанским ножем и умире. Несрећна Анђелија спас душе налази у отрову, који испија из медаљона и умире (композиторов допринос Шекспировом култу, јер подсећа на расплет у Шекспировој трагедији *Ромео и Јулија*...). Ова сцена самоубиства је у нотама дочарана обимном дидаскалијом, тако да се у описаном сегменту драмске радње доста глуми.

4.3.2. Композиције музичара – аматера

4.3.2.1. Елмира Мујезиновић: *Међу јавом и мед сном*

Костићеву песму *Међу јавом и мед сном* (1861) за соло глас је компоновала Елмира Мујезиновић, ученица основне школе *Моша Пијаде* из Бановића, у другој половини двадесетог века.²⁹⁵ У одштапаном виду дата је прва строфа, обликована у музичку реченицу (мотивски дељиву на: 4+6 таква) у Еф-дуру. Такт 3/4, ритмички покрет карактерише пунктирана фигура на првој јединици бројања током целе песме, као и мелодијски покрет опсега горње чисте квинте, али акордског склопа – то су разложени трозвучи „главних” ступњева Еф-дура.

Девојчин потпуно аматерски покушај компоновања упућује на популарност Костићеве песме у народу. Критичари су били благонаклони према овој песми. У раду *Истина и фантазија*, књижевник Предраг Вукадиновић пише о тој песми следеће: „Једна од најлепших Костићевих песама – *Међу јавом и мед сном* – представља програмски текст не само целокупне његове уметности, већ и философије, а уједно и класичну синтезу основног дуализма његове личности: као песник, каже отприлике, нисам само призивач разума, него и срца”.²⁹⁶

У раније поменутом прилогу Васо Милинчевић, говорећи о тематским дуализмима у Костићевим лирским песмама, пише да је: „И песма 'Међу јавом и мед сном', као и претходна ('Снове снивам...'), близа је групи рефлексивних него љубавних песама. Уопште, код Костића је чест случај мешање различитих осећања у једној песми и понекад су исти појмови двоструко симболични”.²⁹⁷ С друге стране, Исидора Секулић је за ову песму написала: „...читаће се, ако нас буде, и после хиљаду година: кратка је, пенаста, умилно весела и умилно очајна, класична је”.²⁹⁸

Песничке рефлексije представљене су комбинацијама метричке стопе дактил и амфибрах (Дактил је метричка стопа која се састоји од једног дугог и два кратка слога, односно, у римованом стиху, од једног наглашеног и два ненаглашена слога. Амфибрах комбинује наглашени слог између два ненаглашена. Нпр. стихови „Срце моје самохрано/ко те дозвола у мој дом?” су у рими дактила, док је стих „што плетиво плетеш танко” амфибрах).²⁹⁹ Судећи по годинама ученице која је компоновала мелодију, као и по самој једноставности мелодије, можемо закључити да је ауторка, у време компоновања,

²⁹⁵ Мелодија је објављена у рубрици *Радови из школских клупа*, у листу *Мале новине* бр. 1124, Сарајево, 16. X 1978.

²⁹⁶ Лаза Костић, *Основно начело. Критички увод у општу философију*, op.cit., стр. XXV.

²⁹⁷ Лаза Костић, *Изабрана дела*, op. cit., рад *Лирска и драмска поезија Лазе Костића* В. Милинчевића, стр. 15.

²⁹⁸ Лаза Костић, *Одабрана дела I*, op. cit., И. Секулић, предговор књизи.

²⁹⁹ Слободан А. Јовановић, *Речник књижевних израза*, Београд, 1972, стр. 11 и 33. Он обрађује и остале ритмичке стопе: јамб (један кратки-један дуги слог), трохеј (један дуги-један кратки слог), анапест (два кратка-један дуги слог), спондеј (два дуга слога).

текст песме посматрала на сличан начин – прозаично, као неку врсту младалачког доживљаја.

4.3.2.2. Теодора Пфајфер: *Међу јавом и мед сном*

Хорска песма *Међу јавом и мед сном* дело је Теодоре Пфајфер, професорке књижевности у новосадској гимназији *Лаза Костић*. Осим што је предавала књижевност, Т. Пфајфер је водила драмску секцију и хор. Њена композиција *Међу јавом и мед сном* често се изводи на школским приредбама, али и на концертима изван школе.

Композиција је намењена мешовитом хору. Изложена је у хомофоном хорском ставу, у покретном, *Rubato*-темпу и са карактером валцера. У учвршћеном де-мол тоналном центру, са излетима у паралелни дур, изложене су три Костићеве строфе. Сетна мелодија правилног облика, озвучена класичним хармонским везама, повремено има призвук руских народних песама, те се добија посебно идилична музичка представа Костићевих стихова.

4.3.2.3. Владан Десница: *Еј, пусто море!...*

Познат као полиграф и вредан сакупљач фолклорних елемената и вредности, у својим песмама, поемама, новелама, кратким причама и приповеткама Владан Десница оживео је, на првом месту, лепоте родног краја, Далмације. Међутим, овај свугде у свету поштован књижевник оставио је значајан печат и у другим уметностима, пре свега филмској, док је посебну љубав гајио према музичкој уметности. Резултат те љубави и тежње ка синкретизму двеју и више уметности представљају неколике композиције, у којима су приказани његова имагинација, као и вештина комплексног прожимања и синтезе поезије и музике.³⁰⁰

Композицију *Еј, пусто море!...* Владан Десница написао је за глас и клавир. Компонована је око 1930. године. Текст коришћен у овој композицији преузет је из 1. чина Костићеве драме *Максим Црнојевић* и гласи:

„Еј, пусто море, еј, пусти вали!

Поносни белци, срчани ждрали!

Ви ми сву радост моју пренесте,

³⁰⁰ Више о томе писано је у раду *Музичко стваралаштво Владана Деснице (Краће музичке форме)*, *Летопис Српског културног друштва Просвјета*, свезак XIII, Загреб, 2008, стр. 285-312. У том раду штампан је рукопис нотног записа ове песме, који је, као и остали рукописни музички записи В. Деснице, налазе у поседу др Душана Маринковића, редовног професора Филолошког факултета у Загребу.

и опет зато уморни несте!

Који је од вас блажени ђога
што ј' одн' о морем драгана мога?
Ил' није један тако сретан?
Пена вас бела све подузела,
сви сте га ваљда трком пренели,
зато сте бесни, коњици бели!

Ал' да вам спустим на леђа гојна
тугу кад драга изгуби војна,
тај терет не би пренети прегли,
сви би к'о јањци морем полегли,
туга би моја у море пала –
ал' би и мене собом одзвала!”

У Костићевој драми *Максим Црнојевић* ову песму пева Анђелија која чезне за својим драгим, Максимом, не знајући да он болује од богиња. Цитирани љубавни текст Десница је уобличио у соло-песму спорог темпа – *Lento*, и наменио је женском гласу, уз клавирску пратњу. У рукопису нота није написана година настанка ове композиције, али зато пише да је њено трајање пет минута. Деоница клавира је током целе нумере сведена на симултане акорде дате у хомофоној фактури или над тоном дужег трајања у левој руци тј. басовој деоници. Према тумачењу текста, али и музичко-формалној организацији у Десничиној композицији, текст смо поделили на четири дела која су у музичкој творевини обликована у четири музичке целине. Први део текста чини поетски катрен који гласи:

„Еј, пусто море, еј, пусти вали!
Поносни белци, срчани ждрали!
Ви ми сву радост моју пренесте,
и опет зато уморни несте”!

Овај катрен песме изложен је у мало покретљивијем темпу – *Andante lento*, такту 4/4, и обликован је у једну музичку реченицу. На овом месту треба напоменути да је у предзнацима прве странице нота изостављена друга снизивица „ес”, иза виолинског кључа (има је у бледој назнаци само у првом реду, али с обзиром да током мелодијског тока

композитор назначава јасно разрешилицу испред ноте *e*, намеће се закључак да је поменута снизилица случајно изостављена на почетку песме иза виолинског кључа и да је полазни тоналитет: ге-мол). Поетски текст је третиран силабично, мелодија се креће у малом амбитусу, али комбинује тонове ге-мола и ге-мола балканског.

У даљем току песме, песник Костић се бави најтананијим осећањима девојке, разрађује њене идеје и психолошко стање, те је овај поетски и музички део нешто дужи и има улогу развојног дела. Поменути текст смисаоно и формално обликован је у сестину:

„Који је од вас блажени ђога
што ј' одн'о морем драгана мога?
Ил' није један тако сретан?
Пена вас бела све подузела,
сви сте га ваљда трком пренели,
зато сте бесни, коњици бели”!

У Десничиној композицији, пред цитирану сестину, такође је направљен кратак клавирски увод од два такта, промењен је такт – у 12/8, темпо је сада умерен и тоналитет је нов: де-мол, а поменута сестина обликована је у две музичке реченице: прва два стиха чине једну музичку реченицу која завршава аутентичном каденцом де-мола, док друга музичка реченица садржи трећи и четврти стих, завршава аутентичном каденцом након чега следи спољашње проширење – текстуално, са петим и шестим стихом, у трајању од још четири такта.

Након клавирског интермеца у трајању од девет тактова, у којем се композитор вратио у почетни, ге-мол тоналитет и варирао такт из 5/8 у 3/8, асоцирајући тиме на народни ритам, уследио је један кратак одсек, одсек реминисценције. Заправо, на сâмом почетку овог, трећег музичког одсека, композитор користи технику сличну оној у сонетном венцу: он нови одсек, строфу почиње последњим стихом претходне секстине. Тај стих почиње великим словом и обликован је у формално незаокружену целину, двотакт, и то у новом такту – 12/8 и динамици – *pp*:

„Зато сте бесни, коњици бели”!

Затим композитор даје наставак поетског текста, односно два стиха:

„Ал' да вам спустим на леђа гојна

тугу кад драга изгуби војна”.

Цитирани дистих обликован је у четворотакт који завршава плагалном каденцом. У мелодијској линији запажа се осциловање ге-мола балканског и ге-мола, међутим ни на крају дистиха, ни након два инструментална такта у наставку, осим плагалне каденце нисмо нашли другачију потврду тоналитета.

Последњи катрен песме гласи:

„Тај терет не би пренети прегли³⁰¹,
сви би ко јањци морем полегли,
туга би моја у море пала –
ал’ би и мене собом одзвала”!

Аутор музике је ознаком Темпо I истакао да се на овом месту враћа у почетну атмосферу песме, односно враћа њене претходне карактеристике: спор темпо, ге-мол тоналитет, такт 4/4, чак су и прва два стиха катрена уобличени у потпуно исту музичку реченицу као што је почетку песме, уз минималне разлике у деоници клавира. Сачувани нотни запис, рукопис соло-песме *Еј, пусто море!*... на неколико места није читак – замрљан је мастилом, потом, неке ознаке су изостављене (као што је поменута снизивица „ес” на првој страни, која се појавила у мелодијском току у последњем, музички репризном катрену), док су неке ноте, па и акорди повремено танко прецртани. Међутим, како поред није дата варијанта уместо прецртане, нисмо то узимали у обзир.

Последња два стиха овог катрена, односно песме, варирају музички материјал претходне текстуално-музичке реченице. Друга реченица завршава плагалном каденцом ге-мола, након чега су поново изложени мотиви инструменталног увода, дати у балканском ге-молу.

4.3.2.4. Љиљана Петровић: *Међу јавом и мед сном*

Љилана Петровић је југословенска и српска певачица, која ће у нашој музичкој историји остати запамћена, између осталог, по томе што је била прва представница Југославије на фестивалу Песма Евровизије 1961. године у Кану. Тада је отпевала песму *Неке давне звезде* композитора Јоже Прившека, на текст песника Мирослава Антића и освојила осмо место. Од тада њена каријера креће узлазном линијом и осим певачке каријере, ова уметница пажњу обраћа и на писање поезије. Осим тога, познате су и њене

³⁰¹ У оригиналу се јавља реч „прегли”, а у Десничиним нотним запису – „могли”.

композиције на стихове хаику поезије, као и на стихове наших романтичарских песника – Бранка Радичевића и Лазе Костића.

Композицију *Међу јавом и мед сном* за глас и инструменталну пратњу, Љ. Петровић је компоновала последњих деценија прошлог века и више пута ју је изводила уз своју пратњу на гитари. Складне ноте на Бранкове и Костићеве стихове често су могле да се чују на манифестацијама као што су: *Бранково коло* у Сремским Карловцима и – *Јефимијини дани* у Трстенику. Такође су, на РТВ Војводина, забележени снимци њених композиција уз пратњу тамбурашког оркестра, па тако и запис компонованих Костићевих стихова.

Композиција Петровићеве је у форми строфичне песме, са минималним варирањима, према промени текста из строфе у строфу. Обрађене су прве три Костићеве строфе. У структури композиције, ауторка пре сваке строфе даје уводни стих-питање, а затим строфу, као неку врсту одговора. Нумера је написана у Ге-дуру, мелодијска линија је распевана и носи идиличну и шаљиву поруку слушаоцу.

4.3.2.5. Милутин Поповић Захар: *Дневник снова*

Милутин Поповић Захар је по струци магистар права, а сада и докторанд права. Но његов животни пут је од младости усмерен на музику, пре свега народну. Почео је да се бави музиком као члан оркестра КУД *Лола*, у којем је свирао виолину, да би се убрзо окренуо компоновању у духу народне музике. Многе композиције постале су толико популарне да су почеле да буду третиране и схватане као да су народне и староградске, као што су: *Свилен конац* и *Иванова корита*, а такође су познате: *Видовдан*, *Вино точим*, *Незнанка*, као и многе друге. Аутор је великог броја новокомпонованих хитова старе државе (СФРЈ), а такође се опробао и на пољу озбиљне музике, стварајући инструментална дела – за клавир и оркестар или само за мањи оркестар, као што су: *Ода Олимпици*, *Циганске сузе*, *Борба петлова* и *Врело*.

Крајем прошлог века Захар је компоновао мјузикл *Дневник снова*, који се базира на догађајима које је Костић забележио у свом *Дневнику снова*. Захар је ове песникове мисли уобличио у оригинални сценарио и компоновао нумере (сонгове) за мјузикл. У том послу помогли су му: Миодраг Радовић, потом Бранимир Црнчевић, књижевник и публициста, Иванка Филиповић, лектор. Мјузикл описује први сусрет, дружење и осећања која су се развила између разбарушеног песника и Ленке Дунђерски. Дело је изведено у целини у Руском дому 2000. године, док су делови мјузикла изведени у Сремским Карловцима, као и у Москви. Како ћемо у Трећем делу рада велику пажњу посветити врстама и жанровима

који третирају Костићево стваралаштво, анализа мјузикла такође ће бити остављена за тај део дисертације.

4.4. Савремена музика инспирисана Костићевим делом

Стваралачки опус Лазе Костића низ деценија је био у великој мери запостављен. Половином прошлог века тај дуг је враћен компоновањем опере *Кнез од Зете* Коњовића, која, додуше, није имала дуг век извођења. Након тога, појединци су компоновали дела инспирисана превасходно Костићевим песмама и поемама. У првим годинама 21. века обновљено је интересовање за живот и дело овог вишеструко талентованог ствараоца. Осим бројних песничких манифестација, позоришних и уметничких поставки посвећених Костићу, неколицина музичара компоновала је дела на стихове његових песама и поема, а то су:

4.4.1. Опус од једанаест композиција Мирољуба Аранђеловића Расинског, као и

4.4.2. Композиције објављене на CD-у *Међу јавом и мед сном* из новембра 2010. године, у издању Културног центра Лаза Костић из Сомбора и Асоцијације гитариста Војводине. На поменутом CD-у налази се десет композиција инспирисаних Костићевим стиховима чији су аутори музичари: Мирољуб Аранђеловић Расински, Љубомир Николић, Ведран Феризовић, Рашко Радовић, Светозар Саша Ковачевић, Доротеа Вејновић, Јасмина Митрушић, Звонко Марковиновић-Мими и Милан Јовановић-Јофке.

4.4.1. Композиције Мирољуба Аранђеловића Расинског

До сада највећи допринос савременом музичком оживљавању поезије Лазе Костића дао је композитор и кларинетиста Мирољуб Аранђеловић Расински, који је компоновао десетак композиција на Костићеве стихове. Лирског садржаја су следеће песме: *Драга зоро*, *Снове снивам*, *Еј, пусто море*, *Моја Дангуба*, *Међу јавом и мед сном*, *Објесен*, као и поема *Санта Мариа дела Салуте*.³⁰² Родољубивог садржаја су песме: *Народном посланику*, *Рајо, тужна рајо*, *Наше*, као и *Дон Кихоту*. Већином су то композиције написане за хорова или глас уз инструменталу пратњу. Расински је такође компоновао и тзв. примењену музику, односно, музику за представу *Камо ноћи, камо дани* (на текст Радослава Златана Дорића), посвећену Костићевом лику и делу, а која је изведена 1991. године на Вуковом сабору у Тршићу. Сви нотни материјали, аудио и видео снимци, као и друге публикације компоноване на стихове Лазе Костића, налазе се у поседу композитора.

³⁰² У необјављеном рукопису композиције Расинског, цео текст је написан ћирилицом, као и наслов: *Санта Мариа дела Салуте*.

У даљем току прво ће бити речи о композицијама са лирском тематиком. Током анализе ових песама биће цитиран коришћени поетски текст само оних песама, чији текст није цитиран у претходном делу рада. За оне песме чији су текстови већ у целини или делимично цитирани раније, овде ће се само указати на то које строфе оригинала су цитиране и каква варирања оригиналног текста су дело композитора.

4.4.1.1. Драга зоро

Према запису у нотном рукопису, Костићеву песму *Драга зоро* Расински је компоновао 23. 8. 1991. године у Београду. Користио је следећи поетски текст:

„Драга Зоро, зоро моја бела
још те мајка није ни понела.
Драга Зоро, зоро моја бела
Ја те љубљах пре твога почела,
ја сам тебе већ ’љубио’ живо,
многу ноћ сам тебе очекиво,
а како те сада ја љубио не би,
како не би попевао теби
кад си така поникла из мрака
chedo росе и сунчева зрака
диве ти се ђаци мојих ђака.
/Драга Зоро, зоро моја бела/”.

Иако је песнички текст дат у рими епског десетерца, ипак је садржај песме остао заснован на песниковој лирско-драматичној идеји величања младости са позиције човека чија је младост одавно прошла. Или, да цитирамо Станковићевог Миткета, исказао је „жал за младост” (мисли се на лик из *Коштане* Б. Станковића). У композицији Расинског коришћен је оригиналан поетски текст, само је композитор на крају композиције поновио први стих Костићеве песме. Стихови су дати махом у десетерцу, комбинујући ритам трохеја и амфибраха. На пример, стих „Ја те љубљах пре твога почела” у првом хемистиху је у трохеју, а у другом – у амфибраху.

Изузетак представља седми стих који је дат у симетричном дванаестерцу, у ритму амфибраха и трохеја. Композитор је створио песму чија се форма може означити схемом: а б кода. Песма је у еф-молу, покретљивом темпу (ознака *Con anima* – са духом). Излагање веома једноставне и у мањем опсегу развијене музичке мисли почиње тихо, у такту 3/4. Део – а песме обухвата првих шест стихова. Овај одсек је обликован у музичку реченицу

која завршава природном доминантом. Део – б је такође обликован у музичку реченицу која почиње у Дес-дуру, а завршава полукаденцом еф-мола. Тек у коди, у трајању од четири такта, аутентичном каденцом посебно истакнутом у клавирској деоници, дошло је до тоналног и хармонског смирења. У нотном рукопису, осим ознаке *p* – *piano* (тихо) на почетку, изузете су динамичке ознаке, тако да је извођачима остављено да према природној драматици текста и романтичној ноти у сâмој мелодији и хармонској пратњи, примене пробрану агогику у извођењу.

4.4.1.2. *Снове снивам*

Песма *Снове снивам* настала је 1861. године, док ју је Расински компоновао за мушки глас и клавир 2001. године.³⁰³ Костићева песма има три квинте у облику лирских осмераца, претежно у ритму трохеја. Расински је интервенисао на поетском оригиналу – поновио је четврти стих прве строфе, пети стих друге строфе, део четвртог стиха треће строфе, и на крају композиције је поновио прва два стиха и део тог последњег стиха песме (сва понављања су стављена у оквир између две косе заграде).³⁰⁴ Следи цитат текста коришћеног у композицији:

„Снове снивам, снујем снове,
снујем снове бисерове,
у сну живим, у сну дишем,
ал’ не могу ситне снове
/ал’ не могу ситне снове/
не могу да их напишем
/снове да напишем/.

Снове снивам, снове снујем,
у слике бих да их кујем,
ал’ су санци полетанци,
не могу их да прикујем
срцу моме лаганоме
/срцу моме лаганоме/.

Ал’ наслони на те снове,

³⁰³ *Српска соло-песма - Обзорје на Тиси*, зборник радова, Нови Бечеј, 2005.

³⁰⁴ Лаза Костић: *Изабрана дела. Песме, драме, есеји*; *op.cit.*, стр. 24.

твоје груди бисерове,
две ледене бисер капи:
та би студен смрзла снове
/ та би студен смрзла снове/
све те слике следила би
/смрзла снове/
/снове/.
Снове снивам снујем снове
снујем снове бисерове
/снујем снове бисерове
Снове/”.

Соло-песма за баритон и клавир, Расинског, почиње клавирским уводом, у умереном је темпу и у такту 3/4. Деоницу клавира карактерише разигран покрет, ритмизован триолама и секстолама, у бе-молу са полукаденцом на крају. Вокална деоница прве строфе садржи поетски текст у такту 4/4, обликован у низ музичких реченица које садрже ритмичке мотиве из увода, док стихови лебде над хармонским везама Дес-дура и бе-мола. Приликом понављања поетског текста, стихова: „не могу да их напишем/снове да напишем”, уочљива је развијенија и покретљивија мелодијска линија.

У другој строфи композитор је начинио тонална и ритмичка варирања, равномеран ритмички покрет је заменио честом појавом триоле, чиме је добио на мекоћи стиха и покретљивости музичког тока. Претактом почиње излагање треће строфе, у којој се открива свет узбурканих снова, недоживљених жеља и страхова песника. Драматургија у музичком ткиву видна је кроз промену такта, мотивску обраду која почиње од померања нагласака у мотиву помоћу претакта, преко сажетијег излагања стихова, и њиховог понављања. Тонални план је стабилан, али је хармонска пратња обogaћена пунијим акордским склоповима. Након клавирског интермеца дата је поетско-музичка кода, која у варираном виду – са мелодијом којој се постепено смањује опсег, и са све мање истакнутом деоницом клавира, излаже поново прва два стиха песме, чиме још једном подсећа на идеју и медитативан карактер Лазиних стихова.

4.4.1.3. *Ej, пусто море*

Костићева песма *Ej, пусто море* написана је 1862. године. Расински ју је 2005. године компоновао у две верзије: а) аранжман за глас и клавир; б) партитура за сопран, гудачки квартет и клавир.

Песма у оригиналу има три строфе: један катрен и две сестине. Расински је у малој мери варирао Костићев текст: у првој строфи варирано је поновљен први стих, и у трећој строфи део трећег стиха, док је на крају песме поновљен део првог стиха. Све Костићеве строфе су у десетерцима, у ритму комбинације амфибраха и јамба, иначе специфичног за поједине његове творевине.³⁰⁵ Разлог томе је вероватно то да је јамб био у великој употреби код Грка, зато што су њиме најлакше описивали, како Слободан А. Јовановић наводи „гипкија, обичнија, свакодневнија расположења широких маса (име је добила по робињи Јамби која је и најжалоснијег могла да разведри својим шалама – обично непристојним)”.³⁰⁶

а) У аранжману за глас и клавир, соло-песма Расинског строфе обликује у три одсека. Након кратког клавирског увода од три такта, у умереном али покретљивом темпу – Moderato (piu rubato), у природном е-молу, сменом такта 9/8 и 6/8 изложена су прва два стиха прве строфе. Музичка реченица почиње мотивом који је ритмизован синкопом, и варирањем овог мотива је целина тематски заокружена. Наредни дистих прве строфе, у такту 6/8, изложен је у форми музичке реченице од пет тактова, након чега је дат један такт инструменталне деонице, као прелаз ка следећем одсеку соло-песме. Клавирска деоница је дискретна, већином сачињена од равномерног ритмичког пулса тонова који чине разложене трозвуке.

Други одсек соло-песме доноси тоналну и хармонску нестабилност која се огледа честим појавама алтерованих акорада над подлогом е-мол тоналитета. Мотивски материјал претходног одсека, овде је разрађен у прва четири стиха строфе. Међутим, пети и шести стих обрађени су у новом такту, 4/4, музичка агогика је веома изражена, мелодијска линија је у успону, док је деоница клавирске пратње у почетку секантна, а затим све живља и гласнија, као и мелодија. Оваквим поступком Расински је нагласио драматичност стихова: „Сви сте га, ваљда, трком пренели/Зато сте бесни коњици бели!”. Над педалним акордом у клавирској деоници, композитор мелодијом на једном тону – quasi recitativo, како је написано у нотама, излаже наредна два стиха из следеће песничке строфе (чак и у клавирској деоници имитира изражајно рецитовање), мелодију на кратко пење за горњу терцу и појачава је, а затим постепено смирује музички ток, враћајући се на почетни темпо и такт, обрађујући почетне мелодијско-ритмичке мотиве. Композиција завршава лајт-мотивом, стихом „Еј, пусто море...море” датом у мелодијски варираном виду почетног мотива песме. Поменути део стиха груписан је у тактовима 15/8 и 12/8,

³⁰⁵ Слободан А. Јовановић: *Речник књижевних израза*, op. cit., стр. 63.

³⁰⁶ Ibid.

чиме композитор, уместо ритенута, развлачи, успорава своју мисао, док ознаком – *doloroso*, наглашава тужни карактер целе песме.

б) У партитури за сопран, клавир и гудачки оркестар види се да је композитор инсистирао на обогаћивању звука и тонском сликању, у функцији опште атмосфере песме. У партитури је клавирска деоница остала скоро иста као и у аранжману за глас и клавир. Повремено је клавирска деоница замењена гудачким оркестром, и то на местима где се текст понавља као ехо, чиме се заиста ослабљује звук и даје утисак одјека: нпр. приликом понављања дела првог стиха песме: /пусто море пусти вали/ добија се утисак љуљушкања, таласања. Композитор је спретно аранжирао деоницу гудачког оркестра, стварајући фактурни контраст између пуног и донекле тврдог звука клавирског штима, и пробране гудачке деонице. Клавирским одсечним звуком ритмизован је и тиме истакнут поетски текст који пева солисткиња, док гудачи имају сасвим другу улогу и карактер – они су симбол ширине и снаге мора, времена које пролази док заљубљена девојка чека драгог да доплови из даљине. Расински је поменути музичким средствима драматизовао поетски текст, истакао девојачка осећања љубави, чежње и патње, представивши Костићеву поетику у новом – музичко-драмском руху.

4.4.1.4. *Моја дангуба*

Костићева поема *Моја дангуба* (или, по првом стиху – *Камо ноћи, камо дани*) написана је 1866. године и уврштена у песнички циклус *Та пољубац твој мирише*. Има пет целина означених римским бројевима по реду. Прва целина – I, има шест строфа у форми катрена, што је укупно двадесет четири стиха. Остале целине немају формиране строфе, него се стихови ређају један за другим: II – 39 стихова, III – 37, IV – 28 и V – 35 стихова. Мирољуб Аранђеловић Расински био је двоструко инспирисан и компоновао је две композиције: прво је 1991. године написао композицију за соло женски и мушки глас, хор и клавир, те је исте године она премијерно изведена у Сомбору. Потом је 2003. године написао аранжман за мушки глас и клавир, и у том виду је изведена у Новом Бечеју 2005. године на манифестацији *Обзорја на Тиси – дани Јосифа Маринковића*, а затим штампана у зборнику *Српска соло-песма Обзорја на Тиси*.³⁰⁷ У оба аранжмана, Расински је искористио само целину I, односно првих шест строфа римованих трохејом. Разлог томе је што је целина I посвећена свету будности, здравог разума, односно дану, док су у наставку, песничке целине посвећене ноћи или свету сна, снова и сновиђења.

³⁰⁷ *Српска соло-песма - Обзорје на Тиси*, ор. cit.

а) Композиција *Моја дангуба* за глас, мешовити хор и клавир, обрађује први део песме, односно првих шест строфа. Расински је само у трећој и у петој строфи поновио четврти стих, тј. лајт-мотив песме, док је сачувао Костићев оригинални предложак.³⁰⁸ Стихови су писани у осмерцу, што одговара љубавном садржају текста.

Облик композиције Расинског је строфичан, а према мотивском материјалу, песма може да се подели на одсеке: а б б1 а1 а2, при чему се смењују мешовити хор, женски соло, хор, мушки соло, tutti. Тонални центар је е-мол, темпо је умерен, клавирска пратња дискретна у дужим акордским трајањима.

б) Композиција *Моја дангуба*, за мушки глас, компонована је у де-молу. Има исту концепцију претходно анализираног аранжмана за солисте, хор и клавир, уз измене које су уследиле услед промене самих извођача. Композиција је у лаганијем темпу, означеном ознаком – Adagio con anima (rubato), у метричком оквиру комбинације тактова 3/4 и 7/4, деоница клавира пласира у гласном виду (ff – динамичка ознака) увод од девет тактова. Следи излагање солистичких строфа са повременим клавирским мостовима између. У третману поетског текста уочавају се повремено, услед разраде мелодијске линије, промене песниковог ритма.

С обзиром на то да је у овом аранжману вокална деоница солистичка, стога је клавирска доста разрађенија, комплекснија и покретљивија, у односу на претходни аранжман. Честим педализацијама се остварује утисак хармонске пуноће, с једне стране, а с друге стране, разлагањем акорада и удвајањем мелодијске линије вокалног солисте истиче се важност мелодијског тока у одређеном моменту. Присутан је богат хармонски језик, мелодијске линије у клавирској пратњи су често попуњене хроматиком, симултаним и разложеним акордима (консонантним, дисонантним, и на бази кластера). У завршном акорду композитор је уткао пикадијску терцу.

4.4.1.5. *Међу јавом и мед сном*

У композицији *Међу јавом и мед сном*, за мешовити хор, осећа се комплексан приступ – како Костићевом књижевном предлошку тако и у музичком, композиционом поступку. Песму је Лаза Костић написао 1861. године, а истоимену композицију је Расински компоновао 2002. године. Изведена је на *Данима Владе С. Милошевића* 2004. године, а затим је и снимљена на CD носачу звука, у извођењу хора Академије умјетности

³⁰⁸ Лаза Костић: *Међу јавом и мед сном*, Београд, 2005.

и хора Универзитета у Бањој Луци, на челу са диригентом Немањом Савићем.³⁰⁹ Композиција у потпуности осликава песникове импресије и експресије, односно композиторов доживљај песникових поетских слика и психолошких превирања.

У деоници сопрана пласиран је први део увода, почетна, веома разиграна и развијена мелодијска линија у смени тактова 3/4 и 4/4, при чему је узвик „О” дат у мелизматичном виду, у трајању тротакта. Затим стих „О лудо моје срце моје лудо”, уз имитационе елементе излаже деоница тенора, па сопрана и алта заједно, хомофоно, у трајању од седам тактова. Други део увода у трајању од осам тактова, означен је ознаком – *A tempo*, и пева га цео хор заједно (*Tutti*). Фактура хорског става је полифона, сваки глас мелизматично развија узвик „О”, при чему је ритмички најпокретљивија мелодија у деоници тенора.

Први музички одсек (означен ознаком – *A tempo*) пласира стихове прве строфе. Стихови формирају музичку реченицу, чији је хармонски став у почетку хомофон са елементима полифоније, а у другом делу потпуно хомофон.

Други одсек композиције излаже другу строфу. Ознаком – *Piu mosso*, одређен је нешто живљи начин интерпретације, а стихови су метрички смештени у тактове 4/4 и 5/4. Стихови су обрађени музичким степеновањем, наслојавањем гласова: прво текст излаже само деоница басова, па се прикључују тенори, затим алтови, па сопрани, да би до краја строфе сви заједно у строго хомофоном ставу, уз доста понављања поетског текста, варирања мотивског материјала (нарочито мелодије ритмизоване покретом триоле), степеновања динамике – од *forte* динамике, преко постепеног појачавања *rosso a rosso accelerando*, до *fortissimo* динамике, дошли до кулминације на музичком и песничком плану – истакнутом контрасту које носе дан и ноћ: овај врхунац истакнут је гушћим акордским склоповима и најгласнијим извођењем описаним ознаком *fff* – *forte fortissimo*. Међутим, припев целе композиције, стих „међу јавом и мед сном”, увек је онај који смирује, који је изложен тише, који враћа поетске и музичке токове у нормалу.

Завршни одсек ове хорске композиције излаже последњих пет стихова, уз композиторову интервенцију над песничким оригиналом (понављањем делова стихова), нарочито стиха „међу јавом и мед сном”, који има улогу поетско-драмске идеје целокупне песникове унутарње психолошке стварности. Песник је понављањем на крају сваке строфе овог, насловног стиха песме, исцртао својеврсну синтагматску осу, што је, као рефрен, преузео композитор Расински. На сличан начин је Костић применио насловни рефрен, *Santa Maria della Salute* у истоименој поеми, чиме је створио јак композициони и тематски прстен. Мотивски садржај последње строфе композиције представља, у мањој мери,

³⁰⁹ Издавач: Телеком Српске, 2004.

мелодијско-ритмички и тонално-хармонски варијани материјал прве строфе (прве поменуте варијације су део текстуалног каденцирања, док је на тоналном плану промена из е-мола у Е-дур тоналитет на сâмом крају композиције), док је хорски став дат у строгој хомофонији, чиме се, уз декрешендо у темпу и динамици, у извесној мери постигао карактер завршетка једне приче, сна, доживљаја.

4.4.1.6. *Објесен*

Костићеву песму *Објесен* (1862) за женски и мушки соло глас, дует, хор и оркестар, М. А. Расински је компоновао 1991. године у Сомбору. Поетски текст, са поновљеним појединим стиховима, гласи:

„Остарело лето болно,
опада му коса густа,
дрвље сухо и невољно,
и што оста лишћа пуста,
остарело лето болно,
све је вело невесело
/све је вело невесело/.

Ал’ је моје срце свеже
пролећа се њему смеше
па када би лишће вело,
па када би само хтело,
по мом срцу да полеже
сваки листак што би пао
ко’ цветак би поникао.

Ал’ уместо лишћа вела
једна се је ружа свела,
па је пала, па се расцветала
посред срца мога врела,
једна се је ружа свела,
ал’ од те ће руже мене,
врело срце да увене,
/врело срце да увене,

врело срце да увене,
све је вело, невесело, срце!/"

Почетни темпо композиције је лаган, тоналитет е-мол, такт је 3/4. Након оркестарског увода од четири такта, текст прве строфе пева женски соло-глас. Строфу чини сестина састављена од стихова – осмераца, а композитор их обликује у реченицу од дванаест тактова који завршавају полукаденцом е-мола, уз спољашње проширење од два такта које пева хор (то је последњи стих солисткиње). Текст је третиран силабично. Хорски додатак је четворогласан, композитор га је дао комплетно у виолинском кључу, што значи да га можда пева женски хор, а описани двотакт представља својеврсни увод пред другу строфу коју излаже мушки соло-глас. Другу строфу чини седам осмераца, такође обликованих у велику реченицу која завршава полукаденцом е-мола. Ипак, ову строфу одликује развијенији мелодијско-ритмички ток: текст је често ритмизован фигуром триоле, у мелодијско-хармонском збиру види се потенцирање дурске субдоминанте и доминанте е-мола мелодијског, чиме се ствара модални призив одсека, тј. строфе.

У наставку, након два инструментална такта, изложена је трећа строфа коју пева дует, односно, женски и мушки глас заједно. Они текст изводе хоморитмично, силабично, у сазвучима терце и сексте, док оркестар има хармонску улогу (у нотама је композитор само навео називе тоналитета тј. ознаке акорада у пратњи). Дует пева строфу од седам стихова, а композитор интервенише на оригиналном песничком предлошку тиме што последњи њихов стих из дуета додељује четворогласном хору, који тај стих три пута понавља, а затим, као лајт-мотив, пева такође вариран песнички текст, стих: „све је вело невесело”, и онда, на крају, мушки солиста објашњава шта је страдало – а то је „срце!”.

4.4.1.7. *Санта Марија дела Салуте*

Последњу Костићеву творевину, поему *Santa Maria della Salute* (1909) Расински је приредио за баритон, хор, рецитатора и оркестар.³¹⁰ Оригиналан текст целе поеме гласи:

³¹⁰ За сада, ноте овог аранжмана нису објављене, али је објављено луксузно издање у кожном повезу Костићеве песме у целини, на девет страних језика, публикација је илустрована цртежима и сликама наше истакнуте уметнице Оље Ивањицки. Цео песничко-музички доживљај, са стиховима које казује глумац Милош Жутић и мелодијама које певају баритон Оливер Њего и хор *Јувентус Кантат*, снимљен је на CD-носач звука. Књига и компакт-диск су промовисани 2004. године у Врњачкој Бањи и Матици српској у Новом Саду. Расински је у рукопису нота композиције наслов и Костићев стих „*Santa Maria della Salute*” давао у ћириличном писму - „Санта Марија дела Салуте”, као и у препису целог коришћеног поетског текста. Такође смо пронашли запис ове поеме на грамофонској плочи Душана Прелевића Прелета, писца, новинара и музичара. Цела плоча посвећена је поеми *Santa Maria della Salute*, објављена је 2002. године у продукцији ПГП РТС. Композитор Енцо Лесић је музички обрадио Костићеву поему у целини. Прве две строфе Преле је отпевао уз пратњу на клавиру, док је пре треће строфе женски хор певао вишегласни

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

Опрости, мајко, много сам страдџ,
многе сам грехе покајџ ја;
све што је срце снивало младо,
све је то јаве сломило ма',
за чим сам чезнџ, ћему се надџ,
све је то давно пепџ и пра',
на угод живу пакости жуте,
Santa Maria della Salute.

Тровало ме је подмукло, гњило,
ал' ипак нећу никога клет;
што год је муке на мене било,
да никог за тоне криви свет:
јер, што је души ломило крило,
те јој у јеку душило лет,
све је то с ове главе са луде,

рефрен са текстом наслова, и тај поступак се понављао и пре извођења наредних строфа. Такође су, уз пратњу клавира, наредне строфе озвучене оргуљама, чиме је допринесено сакралном карактеру поетског текста. На истој плочи налази се поема у излагању глумца Петра Краља.

Santa Maria della Salute!

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

Santa Maria della Salute?

Онда 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.

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

Santa Maria della Salute.

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,
кô 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
од 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 кô у мужа и жене,
Само што није брига и рад,
све су милине, ал' нежажене,
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 ропач њено: „Ево ме, нај!“
Из ништавила у славу слâвâ,
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,
задивићемо светске колуте,
богове силне, камоли људе,
звездама ћемо померит путе,
сунцима засут сељенске студе,
да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute”.³¹¹

О складу садржаја цитиране Костићеве поеме версолог Жарко Ружић пише следеће: „У њеној техници песник настоји да примени своју теорију о укрштају симетричних супротности из којих настаје хармонија, као *синтеза симетрије*. Отуд Јован Христић у својој *Скици о Лази Костићу* са разлогом осећа да је песник *хтео да нађе мелодију која ће се непрекидно себи враћати и у себе увирати...која ће бити права слика његове слике свемира*”.³¹²

Осим наведеног, Костић је тежио да споји традиционалну песничку риму са својом песничком визијом, својим ванвременским поетским сликама. Врсни версолози су више пута анализирали песников стих у овој чувеној поеми, покушавајући да нађу законитост целе композиције. Шире посматрано, Костић користи лирски десетерац, који је, како

³¹¹ Поема је цитирана из: Лаза Костић, *Изабрана дела* (Песме, драме, есеји), оп. cit., стр. 69-72.

³¹² Жарко Ружић, оглед *Симетрија и мелодија у Костићевој Лабудовој песми*, у: *Над загонетком стиха*, Нови Сад, 1986, стр. 71.

Ружић наводи „под утицајем народне поезије, донекле и ушао још у грађанску и предбранковску уметничку поезију” (ibid.).

Ружић такође пише да порекло лирског десетерца води још „пре Костића (код Ненадовића, Змаја и, нарочито, Јакшића). За разлику од Јакшића, који се више пута огледао у комбинованом лирском десетерцу, Костић је тај стих применио свега у три – четири песме, на пример, у *Певачкој имни Јовану Дамаскину...*”, а знамо да га је применио и у песми *Дужде се жени*, као и у поеми *Santa Maria della Salute*.³¹³ Ружић додаје: „Изузев шесте строфе, која има девет стихова, и завршне, у којој су спојене две строфе, а у чијем је другом делу измењен и систем риме, све остале октаве имају по осам стихова са римом станице (abababcc). Комбиновани лирски десетерац у станци! Иако ретка, она се својом традиционалном римом налази још у предбранковској поезији, али са јампским једанаестерцем”.³¹⁴

Теоретичар Светозар Петровић на сличан начин тумачи Костићев стих, називајући његову творевину „сватовском песмом” на подлози лирског народног десетерца.³¹⁵ Може се закључити да је Костић користио лирски десетерац, варирајући положај акцената, каденци и других песничких елемената изградње. Тако је у последњој строфи песник кобиновао женску и мушку риму, поетску каденцу је укинуо у корист антикаденце, а све то јер је „у мелодизацији песме *Santa Maria della Salute* песник желео да примени своју теорију о укрштају симетричних супротности из којих настаје хармонија”.³¹⁶

Из претходних навода Ружића примећујемо настојање овог књижевника да музикализује писану поетску реч, да јој дâ другачије, музичко тумачење, усмерено ка филозофском поимању хармоније сфера које је имао сâм песник. Ружић се бави и појавом „драмског компоновања”, указујући на то да „унутрашња мелодија песме” има четири дела: у првом делу се осликава даља прошлост, у другом делу – ближа прошлост, у трећем – снови у садашњости, и у завршној строфи – снови о будућности. Он занимљиво примећује да у „свакој од тих ситуација доминирају уметнички функционална глаголска времена: перфекат, аорист, презент и футур, која имају не само експресивно-стилску него и мелодијску функцију, тим пре што се у њиховим облицима остварује добар део прозодијских феномена”.³¹⁷

Остварење М. А. Расинског такође пружа вишеструке доживљаје: и на пољу музике и на пољу драматургије песничког материјала. На раније поменутом CD-у је Костићева

³¹³ Ibid., стр. 78.

³¹⁴ Ibid., стр. 78.

³¹⁵ Светозар Петровић, прилог *Стих и строфа двију песама Лазе Костића*, у: *Лаза Костић*, Нови Сад, 2012, стр. 20-21.

³¹⁶ Жарко Ружић, оглед *Симетрија и мелодија у Костићевој Лабудовој песми*, op. cit., стр. 85.

³¹⁷ Ibid., стр. 85.

поема приказана у две димензије – као чисто музичко остварење и као део драмске интерпретације. Тако је на наосачу звука први део посвећен музичком руху поеме, а други део – драмском извођењу исте (рецитовању).

У првом случају аутор је користио прву, трећу, пету, седму строфу, делове осме, девете и једанаесте строфе, као и тринаесту и четрнаесту строфу. Композиција почиње прво чисто инструменталним, затим вокално-инструменталним уводом духовног призвука (жичани инструменти, оргуље и звона, потом и хор), при чему звона симболишу свечани моменат искрене исповести „светој мајци” због свега што „земаљски сагреси створ” (баритон). Женски глас неутралним вокалом пева припевну мелодију. Песникова промена расположења у наредној строфи (трећа строфа поеме) осликана је новом, гушћом музичком фактуром и променљивим тонално-хармонским планом. Након женског припева на вокалу „А” следи мушки соло нове строфе (пета строфа поеме). Градацијом у динамици истакнут је први Костићев доживљај, тренутак када „вила преда ме грану”, тренутак када је угледао своју судбоносну љубав. После такође појачаног женског рефрена, баритон излаже текст нове строфе (седма строфа поеме) – мелодија је у новом тоналитету и истакнута ударалкама. У наставку композиције, превирања у души песника због Ленкине младости, лепоте и љубави коју му је подарила, музичар осликава честим хроматским променама у мелодији деонице баритона, једноставнијом укупном фактуром и сведенијим хармонским језиком (прва четири стиха 8. строфе, прва три стиха 9. строфе и прва четири стиха једанаесте строфе поеме). Затим је донекле речитативно изложена у целини цела тринаеста строфа поеме. Последња, четрнаеста строфа поеме доноси драмско-музичку кулминацију. Звона, речитативни карактер вокалне деонице, као и оргуљски звук, у укупној су функцији описа врхунца песникове патње, његових сновиђења, помућености ума и разума. Последњих десет стихова, а који почињу поклицима „У рај, у рај, у њезин загрљај!”, композитор обликује у свечану коду маршевског призвука – оду љубави која је спас душе, љубави од чије милине и "дуси полуде", оду вечитој љубави која доноси мир.

У другом делу тонског записа, драмски уметник Милош Жутић излаже поему у целини, уз пратњу мешовитог хора. Овакав начин излагања даје посебно свечан тон оригиналном поетском предлошку а целој интерпретацији – камерни карактер. Композитор Расински је компоновао низ музичких реченица које хор изводи дискретно, у позадини. Хор пева музичке материјале на неутралним вокалима, или само рефрен „Санта Марија дела Салуте” који се чује у нешто истакнутијем виду између појединих строфа (нпр. између 12. и 13. строфе поеме) и на крају излагања песме – са молским каденцирајућим завршетком.

Закључујемо да је Расински желео да искористи сва музичка средства, да укрсти и сједини у јединствену хармоничну целину све врсте извођача: солисте, хор, рецитатора, оркестар. Он је први део овог композиционог циклуса посветио на првом месту музикализацији Костићеве поеме, а други део – Костићевој поезији, док је музика остала у другом плану.

О сличном доживљају као у композитора, пише књижевник Миодраг Павловић: „За мене је ова песма неприкосновена. Ја ничим не желим да умањим њену величину. Анализирајући њен основни тон, хоћу да је дефинишем тамо где мислим да ју је тражио стваралачки и сâм Лаза Костић. Костић је, очигледно, у њој тражио врхунску песму, нашу песму над песмама. Тражио је песму која ће се певати пуним и узвишеним гласом, јечати као оргуље, орити се као да пева хор”.³¹⁸

Миодраг Павловић такође ову поему доживљава и описује као песму љубави и помирења, али и као молитву. Указује и на другачији аспект песме, њену видљивију тему – помирење балканског и византијског, кроз песму „екстазе и протеста”. У вези са тим, он пише следеће: „Главна енергија, главни звук *Santa Maria*, то је звук кајања, метаноје, прихватања нечега што се одбијало раније, и одбијања нечега што се раније прихватало. Кајање, очишћење, отварање: то је велики душевни догађај ове поеме. То кајање је и духовно покајање, један корак ближе ка милости коју је тражио, али и корак, одлучан, ка узвишеном помирењу између Балкана и Венеције у лику те прелепе цркве која се зове *Santa Maria della Salute*. Хтели ми то или не, та снажна и традиционална опозиција коју је Костић неговао са бесом и пркосом у свом бурном животу, опозиција према замкама западне политике и културе, у овој песми је напуштена и превазиђена. Он окреће Венецији поглед нескривеног и занесеног дивљења”.³¹⁹

Чини се да је поемом *Santa Maria della Salute* Костић затворио круг својих животних борби и помирења. То је, како се изразио Костићев дугогодишњи пријатељ др Радивој Симоновић, песникова „покајанка”.³²⁰ Јер, у драмском првенцу *Максим Црнојевић* он супротставља балканско поднебље са поднебљем Млетачке републике, док у својој последњој песми мири та два света и истиче лепоту италијанске архитектонске лепотице. По опредељењу хелениста, песник је одувек показивао склоност ка усвајању источњачког модела културе, што се могло видети из садржаја баладе *Минадир*, његових анализа Змајевих песама са источњачким мотивима и другим радовима, док у поеми *Santa Maria della Salute* потпуно мири гранично подручје између западног и источног модела културе.

³¹⁸ Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд, 2000, стр. 104.

³¹⁹ Ibid., стр. 116.

³²⁰ Др Радивој Симоновић, *Успомена на др Лазу Костића*, Нови Сад, 1986, стр. 15.

Осим поменуте композиције за комплексан извођачки састав, Расински је компоновао и делове последње Костићеве поеме, и то посебно за мушки глас и за мешовити хор. Део рукописа написан је 1991. године у Сомбору. Расински је често изводио у Сомбору своје композиције на Костићеве стихове управо зато што је песник, оженивши се Јулијаном Паланачки из Сомбора, последње године свог живота провео у овом граду. Ту се и данас чува успомена на овог великог књижевника, филозофа, естетичара, професора и политичара. У једном од новинских чланака у листу *Сомборске новине* из 2009. године, поводом одржаног омажа песми *Santa Maria della Salute*, који је у виду поетско-музичке вечери приредио Културни центар *Лаза Костић* у Сомбору, забележене су следеће мисли композитора Расинског: „Годинама сам покушавао да музиком разрешим Костићеве хармоније сфера и преведем његове песме на универзални језик музике. И то још увек чиним. Претпостављам да би и сâм Лаза Костић то учинио да се бавио музиком”. У истом тексту се такође наводи и податак да је поменуте вечери, у омажу песнику, учествовао глумац Петар Краљ, који је и рецитовао најлепшу Костићеву поему.³²¹ Соло-песму *Санта Марија дела Салуте* композитора Расинског отпевао је баритон Оливер Њего. О песнику су говорили Мирјана Марковиновић и Ксенија Стојановић, ауторка истоименог филма (овај филм инспирисан је Костићевом поемом, као и сликама на тему те поеме, чији је аутор Драган Стојков).³²²

Родољубиве песме – Костићеве родољубиве идеје и политичка стремљења допринела су стварању неколиких родољубивих песама. Најпознатије су: *Разговор са увученом српском заставом у мађистрату новосадском* (1869), потом *Јадрански Прометеј* (1870) и *Дужде се жени* (1878). Познато је да је Костић, због својих политичких уверења, чак три пута био у затвору: у Пешти 1869. након убиства кнеза Михајла а због лажне дојаве, потом у Будимпешти 1892. године, када је био оптужен за велеиздају, као и 1876. због оптужбе да је врбовао добровољце за Србију. Слободољубиве идеје Костићевих стихова су у великој мери инспирисале Мирољуба Аранђеловића.

4.4.1.8. *Дон Кихоту*

Костићеве стихове из 1874. године је Расински компоновао 28. 08. 1991. године у Сомбору. У овом раду је коришћена фотокопија необјављеног рукописа нота. У својој песми композитор је користио првих десет стихова песме:

³²¹ Треба поменути да је глумац Петар Краљ аутор рада *Како сам играо Максима Црнојевића*, објављеног у зборнику: *Лаза Костић 1841-1910-2010*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови – књига СХХХІІІ, Одељење језика и књижевности – књига 23, Београд, 2011, стр. 285-288.

³²² Н. М., текст *Љубав између јаве и сна*, *Сомборске новине*, Сомбор, 2009, стр. 14.

„Кад се после дуге ноћи
јаве зраци нове зоре,
те помислим сад ће доћи
слобода на наше горе,
да ће штети, ко ће моћи
дићи народ богу горе,
то ће бити један, срећан,
неће бити Саве, Дрине,
и опет се тебе сећам
будалине Севедрине. Ој”.

Цитиране стихове композитор је обликовао у једноставну мелодију без инструменталне пратње, дељиву према мотивском музичком материјалу, по тактовима, на: 8+4+8+1. У нотама је назначен шаљиви карактер текста, ознаком – *Scherzzando*, поетски текст је третиран силабично, мелодијска линија је развијена и карактерише је покрет са честим скоковима, у оквиру опсега од е1 до це2. На крају композиције, узвик „Ој”, као закључак, траје цео такт.

Како је назначено у фотокопији необјављених нота, композиција *Народном посланику* посвећена је сомборском ансамблу, поводом 57. Вуковог сабора у Тршићу, 1991. године. У врху нотног записа назначено је да је и ову композицију „нотама окитио” Мирољуб Аранђеловић Расински, назначен је карактер – „Свечано”, као и динамика извођења – *forte*. Текст у композицији гласи:

„Срб ће да траје, Срби ће да сјаје
док је у њему мислима Бог.
Док му је дела, сложна и смела
и један Србин читав је род”.

Ове стихове изводи четворогласни мешовити хор, а *cappella*. Строфа је обликована у велики музички период у Ге-дуру, текст је ритмизован једноставним равномерним покретом јединице бројања и евентуално дводелне поделе (комбинација тактова 3/4 и 3/8). Хорски став је строго хомофон, текст је изложен силабично, водећа, најразвијенија мелодија налази се у деоници сопрана, док остали гласови имају хармонску улогу.

4.4.1.9. *Рајо, тужна рајо*

Из истог циклуса родољубивих песама, као и у претходне две анализиране, јесте композиција *Рајо, тужна рајо*, која је, такође написана 1991. године у Сомбору. Расински је назначио да је њено трајање два минута и тринаест секунди, да је написана у брзом темпу, у Ге-дур тоналитету. Композиција је намењена за извођење мешовитом хору, уз оркестарску пратњу. У до сада непубликованом рукопису нота, композитор Расински је дао својеврсну скицу инструменталног увода оркестра, који се под ознаком „Гротескно” протеже прво једним делом слободно метрички, а затим организовано – у седам тактова врсте 4/4. У наставку, са појавом хора, инструментална пратња је само местимично назначивана у најосновнијим хармонским цртама (слободно хармонски шифровано), и приказује тонално-хармонски план композиције. Расински је изложио цео поетски текст без паузе, а на крају, пре последњег дистиха је поновио претходни дистих.

Приликом обликовања музичког материјала, користио је тзв. респонзоријално певање – наизменично хорско дијалогизирање два разнородна хора, овде – мушког и женског хора. Тако је први дистих подељен на четири такта, при чему почиње мушки хор, па се у следећем такту надаље, смењује са женским. Музичка реченица је проширена варирањем песничког текста, тј. понављањем делова дистиха, у форми двотакта. Други дистих излаже само женски хор, у трећем дистиху се, на исти начин као у првом, смењују а затим спајају мушки и женски хор; четврти дистих излаже само мушки хор, док у петом разговарају мушки и женски хор, при чему музичар понавља последњу реч, „гори” више пута у оквиру додатог такта. Након инструменталног прелаза од шест тактова уследио је седми дистих, који стих по стих, пева мушки солиста, па женски солиста. Осми дистих и последњи, девети дистих, певају сви заједно, почев од двогласног, до четворогласног хорског става на крају композиције.

4.4.1.10. *Наше*

Последњу родољубиву песму – *Наше* (1862), Расински је компоновао 2009. године, и то за соло мушки глас и мешовити хор а cappella. Користио је следећи поетски текст (косим заградама наведени су делови песме које је композитор понављао у својој композицији.):

„Наше наше наше наше.../

Та наше то су горе,
та наш је сваки крок,
и небо тамо горе
и наш у њему Бог,

/и небо тамо горе
и наш у њему Бог/.
У крви нек се гора,
напоји, напије,
та силна крви мора
да Богу вапије,
/та силна крви мора
да Богу вапије/.
Нек види Бог горе
кржави земљин лик,
да крвљу међе горе
куд гине мученик.
И да су наше горе,
и наш је сваки крок,
и небо тамо горе
и наш у њему /у њему/ Бог
/наш и крв и Бог/.
Са неба да се свети
да земни сврши бој,
громовник ће му свети
буздован дати свој
/громовник ће му свети
Буздован дати свој/.

Ал' над њом наше горе,
и сваки над њом крок,
и наше небо горе
и наш у њему Бог,
/и наше небо горе
и наш у њему Бог,
и наш у њему Бог/".

Уводна четири такта са поновљеним текстом, речју „Наше”, изводи хор „свечано – лагано”, како је назначио композитор. Песма је строфична, у питању је сложена троделна песма чија схема гласи: Хор: А (а а1) солиста и хор: Б (б б1) хор: А1 (а а2) + кода. Почетни

тоналитет композиције је Ге-дур, затим је у делу Б хармонски језик нешто богатији, а цео одсек завршава у Це-дуру. Реприза излагања музичког материјала дела А враћа и почетни тоналитет, који је у коди обогаћен акродима молдура, а хроматиком и постепеним динамичким крешендом је достигнут врхунац у музичко-садржајном доживљају дела.

4.4.2. CD *Међу јавом и мед сном*:

У последњем одељку овог поглавља биће речи о неколико композиција инспирисаних Костићевом поезијом, или, како су га љубитељи његове поезије прозвали – „разбарушеног генија”. Треба напоменути да су композиције о којима ће бити писано у наставку прво снимљене на компакт-диску (CD носачу звука), под називом *Међу јавом и мед сном*, а затим су и штампане.³²³ На наведеном носачу звука могу се наћи следећи аутори који су били инспирисани Костићевим стиховима:

4.4.2.1. Љубомир Николић: *Међу јавом и мед сном*,

4.4.2.2. Ведран Феризовић: *Објесен*,

4.4.2.3. Рашко Радовић: *Вече*,

4.4.2.4. Светозар Саша Ковачевић: *Звоно*,

4.4.2.5. Доротеа Вејновић: *У – ју – ју – ју – ју*,

4.4.2.6. Јасмина Митрушић: *Salve Eternum*,

4.4.2.7. Звонко Марковиновић Мими: *Снове снивам*,

4.4.2.8. Милан Јовановић Јофке: *Зора и девојка*.

Осим наведених аутора и дела, на диску се налазе и две популарне и веома често извођене композиције Мирољуба Аранђеловића Расинског, које су већ анализиране у ранијим поглављима, и то су: *Објесен* и *Моја дангуба*”.³²⁴

4.4.2.1. Љубомир Николић: *Међу јавом и мед сном*

³²³Компакт-диск *Међу јавом и мед сном* објављен је у издању Културног центра *Лаза Костић* из Сомбора и Асоцијације гитариста Војводине. Материјал је снимљен у студију Академије уметности у Новом Саду новембра 2010. године. У реализацији овог пројекта су учествовали: директор пројекта Михајло Несторовић, координатор Рашко Радовић, за снимање и микс био је задужен Бранислав Мицић, омот и штампа дело је фирме „Цицero Принт”, док је насловну страну осмислио академски сликар Драган Стојков. Остварење пројекта помогли су: Културни центар Лаза Костић из Сомбора, Извршно веће АП Војводине – Секретаријат за културу, као и Асоцијација гитариста Војводине. Пројекат је регистрован и заштићен са: ЦИП – Каталогизација у публикацији, Библиотека Матице српске, Нови Сад, ознаке: ISBN 978-86-87823-07-5 i COBISS.SP-ID 258697735. Композиције су штампане у публикацији: САВРЕМЕНЕ композиције војвођанских композитора на стихове Лазе Костића [Штампана музикалија] / [приредио Љубомир Николић]. - Сомбор : Културни центар „Лаза Костић”: Асоцијација гитариста Војводине, 2011 (Београд : Цицero принт). На стр. 3. налази се текст Миодрага Радовића: *Лаза(р) Костић - мелопоема*.

³²⁴Поменуће композиције Расинског налазе се на CD-у под редним бројевима 3 и 8.

У првој композицији на диску Љубомира Николића – *Једна глава Шекспирове библије*, Костићеве стихове говори Миљан Војновић, наратор, док музички део изводи Мина Момчиловић, харфисткиња. Дело почиње рецитовањем прозног одломка. Следи инструментални одсек у којем харфа пласира нежну молску мелодију у спором темпу, облика музичке реченице изложене два пута. Та летаргична мелодија осликава продуховљен песников свет. Затим се поново јавља одсек наратора који говори о порукама из *Светог писма*, али и о идеалима, страсти, љубави и мржњи. Након тога следи нешто драматичнији одсек из деонице харфе која прво разлаже два дисонантна акорда, а затим наратор говори над мелодијом харфе, која је развијенија него на почетку. Та мелодија је бржа, базирана на разложеним акордима и носи одређену дозу драмског набоја, чиме се истиче садржај текста наратора – о две звезде блуднице. Наратор прича о Ромеу и Јулији – Шекспировим „звездама блудницама”, о њиховој љубави и идеалима. По завршетку текстуалног дела се поново чује нежни звук харфе, са варираним мотивским материјалом из претходних одсека. Са престанком мелодије, наратор понавља део текста о „звездама блудницама”, као лајт-мотив целе песничко-музичке творевине. Ова композиција није жанра класичне соло-песме. Према одабиру извођача и према томе да је замишљамо као тачну за посебан, одабрани круг људи, публике, могао би да се сврста у жанр камерне музике.

4.4.2.2. Ведран Феризовић: *Објесен*

Композитор Ведран Феризовић је аутор композиције *Објесен*, написане за вокал – бас и гитару. На поменутом носачу звука вокалну деоницу изводи Владимир Зорјан, док на гитари свира композитор. Песма почиње кратким уводом изведеним на гитари, да би се затим надовезала деоница соло-баса, која није претерано развијеног мелодијско-ритмичког тока. Поетски текст је цитиран без измена оригинала, текст је третиран потпуно силабично. У питању је строфична песма форме аба1, при чему је између строфа увек уметнут материјал инструменталног увода. Композиција има складан тонално-хармонски план, хармонски језик је местимично обогаћен алтерованим акордима, као и цез-акордима и хармонским везама, што композицију доста обогаћује у звуку и креирању укупне атмосфере.

4.4.2.3. Рашко Радовић: *Вече*

Композиција *Вече* Рашка Радовића написана је за сопран и гитару. Како у досадашњем току дисертације стихови ове песме нису били цитирани, у наставку је приложен текст песме у целини:³²⁵

„Благо је вече, ко лице благо
седога патријара.
Карловац румен; јел’ од радости,
ил’ је то зрака срдитог жара?
сунце већ седа; кроз облак густ
продиру светли његови зраци,
ко зрачни, сјајни подупирачи,
што сунце држе да се не спусти.
Ал’ бадава је; ено их нема,
црн им се облак сумраком свети,
а ноћ ће црна скоро однети
сунчеву славу и славу њину. —
Ој, сунце, сунце, што тако већ оде,
ала ме сећаш на сунце слободе,
на српски сабор и на мањину...”

Целокупан текст ове песме на диску забележен је у извођењу сопрана Верице Пејић и гитаристе Живојина Кузмановића. Након молског гитарског увода базираног на класичном хармонском језику у комбинацији са цез-акордима у трајању од пар тактова, јавља се сопран који излаже добро познати текст Костићеве песме. Вокална деоница се развија у крешенду опсегом и волуменом у складу са растућом драматиком текста. Ово је строфична песма, са пуно експресије, нарочито у изразу певачке деонице у последњој строфи. Тек на самом крају композиције, поетски текст доноси смирај, а то је учињено и у музичкој организацији материјала — обимном инструменталном кодом, додатно проширеном и истакнутом цитирањем завршног стиха у самој завршници композиције.

4.4.2.4. Светозар Саша Ковачевић: *Звоно*

Светозар Саша Ковачевић аутор је дела *Звоно*, које су извели и снимили баритон Александар Ракићевић и пијаниста Светозар Саша Ковачевић. Композиција почиње кратком симулацијом звона на клавиру, а онда истовременим наступом гласа и клавира.

³²⁵ Лазар Костић: *Песме*, Матица српска, Нови Сад, 1909.

Клавир имитира звук звона на почетку наизменичном сменом два сазвука, као и акордима који својим склопом по природи звука „звоне” (то су углавном акорди у другој и трећој октави клавијатуре). Композиција је облика строфичне песме чије строфе баритон изводи у нивелисаним динамичким нијансама, без већих нијансирања. Вокална мелодијска линија је дата у е-молу, лагана, тонални план је једноставан, заснован на основним тоналним функцијама.³²⁶

4.4.2.5. Доротеа Вејновић: *У – ју – ју – ју – ју*

Песма *У ју – ју – ју – ју!* (1863) илуструје Костићеве младалачке слободарске идеале. Његов блиски пријатељ, доктор Радивој Симоновић, у својим белешкама пише да ова песма „најбоље нам сведочи како је омладина српска онога доба мислила да јој је главни задатак да иде у бој да ослободи српски народ од турског робља”. И додаје да строфа: „И опет једна година,/ и опет један рок,/ и још ће можда стотина,/ и неће дати Бог!” јесте „дивна слика песниковог нестрпљења што се Срби не ослобађају”.³²⁷

Доротеа Вејновић компоновала је соло-песму *У – ју – ју – ју – ју*, за сопран и клавир. На диску се налази снимак на којем је забележено извођење сопрана Марије Цвијић и пијанисткиње Слободанке Стевић. Поетски текст је обрађен по литанијском принципу – ређања и преплитања одсека различитог мотивског материјала. Након клавирског увода од пар тактова, нараторка прво изговара почетни стих песме, а затим се претвара у сопран покретног гласа, сопран који веома изражајно илуструје поетски текст – час брзим говором, час мелодијском линијом. Клавирска деоница има истакнуту агогику током целе песме, при чему је веома дискретног покрета и динамике у строфи, док је веома агогички истакнута у рефрену. Текст је третиран претежно силабично, а цела песма асоцира на рецитацију, јер је мелодијска линија често постављена на више пута поновљеном тону или на дужем лежећем тону, претежно у високом гласовном регистру. Само је у завршном одсеку текст третиран делимично мелизматично, мелодија је у почетку распевана, лирска, изложена у спором темпу. Затим се, због драмске градације у тексту, та мелодија развија, крешендира, комбинују се брзи и лагани одсеци. У коди композиције је поновљен текст „У – ју” у виду усклика у форте-динамици.

4.4.2.6. Јасмина Митрушић: *Salve Eternum*

³²⁶ Соло-песму *Звоно* Александар Саша Ковачевић објавио је и под редним бројем 11 у збирци: *12 solo pesama*; Прометеј, Нови Сад, 2017.

³²⁷ Др Радивој Симоновић, *Успомена на др Лазу Костића*, ор. cit., стр. 50.

Јасмина Митрушић ауторка дела *Salve Eternum*, композицију је наменила соло-басу уз пратњу клавира. На снимку је забележен наступ баса Владимира Зорјана и пијанисткиње Слободанке Стевић. Након низа тактова увода клавира, бас излаже поетски текст у спором тему, у це-мол тоналитету. Тамна басовска боја дочарава туробну атмосферу у садржају који се бави тугом мушкарца којег је напустила жена, као и његовим размишљањима о животу уопште. Поетски текст је третиран силабично. Мелодија вокалне деонице је молска, обогаћена хроматиком, доста развијеног опсега и често заснована на дугим лежећим тоновима, чиме се још више подвлачи тамна боја баса и природна тежина тог гласа. Донекле филозофска тематика песме садржану је у експресивном рефрену „*Salve Eternum*”, који је увек дат у дугим нотним вредностима, са мелизмима у третману текста, а из строфе у строфу изложен је са све експресивнијом агогиком, те представља музичку кулминацију песме – композиције.

4.4.2.7. Звонко Марковиновић Мими: *Снове снивам*

Звонко Марковиновић – Мими компоновао је и отпевао соло-песму *Снове снивам*, уз клавирску пратњу Светозара Саше Ковачевића. Клавирски увод у Ге-дуру, који асоцира на староградску песму је облика реченице. Соло-баритон наставља да излаже текст у духу староградске песме. Композиција излаже три текстуалне целине – строфе, а свака од тих целина је обликована у дводел, са схемом форме: аб. Оба дела су писана у дуру, и након излагања дводела следи материјал клавирског увода, а затим се са истим музичких материјалом излаже нов текст. Клавирска пратња је изузетно дискретна, базирана на смени акорада у оквиру тоналног дурског центра, обогаћена вантоналним доминантама за II ступањ и за Доминанту, нема улогу драматуршког инструмента, већ има улогу да хармонски обогати музички арамжман.

4.4.2.8. Милан Јовановић Јофке: *Зора и девојка*

Милан Јовановић-Јофке је аутор композиције *Зора и девојка* за тамбурашки оркестар. На диску је композицију извео оркестар *Раванград*. Тамбурашки оркестар изводи брзи увод који се креће у оквиру А-дура и А-молдура. Водећа мелодијска линија обогаћена је народним елементима (покрет прекомерне секунде), а након увода вокални солиста пева строфу за строфом текста, без варирања музичког материјала. Након две строфе дат је поново материјал инструменталног увода – овај поступак је чест у делима народне и новокомпоноване народне музике. У трећој и четвртој строфи приметне су мале

измене у инструменталној деоници, јер је оркестарска партија обогаћена гушћим акордским склоповима, чиме је допринето динамичкој и општој драмској слици композиције.

Након представљања композиција са CD-а *Међу јавом и мед сном* може се закључити да су наши савремени аутори на најразличитији начин прилазили Костићевом делу и музички га обликовали. С једне стране, из избора стихова може се утврдити да је лирска тематика Костићевих песама у највећој мери привукла композиторе. С друге стране посматрано, уочава се да су његове песме већином обликоване у мале вокално-инструменталне форме, а ретко у вид камерне или инструменталне музике. Што се тиче музичког језика, свака композиција доноси нову атмосферу и осликава тенденције и стил сваког композитора појединачно, било да је у питању сакрални звук композиције *Salve Eternum*, цез-боја песме *Објесен*, или фолклорни призив у композицији *Зора и девојка*, на пример.

4.4.3. Милорад Ђурић: *Ода о Шекспиру*

Композитор и наставник музичког образовања у основној школи „Лаза Костић” у Београду, Милорад Ђурић, компоновао је вокалну композицију *Ода о Шекспиру*, коју је наменио за извођење хору или солисти.³²⁸ Ову композицију изводили су у различитим приликама и на свечаностима ученици основне школе у којој је Ђурић радио до пензионисања, али и други хорови, као што је на пример, *Ad hoc* – хор Фондације Лаза Костић, који је под управом М. Ђурића певао ову композицију у хуманитарној акцији посвећеној Институту за онкологију Војводине, у Сремској Каменици фебруара 2017. године.

Да би креирао музичко рухо на Костићеве стихове, Ђурић је користио само делове из обимне Костићеве поеме *О Шекспировој тристагодишњици*. Оригинална песма има шест целина са укупно 138 стихова. Композитор је од тога искористио следеће стихове: стихове број 1-3 – за уводно рецитовање, затим, стихове број 25-28 – за 1. строфу композиције³²⁹, потом, стихове број 125-128 – за рефрен, и стихове број 33-36 – за 2. строфу композиције. Иако је изоставио већи део Костићевог оригиналног поетског предлошка, Ђурић је успео да задржи Костићеву идеју о значају Шекспировог опуса, да

³²⁸ Композиција *Ода о Шекспиру*, Милорада Ђурића, није до сада публикована, а ми смо дошли до копије рукописа љубазношћу самог композитора, на чему му срдечно захваљујемо.

³²⁹ Поређењем оригиналног Костићевог текста, који смо имали прилике да видимо у књизи *Лаза Костић, Изабрана дела (песме, есеји, драме)*, Београд, 2006, стр. 17-20, уочили смо да је композитор Милорад Ђурић интервенисао над оригиналним текстом. Он је, ради боље организације музичког садржаја, променио Костићев текст – у 27. стиху: „светлост и мрак да стопи, дан и ноћ”, он је избацио реч „да”, а после речи „стопи”, убацио је нову реч и добио се стих: „светлост и мрак стопи, језера, ноћ и дан”.

истакне симбиозу лепоте и мудрости садржаних у његовом целокупном стваралаштву, а које је оставио заувек будућим поколењима.

Композитор је замислио да над инструменталним уводом од шест тактова рецитатор изложи стихове: „Вештака вечног творилачка свест/ умарала се мучних дана шест док створи свет...”. Након тога, у такту 4/4, умереном темпу у а-молу изложена је прва строфа, облика једне музичке реченице од осам тактова. Рефрен је такође облика реченице од осам тактова, и пева се два пута, са различитим текстом (мелодијско-ритмичка варирања су минимална – само у каденци, због разлике у поетском тексту и његовом трајању). Друга строфа је дата за полустепен навише, дакле, модулирано је у бемол тоналитет, а затим су строфа и рефрен изложени на исти начин као и у случају прве строфе. Анализом поетског и нотног текста може се закључити да је композиција Милорада Ђурића јако лепа, химничног је карактера и веома погодна за извођење у различитим свечаностима и јубилејима.

4.5. Врсте и жанрови у музичком стваралаштву инспирисане Костићевим делом

Костићево стваралаштво обухвата, између осталог, две драме и две комедије, и то су: трагедије *Максим Црнојевић* (1869) и *Пера Сегединац* (1881), као и комедије: *Окупација* (1877) и *Ускокова љубав* такође позната и под насловом *Гордана* (1890).

Драму *Максим Црнојевић* је у оперу са насловом *Кнез од Зете* претворио Петар Коњовић 1927. године и изведена је у Београду крајем двадесетих година прошлог века. Ова опера у потпуности користи текст Костићеве драме, с тим да је књижевни текст дат у ијекавици, са местимичним мањим променама, углавном скраћивањима, које су резултат композиторовог усклађивања поетског текста и музике. Осим тога, у ткиво драме су уткани цитати народних песама, односно оних у народном духу. Поменули смо раније да је Аксентије Максимовић, за позоришно извођење драме *Максим Црнојевић*, компоновао три комада.

С друге стране, Костићеви биографски подаци и сачувани *Дневник снова* инспирисали су двојицу музичара да компонују веће музичке форме. Композитор Мирослав Штаткић је написао оперу *Ленка Дунђерска*, по насловном лику опере – Ленки Дунђерској, највећој Костићевој љубави и инспирацији, док је Милутин Поповић Захар компоновао мјузикл *Дневник снова*, према сачуваним пишчевим записима. У овим остварењима већина певаног драмског текста је оригинална, док је мањи број Костићевих песама музички обрађен и уткан у ткиво опера, односно мјузикла.

Такође је живот Лазе Костића и његова љубав са Ленком Дунђерски овековечена у два различита филма. Издајемо филм *Santa Maria della Sallute* Здравка Шотре, због тога што је у њему музика заузела веома важну улогу. Наиме, композитор Војкан Борисављевић је компоновао дванаест нумера од којих свака представља одређени драмски лик, атмосферу или ситуацију у филму. Он је музиком додатно драматизовао целокупни драмски ток и због тога би требало посветити пажњу музици у овом филму.

Осим ових већих музичких форми, у претходном делу рада видели смо да су композитори у највећем броју били инспирисани Костићевим песмама. Разлог томе може бити у чудесној поетици и посебној филозофији живота који се провлаче из песме у песму. Такође би разлог свакако требало тражити у несвакидашњој и необичној појави неологизама којима је Костић постигао изузетну примамљивост читалаца и стваралаца различитих уметничких области.

С друге стране посматрано, сигурно је и то да је један од разлога за музичко обликовање његових песама тај што је много лакше компоновати краће форме, потом, за краће музичке нумере је лакше пронаћи музичаре – извођаче, и на крају, лакше је промовисати такве композиције. Стога није чудно што се у укупном опусу пронађених композиција на Костићеве стихове, највећи број односи на мање форме – пре свега, соло-песме и хорове, док се евидентно мањи број композиција сврстава у остале жанрове.

Анализом пронађеног музичког материјала дошли смо до закључка да од малих вокалних форми највећи број заузимају соло-песме – шеснаест композиција, потом слёде хорови – седам композиција, и две композиције за остале форме овог жанра. Затим у групи вокално-инструменталних форми пронашли смо четири композиције, у жанру инструменталне и камерне музике – само по једну композицију. На пољу сценске музике пронашли смо дела само код четворице аутора: један аутор је писао песме за драмски комад *Максим Црнојевић*, потом, у оперско рухо обучена је у целини истоимена Костићева драма, а једна опера и мјузикл посвећени су његовом животу и односу са Ленком Дунђерски (као и неколики филмови и драмски комади).

4.5.1. Сусрет драмског текста Пера Зупца и Костићевих стихова у опери *Ленка Дунђерска* Мирослава Штаткића

Савремени композитор Мирослав Штаткић се више пута опробао на пољу сценске музике, те су познати балети: *Теодора* (1988) и *Орион* (1989). На пољу симфонијске музике истичемо симфоније: *Алфа* (1984), *Атос* (1990), *Сеобе* (1999), *Светлост* (2006) и *Тесла* (2006).

Опера *Ленка Дунђерска* компонована је 1999. године. Према жанру, односно, како је написао композитор у шмустикли сценарија, ово је „лирска опера у два чина”. Сценарио је настао према тексту Пера Зупца, а бави се односом Костића и Ленке Дунђерски од момента када су се срели, односно од 1891. године када је песнику било педесет година, а њој двадесет и једна. Партитура опере се налази у власништву композитора коју нам је љубазно уступио на коришћење. Још није штампана, али је у припремама за штампу. Штаткићева партитура опере има седамсто деведесет компјутерски уређених и припремљених нотних страница.³³⁰ До сада опера није изведена у целини, док су поједине нумере често извођене, као што је нпр. Ленкина песма *Међу јавом и мед сном*. На овом месту треба истаћи да су у опери, од свих Костићевих песама, цитиране и компоноване само две и то су: *Међу јавом и мед сном* и *Santa Maria della Salute*.

Драмска радња се одвија у Војводини, у периоду када се Костић вратио из Црне Горе. У драмској радњи се појављују следећи ликови: Ленка – сопран, Костић – баритон, Тамбураш (лакрдияш) – народни муши глас (наратор), Ленкин отац Лазар Дунђерки – бас баритон, Ленкина мајка Софија – алт, Никола Тесла – тенор, балерина Еона – дете. Ту су и: Ленкине сестре Олга – сопран и Емилија – сопран, потом, руски кнез Орлов – бас-баритон, просац из Бечеја, Стеван Адамович – тенор, као и управник СНП Антоније Хацић – бас-баритон. Ту су и споредни појединачни и групни ликови као што су: група шипарица, пијанисткиња Вида Вулко Варађанин, кочијаш, фолк играчи и глумци СНП. Од ансамбала учествују оркестар, хор и балет. Како је записано у фасцикли сценарија, опера има два чина и траје један сат, педесет минута и четрдесет пет секунди.

Етапе драмске радње смештене су у два оперска чина на следећи начин: у првом чину налази се екпозиција драмске радње која обрађује следеће елементе сижеа: драмске ликове, упознавање Ленке Дунђерски и Лазе Костића и њихов однос на почетку познанства; приказане су такође и културне прилике кроз делатност Лазара Дунђерског који жели да подигне зграду Српског народног позоришта у Новом Саду. У другом чину смештен је драмски заплет: свечано је отворена зграда Српског народног позоришта, представљени су Ленкини удварачи и просци, описано је интелектуално дружење и емотиван однос Ленке и Костића, драмска кулминација обрађује Ленкину изненадну смрт, а расплет драмске радње – Костићево преживљавање Ленкиног губитка. Како либрето за ову оперу није штампан, детаљнији сиже и подаци из либрета дати су у оквиру Прилога дисертације.

³³⁰ Све нотне и аудио-записе М. Штаткић нам је уступио на коришћење, због чега му најљубазније захваљујемо.

4.5.1.1. Поетски текст Лазе Костића у ткиву Штаткићеве опере.

Оригиналан Костићев текст који је Штаткић музички уобличио присутан је у само два наврата у опери:

а) У трећој слици првог чина, у којој Ленка пева део Костићеве песме *Међу јавом и мед сном*, као и

б) У финалу опере, у тринаестој слици, где је обрађен део поеме *Santa Maria della Salute*, изводи песник.

а) Иако до сада опера *Ленка* није изведена у целини, Ленкина песма *Међу јавом и мед сном* је често извођена као посебна песма за женски глас, сопран. Интересантно је да је том приликом солисткиња певала све строфе композиције од почетка до краја, док је у ткиву опере природан ток песме прекидан у два наврата уметањем коментара солиста, других учесника драмске радње. Након мајчиног коментара да Ленка треба да се одлучи за кога ће да се уда, Ленка почиње да пева. Она се у целој ситуацији осећа „међу јавом и мед сном” и овај стих је поновљен односно отпеван чак три пута приликом излагања сваке од три цитиране строфе. Након певања прве строфе поново се чује мајчин коментар – обраћање песнику да је он крив за њено неприхватање удаје, јер јој „сипа у главу своје идеје”, а она је још дете. Песник велича Ленкину појаву и личност, док Ленка почиње другу строфу песме. Мајка упорно покушава да Костићу укаже на то да њена кћер треба да се уда и да роди децу. Све то слуша Ленка и даје коментар да је све у Божијим рукама, да је њено срце спремно да „прими и казну и дар”, те започиње последњу, трећу строфу песме, уз то, прати саму себе на клавиру. У сценарију је наглашено дидасталијом да Костића у себи коментарише како је песма коју пева Ленка његова, како је настала пре седам година и како се, у ствари, диве Ленки због тога што је отпевала управо ту песму.

Музички материјал звучно прати садржај поетског текста. Хроматиком у уводу у дувачким деоницама дочаран је психолошки немир. Након девет тактова увода изложен је Софијин коментар да је пуна кућа просаца – мелодија је у виду реченице на тоналној основи Ес-дура. Следи брз инструментал – клавир, као увод пред Ленкину песму: материјал деонице клавира је у еф-молу, Ленкина мелодија над њом је такође брза, у дубоком регистру, звучи помало злослутно. Мајка прекида музику, јер композитор драмско тежиште пребацује на наставак дијалога Л. Костића и Ленкине мајке, Софије, која га, заправо, прекорева. Костићева деоница је у де-молу, он велича Ленку мајци, а мајка му додаје да она није „биће из сна” него права жена која треба да се уда. Након овог дијалога драмско тежиште се враћа на Ленкин наступ и она наставља песму – нова строфа је у ге-молу и са излагањем поетског текста строфе постиже се и динамичка градација до ff-динамике. Но, рефрен строфе доноси смирење – кроз pp-динамику и мелодију у нижем

гласовном регистру. Затим се опет драмска радња фокусира на дијалог Софије и песника, мајчина деоница је у це-молу, мелодијско – ритмички покрет је разигран, сачињен од шеснаестина у комбинацији с триолом, а у сплету са песниковим одговором који је мирнијег ритмичког покрета. На овом месту се и Ленка укључује у дијалог, прекорева их обоје – сви излажу у исто време свој варирано мотивски материјал, чиме је постигнута полифона фактура вокалног стара. Након описаног триа, почиње излагање последње Ленкине строфе, и за разлику од претходних, деоница клавира је допуњена и гудачима. Након Ленкине строфе, следи реченица од једанаест тактова у е-молу – то је коментар песника о томе да Ленка познаје његову више година стару песму.

У партитури ова Ленкина песма обухвата следеће странице: стр. 166-169 – прва строфа, стр. 180-184 – друга строфа, и стр. 194-198 – трећа строфа. Између ових строфа убачени су дијалози песника и Ленкине мајке. У питању је варирано-строфична песма у којој је свака строфа изложена у новом тоналитету: прва строфа је у еф-молу, друга строфа је у ге-молу, и трећа строфа – у е-молу. Строфа је облика развијене реченице од девет тактова који завршавају полукаденцом, са спољашњим проширењем од седам тактова – проширење обухвата стихове припева „Међу јавом и мед сном” отпеваних три пута (прва два пута стих заузима двотакт, а последњи пут – тротакт). Поетски текст свих строфа је третиран претежно силабично. Ленкина вокална деоница је распевана, у оквиру хармонског мола, градација у кретању мелодије ка високом регистру, као и агогичка градација постигнути су увек у претпоследњем стиху, док се са излагањем припева, стиха „међу јавом и мед сном” врши општи, музичко-драмски декрешендо. У том смислу, реченица до припева завршава полукаденцом, док припева доноси потпуно смирење аутентичном каденцом полазног мола. Наступи солиста између партије Ленке Дунђерски су фрагментарне структуре, чиме композитор постиже формални и драмско-мотивски контраст: Ленкин цитат Костићеве песме истиче као поетско – певану формално заокружену музику у музици, док је дијалог песника и мајке представљен фрагментарном структуром. Додуше, и Ленкин наступ је прекинут уметањем дијалога, али, реципијент опере не би требало да има утисак да је тиме нарушена форма песме – напротив, форма је строфична сачувана, а латентно трајање песме је продужено тиме што се тежиште драмске радње пребацује час на песму солисткиње час на дијалог друга два лика.

На овом месту још једном би требало истаћи да се Ленкина песма *Међу јавом и мед сном* често изводи изван опере, солистички уз пратњу клавира – у целини. Тада не постоји дијалог песника и мајке и добија се реално трајање певане песме. Међутим, у овој оперској сцени је то реално трајање прекинуто померањем драмског тежишта са песме на дијалог. С обзиром на то да у описаном драмском моменту Ленка пева давно написану и

опште познату песму, може се рећи да је то место за *музику у драми*, а последично и да је то – *музика у музици*, цитат песме чувеног Лазе Костића. Тај цитат је два пута прекинут редитељским поступком. Међутим, једном је сама Ленка Дунђерски песму прекинула својим одговором – коментаром, и то пред излагање последње строфе. У наставку ће бити приложен комплетан текст песме *Међу јавом и мед сном* у комбинацији са оригиналним Зупчевим текстом – коментарима ликова:

Софија:

„Ближи се Ленка двадесет петом лету.
Можда већ треба да одлучи
коме би руку дала.
Пуна је кућа просиоца”.

Ленка (Костићева песма):

„Срце моје самохрано
ко те дозвола у мој дом?
Неуморма плетисанко,
што плетиво плетеш танко
међу јавом и мед сном!
/Међу јавом и мед сном!/
/Међу јавом и мед сном!/"

Софија:

„Ви у Ленкину главу сипате своје идеје.
У вас је све ван света
космичке силе вас гоне,
небесне хармоније вама
у души звоне.
А Ленка је још дете и
сва је од крви и меса.
За њу је живот овде,
а за Вас су небеса!”

Лаза:

„Тако говори мајка.
Она је чудесна звезда.

(Софија:) (О, опет те Ваше речи)

У општој тмуши што блиста;

кад пева и кад свира,
(Софија:) (као да звоне звона.)
Кад збори и кад ћути.
Она је за неког ко је чудо небеско,
(Софија:) (Ово пред Вама је Она, жена, жена,)
она је сунце сјајно,
(Софија:) (то није биће из сна)
она је венчана с тајном и песмом.
(Софија:) (из Вашег стиха!)”

Ленка (Костићева песма):

„Срце моје, срце лудо,
шта ти мислиш с плетивом?
Ко плетиља она стара,
дан што плете, ноћ опара,
међу јавом и мед сном!
Међу јавом и мед сном!
Међу јавом и мед сном!”

Софија:

„Ви, овенчани славом, као
као да не мислите главом
но мишљу неком небесном
мед јавом и мед сном!
(Лаза:) (Она је чудесна звезда.)
Ви Ленкину главу
пуните Теслом и Платоном.
Мед јавом и мед сном!
Моја кћер мора да се уда,
(Лаза:) (Она је сунце сјајно.)
да децу рађа”.

Ленка:

„О зашто толике речи и
зашто такве речи?
Па све је у рукама бога,
(Лаза:) (Она је чудесна звезда.)
он се пита о том.

(Софија:) (Моја кћер мора да се уда.)

Нек буде како буде,

(Софија:) (да децу рађа.)

(Лаза:) (Она је сунце сјајно.)

(Софија:) (Мед јавом и мед сном.)

Ленка: срце моје спремно је

да прими и казну и дар”.

(Костићева песма): „Срце моје, срце кивно

убио те живи гром!

Што се не даш мени живу

разабрати у плетиву

Међу јавом и мед сно

Међу јавом и мед сном!

Међу јавом и мед сном!”

(Лаза:) (Песма је седам година пре Ленкиног рођења настала. Она је чудесна звезда. Она је сунце сјајно.)

б) Композиција *Santa Maria della Salute* је изложена без прекида у завршној сцени опере. Композитор је обрадио трећу, десету и део последње строфе Костићеве поеме (поновљени делови стиха стављени су између косих заграда):

Лаза:

„Опрости, мајко, много сам страда,

/опрости/, многе сам /многе сам/ грехе покајо ја;

све што је срце снивало младо,

све је то јаве сломио ма,

за чим сам чезно, чему се надо,

све је то давно пепо и пра,

на угод живу пакости жуте,

Santa Maria della Salute”. (3х, Хор 2х – тако после сваке строфе)

„У срцу сломљен, збуњен у глави

/опрости/

спомен је њезин свети му 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 мудрашки мозгови муте,
Santa Maria della Salute”.

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

Представљена је масовна сцена свечаног карактера у којој су описане судбине главних ликова: скрушени, усамљени песник остаје на Земљи да пева бесмртну песму посвећену Ленки и узвишеним васељенским циљевима, док Ленка – изгубљен цвет у пуној младости, то интелектуално продуховљено биће, одлази у вечност са другим генијалним умовима, као што је Тесла.

У партитури опере ова драмска ситуација обухвата стр. 763-790. Композитор је обрадио трећу, десету и последњу строфу песникове поеме, при чему је последњи стих увек давао три пута. Тонални центар песме је А-дур, мада је у питању низ модалних одсека: прва строфа је у А-дуру, друга – у Ге-дуру, а опера завршава у А-дуру. Оркестар све време прати хор, мотивски материјал оркестарске деонице кореспондира са материјалом вокалне деонице, али је ипак у другом плану. На крају опере, када солиста отпева први пут текст „*Santa Maria della Salute*”, наслојавају се гласови, и у понављању два пута тог текста укључује се и хор са комплентним оркестром, појачава се ритам секција са звонима и то даје упечатљив, свечан завршетак опере.

4.5.1.2. Драмски текст Пера Зупца у ткиву Штаткићеве опере

Прва слика првог чина

Након Увертире, живахне уводне музике препуне фолклорних елемената који се уочавају како у ритмичким, тако и у мелодијским мотивским структурама, следи нумера – „Прича једног тренка” – изводи је тамбураш испред завесе на сцени. Он пева песму сачињену од две строфе, а свака строфа је у форми катрена састављеног од стихова

осмераца или седмераца. Узвике „Ленка, Ленка!!!”, након сваке строфе, пева хор који се налази иза сцене.³³¹

„Ово је песма о Ленки,
о њеној кроткој лепоти.
Минуше попут сенки
толики свети животи.
Ленка, Ленка!!!
Како је отишла Ленка,
како све вене, весма,
како од једног тренка
постаје вечна песма.
Ленка, Ленка!!!”

Може се рећи да је и ово део уводне музике, јер још увек није почела права драмска радња. Лепом, развијеном мелодијом тамбураш најављује драмски сиже опере – он приповеда о томе како је лепа Ленка отишла са овога света у једном тренутку. То је, заправо, епилог опере изложен на њеном почетку, и чим се заврши нумера – диже се завеса и почиње музичка прича.

У првој слици јавља се и први дует – дует оца Лазара и кћери Ленке, са текстом:

Дунђерски:

„Зар теби, кћери, баш нико не ваља,
би ли пошла за српског краља.
Не иде, кћери, одмичу дани,
ти већ данас ниси она од лани.
Ко је тај, кћери,
ко теби у животу нешто значи!”

Ленка:

„Неко изван свега, близак мојој звезди,
ја га видим, на коњу,
сав је од доброте, тишине и миља,

³³¹ Оригиналан текст Пера Зупца цитиран је из необјављеног либрета и партитуре опере *Ленка Дунђерска*, који су у власништву композитора, Мирослава Штаткића. Текст је цитиран и графички представљен онако како је то учињено у либрету.

другачији је он, сав је од ума,
из наших крајева, из наших шума,
далеко негде, иза седам вода,
када бих бирала ја бих за њега...”

Овај дуетски наступ заправо представља дијалог оца и кћери. Питање Дунђерског је обликован у строфу која се у прва четири стиха римује по принципу ab, cd. Последња два стиха су дата у слободном астиху. Мелодијска линија деонице оца је у це-молу балканском. У опери су старији мушкарци – отац Лазар и песник Лаза представљени басовским озбиљним регистром. У деоници оца је мелодија народног призвука, између стихова су уметнути инструментални мостови. У склопу поетског текста песме је очево питање Ленки – да ли јој ико у животу значи од мушкараца? Весела и продуховљена Ленка – сопран у ткиву опере, исказује осећања о свом драгом, нестварном човеку, прича о њему да је као са друге планете. Текст је писан у слободном стиху, римују се само четврти и пети стих од понуђених седам. Мелодија њене деонице је на Ге-дур основи, распевана, лепршава, хармоније су обогаћене вантоналним акордима и уопште, њена деоница звучи заиста чудесно, ванпланетарно.

У истој музичко-драмској слици је представљен лик Тесле, јер су дубокоумност Ленке Дунђерске везивали за Теслину личност, као да је то једини могући спој – спој два велика ума. Познато је да је чак и сам песник сматрао да би требало да се Ленка уда за великог научника. Управо у овој сцени Тесла даје одговор на то, каже да је венчан за науку. Након свечаног инструменталног увода, помало фанфарског призвука дата је мелодија свечаног карактера, која осликава Теслину васељенску снагу и ерудицију, са делимично римованим певаним текстом:

„Лазаре, далеки брате,
оно што желим рећи и није тајна за те.
Ти знаш, драги мој, да сам се
с науком венчао.
Дајем слободу оној коју
си наменио мени.
Реци тој дивној жени
да бих је могао волети стварно
онако, на даљину,
преко океана”.

На крају прве слике упознајемо се и са Ленкиним сестрама. Све три роле су поверене сопранима. Дијалог сестара је изложен у брзом темпу, мелодије су разигране, дурске и у народном су духу. Сестринска питања Ленки и коментари њене нарави и понашања су изложена у дуру, а тонално-хармонски план на којем је базиран Ленкин одговор комбинује молско-дурски систем – вокална мелодија је у дубљем регистру, мало лаганија и у не тако уситњеним нотним вредностима као у сестриним деоницама.

Друга слика

Први дует Лазе Костића и Ленке Дунђерски садржи следећи певани текст:

Ленка:

„Зар и ви мислите, ви који знате све,
да човек живи зато што ће да мре;
зар и ви, од нити звезданих, ткани,
мислите да су сваком већ одређени дани?

Зар и ви, песник од несна и од снова,
мислите да се живети не може изнова.
Можда сам била она танана бреза,
Можда сам била птица, јутарња роса,
Можда сам само, само божја варка.
Можда ја не постојим – а то што видите
и волите – јесте неко други, само налик
на ме!”

Лаза:

„То дете говори из вас хиљаду година старо
и бог у вама, скривен у вашем грлу од жада,
ви сте ту где сте сада, тако лепа и млада,
ви љубав будите.
Ваша лепота није због звезда,
због тајне вечног, вечног живота бића;
можда сте звезда коју неко гледа
далеко иза мора моли тајну открића.
Сва је тајна у томе да једном његова усна
дотакне вашу!”

Текст обоје драмских ликова је римован у највећој мери слободним стихом. Мада, на почетку Ленкиног наступа уочавају се риме у првих шест стихова, све по два стиха. У песниковом тексту римују се други и трећи стих у првом текстуалном делу, а потом се римују стихови по принципу: ас, bd. Последња реченица песника није римована. Из цитираних стихова види се да Ленка у разговору са песником начиње тему о филозофији живота. Мелодија њене деонице је лагана, на дурској тоналној основи, али обогаћена хроматиком у узлазном и силазном кретању најчешће у појави ритмичке фигуре триоле. Мелодијска деоница песника је сачињена из тонова дугог трајања, у пратњи су, хармонски по вертикали, истакнуте смене акорада који диктирају чврст пулс јединице бројања у деоници гудача. То је контраст у односу на Ленкину деоницу, јер је њена пратња сачињена од хармонског фона само дувачких инструмената, па оркестарски став звучи мекано, прозрано. Две вокалне деонице се преклапају у средњем делу нумере, јер се комбинују њихови мотивски материјали, претежно фрагментарне структуре, чиме се симулира дијалог ликова.

Четврта слика

Ово је масовна сцена у којој учествују солиста, хор и балет, а све се дешава у кући породице Дунђерски на слави, Ђурђевдану. Осим народних песама и балетских нумера које изводе ансамбли, а који представљају цитате, односно „музику у музици”, у овој сцени јавља се и оригиналан драмски текст Пера Зупца. Он гласи:

Хор:

„Ми молимо доброг Бога, (2х)
да поживи Дунђерскога. (2х)
Да нам буде у Лазара, (2х)
здравља, блага, деце, пара, (2х)
Да му срећа пуни дом
ова чаша Дунђерском”. (5х)
(Еона плеше)

Хор:

„Лепе кћери у Лазара, (2х)
домаћине, не замери.
Лепе кћери, еј, у Лазара,
домаћине, не замери нама сада ти, Лазо.

Причувај се сваког госта,
у кући ти Ленка оста”. (3х)

Тамбураш:

„Сваког питај шта си, ко си,
ако кани да је проси.
Још ће проћи два три снега,
Ленка, чека најбољега.
Тера Ленка коња свог риђана,
Ленка, Ленка, нема још драгана!”

Хор:

„Причувај се сваког госта,
у кућу ти Ленка оста”. (3х)
(Тамбураш – виче:)
(„Ленка, Ленка, погледај ме”)
(Еона плеше)

Хор:

„Врућина сунчан дан, сунцем обасјан.
Цурица носила свилен сунцобран.
Јарко сунашце ман се цуре те,
греј та поља да нам жито зре!
Ђурђевска кишица ситно росила,
девојка кишобран, срдито носила.
Ситна кишице, ман се цурице те,
већ се разли сва на усева”. (2х)
(Еона плеше)

Хор:

„Сентомашу Лазо, хеј!
Сентомашу мали Цариграду, хеј,
Лазо, хеј!
Нигде нема, Лазо, хеј,
нигде нема мог Бечеја бела, хеј,
Лазо, хеј!
Сентомаши Лазо, хеј!
Сентомашу мали Цариграду хеј,
Лазо, хеј!

Сентомашу Лазо, хеј!”

Први хорски наступ садржи поетски текст здравице – присутни поздрављају домаћина и чланове домаћинске куће. Наступ је обликован у низ од три музичке реченице варираног мотивског материјала: први поетски дистих обликован је у реченицу од осам тактова. Други дистих – у музичку реченицу од пет тактова. Последњи дистих првог хорског насупа обликован је у музичку реченицу од десет тактова. Све су постављене на тонално-хармонским основама Ге-молдура.

Други хорски наступ обрађује поетски текст нове сестине. У тексту се помиње неудата лепа Ленка, те овај наступ има улогу коментара породичних прилика. Прва четири стиха хорског наступа формирана су у имитациону реченицу, док је последњи дистих дат у облику мотивски нове имитационе реченице од дванаест тактова. Из Ге-дура је модулирано у Де-дур и та реченица завршава полукаденцом. На овај хорски наступ одмах се надовезује наступ Тамбураша који излаже музичку реченицу базирану на претходном мотивском материјалу. Поетски текст се надовезује на претходни хорски, јер и тамбураш коментарише појаву могућих гостију – просаца Ленке Дунђерски. Његов први дистих је обликован у музичку реченицу у А-дуру која завршава полукаденцом, други и трећи дистиси су формиран у две реченице у еф-молу, при том, минимално вариране мелодијско-ритмички. Последњи дистих је обликован у реченицу у Ге-дуру, која садржи мелодијско-ритмички ток преузет из претходног хорског одсека. Стога је и логично да се на наступ тамбураша поново припаја хорски – дистих обликован у реченицу од четири такта у Де-дуру, која завршава полукаденцом. Тамбураш у парлато-виду изговара свој текст: „Ленка, Ленка, погледај ме, ја сам најбољи” – ово је варијација на тему са почетка опере, када исти лик пева љубавну песму о Ленки.

Наредни хорски наступ који почиње текстом: *Врућина сунчан дан...* пева прво двогласни женски хор, а потом се гласови осталих хорских деоница наслојавају. Инструментална подршка дата је гудачима, као и деоницама кларинета и фагота. Песма је у е-молу и има народни призив, асоцира на мелодијске линије Мокрањчевих руковети. Ово је „музика у музици”, али у духу фолклора и има улогу да освежи драмски ток. Први дистих је обликован у период. Други дистих излажу деонице тенора и баса, док остале, у полифоној фактури хорског става, варирају текст поменутих истакнутих хорских партија. Након ове песме изложен је остатак хорског наступа, текст *Бурђевска кишица* – у питању је исти мотивски материјал хор али изложен у диминуцији. Фактура хорског става је полифона и хорски став је подржан комплетним оркестарским саставом осим ударалки.

Последњи хорски наступ има свечани, чак помало и химнични карактер. Присутни певају песму хвале домаћину и величају град Бечеј. Песма је варирано-строфичног облика и свака од три строфе формира по једну реченицу у А-дуру.

Пета слика

Други дует – дијалог Лазе Костића и Ленке Дунђерске се базира на следећем већином римованом тексту:

Ленка:

„Ви се тајнама бавите,
вама су сестре звезде.
Да ли се некад јавите
неком из других гора?
Да ли и мртви у сну зборе
и како ли је горе
Где скривен ћути Бог?
И да ли од њега чујете
шта ће са нама бити,
какав нам долази век?
Хоће ли бити љубави
и хоће ли света рука
од смрти пронаћи лек?”

Лаза:

„И ви мислите, да су песници
бића од светих тканих нити.
Ви ћете, можда, видети
што се, што се сад видет не да.
И многа чуда небеска
и светло Теслиног ума.
Из тамних шума снова
мени се каткад јави
нејасан неки глас
који унапред гледа.
Шта могу видети ја?
Кад нисте поред мене

као да нема нас,
као да нема лепоте,
као да нема наде,
као да бити неће
ни љубави, ни среће.
Ако ми смете касти –
шта ваше очи виде?”

Ленка:

„Видим гробове беле и лепе
наша села и децу веселу
видим и младе да се смеју,
видим сретна лица,
видим лепоту
и људе који умом чине чуда.
А ја, као, ту јесам
а нисам –
негде сам страшно далеко!”

Лаза:

„Ја само вас видим, Ленка,
у пољу пуном светлости.
И таман неки облак видим,
и таман неки облак видим.
Срце ми каже да добро бити неће.
Одједном,
ни вас нема,
тишина свуда је нема –
где сте ту сада ви?
И да ће рат на рат и
на брата ће брат, видим,
ил само слутим,
само слутим,

Хор:

и нашем народу голготу
судњу небо огромно спрема,
и нашем народу голготу

судњу небо огромно спрема,
спрема,
О!”

Лаза:

„Али вас ту стварно нигде нема
И нисам ту ни ја.
И нисам ту ни ја. (4х)
Али вас ту стварно нигде нема”.

Имајући у виду сачуване делове песниковог *Дневника снова* и преписку са др Симоновићем, може се стећи утисак да је овај дијалог један од оних карактеристичних између Ленке и „разбарушеног песника”. Познато је да су њих двоје сатима водили разговоре проткане филозофским и научним темама, какве су и приличиле веома образованим људима тог времена. С друге стране посматрано, познато је да је песник велику пажњу поклањао сновима, сматрајући да онај који не сања и не памти снове никада не може постати велики песник, односно, уметник. Сачуван је запис тридесет и два Костићева сна, који „омогућавају целовит увид у његов однос према Ленки Дунђерски, па чак и у оно чега сâм сневач није био свестан. Јер, као што је познато, управо снови откривају несвесну анамнезу, односно оно што ни сневач не зна о себи”.³³² У претходно препричаном сну песник види будућност, али без себе и Ленке у њој.

Осим солиста, у песми учествује и хор, а на сцени се појављује и балетски ансамбл. Већ смо поменули да се у опери хор јавља са више улога:

1. а) хор-коментатор: може да буде колективни лик – учесник у драмској радњи, као што је нпр. у кафани или на балу – хор присутних гостију-коментатора; б) хор-коментатор по узору на хор који се јављао у старој грчкој трагедији.

2. С друге стране посматрано, хор може да има улогу да дочарава атмосферу – као што је хор и балет на свечаности у Српском народном позоришту.

3. Хор који има потпуно музичку улогу – уз оркестар оплемењује звучно цео став, фактуру.

У овом драмском моменту дијалог ликова је у првом плану, док хор има само звучну улогу. Наиме када Ленка Дунђерска започне дијалог, њеној деоници се прикључи хорска деоница. Строфа солисткиње почиње весело, а са наслојавањем хорских гласова у хомофаној фактури хорског става, обогаћује се хармонски језик и постиже се психолошки

³³² Иван Настовић, прилог *Снови Лазе Костића и њихов значај у: Лаза Костић 1841-1910-2010*, зборник радова, ор. cit., стр. 164.

ефекат да све звучи мистично. Песникову деоницу карактерише покрет ритмичке фигуре троле на првој јединици бројања, мелодија је у молу, у дугим лежећим тоновима и усамљено звучи поред једноставне пратње гудача, харфе и пар дискретних дувача. Постепено се фактура усложњава, оркестарски гласови се наслојавају – како женски драмски лик набраја животне вредности, смисао и циљеве. Нов Ленкин одсек је весео, брз, јер је текст који излаже оптимистичан. Ту се баш види разлика у годинама и карактеру – он зрео у годинама, преозбиљан, она лепршава у пуној младалачкој снази и оптимизму. Његова мелодија је трома, а њена разиграна. Песник слуги долазак ратног стања, голготу, и његове злослутне речи понавља хор хомофону (шестоглас, јер су деонице тзв. *divisi*). Тонално-хармонски план је занимљив, обогаћен честим вантоналним акордима, медијантама, иступањем на субдоминантно и доминантно поље. Удараљкама – тимпанима је означен део текста на крају слике, где Лаза закључује помишљиво да ни њега ни Ленке нема у целој тој црној будућности. Тај закључак може да се тумачи оптимистично, у смислу да тако лепа и паметна девојка неће упасти у лошу ситуацију, или пак, се овде слуги на то да ће Ленка умрети.

Шеста слика

Ленкина детиња песма је нумера која представља Ленку из времена када је била девојчица. Кроз брзу, веселу балетску нумеру мале балерине Ионе дочарано је њено детињство и радост у Божићним данима, а Ленкин садашњи коментар додатно, са сетним призвуком објашњава њене мисли, односно целу сцену игре. Певани текст гласи:

„Тако се Божићу радовах
док дете бејаш. Тако су
слике свете, у сећању мом.
Чудесна нека топлина,
доброта сушта, божићних
је дана краси́ла дом.
Као да је сам слазио Бог
да нас види и да ми
злаћану косу дирне.

У душу дечију благости
пуну, у срце мало
да вирне.

А сада све то прође.

О, то дете, пресретно дете,
да ли то стварно ја бих?

Као да је сам слазио Бог
да нас види и да ми
злаћану косу дирне.

У душу дечију благости
пуну, у срце мало
да вирне”.

Седма слика

Ленкин отац, Лазар Дунђерски хоће да подиже зграду за прво српско позориште у Новом Саду. Из слободно римованог поетског текста може се сазнати да је то била и Ленкина давна жеља.

Дунђерски:

„Изградићу театар српски
да наши глумци имају дом.
Године давне док бејох млад
мислећи на Нови Сад
и као да се деси оно што усних тад!
А Ленкин беше сан и он се, ево зби,
да позориште српско подигнеш Лазаре ти.
Ово је завештање,
а векове и векове у народу ће се знати
ко је умео и ко је хтео дати народу свом!

Хор:

Ово је завештање,
а векове и векове у народу ће се знати
ко је умео и ко је хтео дати
народу свом!

Свечани тон његове одлуке истакнут је фанфарним уводним одсеком дувача и делимично гудача, а затим Дунђерски над само деоницом гудача присутнима говори своју беседу: његова вокална деоница изложена је у такту 4/4, у покрету четвртина, гудачи у пратњи су за то време дати хоморитмично и разиграно, на тонално-хармонском плану Еф-дура у смени са це-мол ом. Следи нова реченица у еф-молу, гудачи прате солисту у тремолу, помажу флауте и обое директно, као и удараљке. Све звучи доста сведено. Хор присутних званица понавља да ће вековима народ ценити његов труд – хорски став је хомофон са елементима полифоније, у дуру, и у време наступа хора дискретну пратњу дају дувачи и повремено удараљке. Овим свечаним тоновима завршен је први чин опере.

Осма слика другог чина

У драмском моменту у којем је приказано свечано отварање зграде Српског народног позоришта, након уводних плесних тачака на сремачке мелодије, изложен је наступ Антонија Хацића и хора присутних званица на свечаности. У овом драмском моменту хор је колективни лик који пева коментаторску песму о доброти Дунђерског. У питању је полифона фактура хорског и инструменталног става, хорска водећа мелодија карактеристична је по покрету прекомерне секунде, у инструменталној пратњи су гудачи у контраритму у односу на водећу мелодију (тзв. контратан). Певани текст гласи:

Хор:

„Од Пожуна па до Аде, то Дунђерски све имаде.
Од Будима па до Мохола Дунђерскога шкрипе кола.
Еј, еј, хеј, ко Дунђерско не воли нек у очин тад изволи!
Еј, еј, хеј, ко Дунђерско не воли нек у очин тад изволи!”

Хацић:

„Ми сретни смо од јуче јер добисмо свој дом.
И нисмо више дружина која по свету лута нудећи игре жар.
И да реч хвале кажемо добротвору свом.
И да реч хвале кажемо добротвору свом”.
Хор: „И да реч хвале кажемо добротвору свом.
И да реч хвале кажемо добротвору свом”.

Хор:

„Од Пожуна па до Аде, то Дунђерски све имаде.
Од Будима па до Мохола Дунђерскога шкрипе кола.
Еј, еј, хеј, ко Дунђерско не воли нек у очин тад изволи!

Еј, еј, хеј, ко Дунђерско не воли нек у очин тад изволи!”

Дунђерски:

„Учиних колико могох, дужан пореклу и роду.
Мален и тих пред Богом, заљубљен у слободу!
На Ленкин наговор, подигох скроман вама дом.
И живели ви нама и ваш божански дар.
И уметност у вама и глуме и песме чар!
Живели! Живели! Живели!”

Хор:

„Живели! Живели! Живели!”

У овој слици дата је и нумера *Полети песмо* – то је нумера коју певају Ленка и Лаза у моменту када предају управнику позоришта, Хацићу, црногорску ношњу на дар. Ленку ношња подсећа на родни крај предака, док песника подсећа на време које је провео на двору кнеза Николе на Цетињу. Певани текст гласи:

Ленка:

„Одежда ова ме сећа на родни предака крај,
у њој је тајна порекла,
минулих векова сјај.
Ко да се душа сели онамо, намо, ка југу,
и срце се весели и песма ништи тугу,
у стари, далеки крај,
полети песмо моја,
полети песмо моја,
полети песмо моја,
полети песмо,
песмо, моја”.

Хор:

„У њој је тајна,
ој ха, ој, ха, ој ха, ој, ој ха, ој, ој ха, ој,
ој ха, ој ха, ој, ој ха!
И срце,
ој ха, ој, ој ха, ој ха, ој, ој ха,
и песма,

Ој ха, ој, ој ха, ој ха, ој, ој ха!

Полети песмо моја,

полети песмо,

песмо моја”.

Лаза:

„У ношњи војводе Лала

из комада нашег Књаза

мека је душа стала

песника Костић Лаза.

На Цетињу га глумих,

осетих радост театра,

коју вам, са радошћу,

дајем са оделом овим

и сјајем јуначких векова,

и сјајем јуначких векова”.

Хор:

И сјајем јуначких векова”.

Текстови солиста баве се поносном историјом српског народа. С једне стране, Костић се присећа златног периода свог боравка на цетињском двору кнеза Николе, а Ленка се окреће давној историји Косова, што закључујемо на основу стиха: „Ко да се душа сели онамо, намо, ка југу”. Део овог стиха – „онамо, намо” асоцира на почетак химне о Косову коју је кнез Никола написао 1867. године и која је дуго била народна химна Црне Горе и целог Српства тог времена. Њен оригиналан текст гласи:

„Онамо, намо... за брда она,

говоре да је разорен двор

мојега цара; онамо веле,

био је негде јуначки збор”.

Док је Никола већ као краљ боравио у егзилу у Паризу, у издању Краљевског министарства просвјете и црквених послова, осим часописа *Глас Црногорца* излазио је и *Државни календар*. С тим у вези, на Благовести 1918. године у Паризу је публикован *Државни календар Краљевине Црне Горе за 1918. – Almanach du royaume de Montenegro 1918*, у којем су се нашли прилози о два химнама: – *Химни Црногораца* (познатој по

првом стиху *Убавој нам Црној Гори*), чији је аутор текста Јован Сундечић, а музике – студент Јово Иванишевић, и другој химни – *Онамо, 'намо* чији је текст написао Никола Први Петровић Његош, а музику српски композитор Даворин Јенко.

Солисти певају песму заједно са хором који је део атмосфере и употпуњује инструменталну пратњу, односно, има улогу да хармонски обогати и освежи аранжман. Композиција је свечаног карактера, а то је посебно истакнуто каденцирањем у Е-дур на крају нумере, уз свечан звук тимпана у оркестарском аранжману.

Девета слика

Након претходно описаног дуета који је испевао песму родољубивог садржаја, композитор и либретиста драмску пажњу окрећу љубавној тематици. У наставку, шаљиву песму *Погледај ме, Ленка* пева Тамбураш, док се убацују са коментарима Ленкине сестре и кочијаш. Текст је изложен следећим редоследом:

Тамбураш:

„Ево свиће зора сјајна, ево звезда жарко сја,
у Лазара кћерка бајна, да је могу љубит ја!
У језеру дунавскоме млад се месец огледа,
лек би нашо срцу моме да ме Ленка погледа”.

Хор:

„Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
Хеј!
Ленка, хеј, погледај ме!
Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
О, о, ој, еј! Хеј!
Хеј!
Ленка, хеј, погледај ме!
Хеј!
Погледај ме Ленка, погледај,
о, о, ој, еј!
Срцу моме мало наде дај.

О, о, ој, еј! Хеј! Ој! Хеј!”

Тамбураш:

„Погледај ме Ленка, погледај,
о, о, ој, еј,
срцу моме мало наде дај.
О, о, ој, еј!
Уставићу твоју црну кочију,
о, о, ој, еј,
да се начас нагледм твојих очију.
Погледај ме Ленка, погледај,
о, о, ој, еј,
срцу моме мало наде дај.
Хеј!
О, о, ој, еј!
Хеј!
Ој!
Хеј!”

Тамбураш:

„Ајд попијмо још по једну,
ајд попијмо, нека, нека,
нека буде што ће бити
опет ће се вино пити.
Ајд по други, ајд по трећи,
нек се свима сад посрећи,
Бог зна шта ће после бити”. (2х)

Хор:

„Док је Лазе, док је Змаја,
српској песми никад краја,
нек нам живи Лазар газда,
и нек има свега вазда.
Ал је лепо бити млад,
ал је лепи Нови Сад,
никад бољи него сад,
баш сам попит нешто рад,
да ме прође сваки јад,

да ме прође сваки јад”.

Олга/Емилија:

„Адамович, Адамович, Адамович,
Лепи Стева,
Заљубљен је, заљубљен је, заљубљен у
Своју сенку,
Из палате, Шандорове,
Из палате, Шандорове,
Кроз прозоре, гледа Ленку,
Кроз прозоре, гледа Ленку.
Велосипед, кад протера,
Велосипед, кад протера,
Дунђерскове, поред куће,
Са прозора, Ленка вири,
Са прозора, Ленка вири,
Све певуши и цвркуће.
А кад Ленка, а кад Ленка, а кад Ленка
На кочије,
Пролети крај, пролети крај, пролети крај,
Ержебете, Ержебете,
Ко да прича, ко да пије,
Ко да прича, ко да пије,
На капију, сви излете,
На капију, сви излете,
Сви излете.
Адамович, Адамович, Адамович,
Лепи Стева,
Заљубљен је, заљубљен је, заљубљен у
Своју сенку,
Из палате, Шандорове,
Из палате, Шандорове,
Кроз прозоре, гледа Ленку,
Кроз прозоре, гледа Ленку.
А кад Ленка, а кад Ленка, а кад Ленка
На кочије,

Пролети крај, пролети крај, пролети крај,
Ержебете, Ержебете,
Ко да прича, ко да пије,
Ко да прича, ко да пије,
На капију, сви излете,
На капију, сви излете,
Сви излете”.

Хор:

„Док је Лазе, док је Змаја,
српској песми никад краја,
нек нам живи Лазар газда,
и нек има свега вазда.
Ал је лепо бити млад,
ал је лепи Нови Сад,
никад бољи него сад,
баш сам попит нешто рад,
да ме прође сваки јад,
да ме прође сваки јад”.

Олга/Емилија:

„Адамович, Адамович, Адамович,
лепи Стева,
заљубљен је, заљубљен је, заљубљен у
своју сенку,
из палате, Шандорове,
из палате, Шандорове,
кроз прозоре, гледа Ленку,
кроз прозоре, гледа Ленку.
Велосипед, кад протера,
велосипед, кад протера,
Дунђерскове, поред куће,
са прозора, Ленка вири,
са прозора, Ленка вири,
све певуши и цвркуће.
А кад Ленка, а кад Ленка, а кад Ленка,
на кочије,

пролети крај, пролети крај, пролети крај,
Ержебете, Ержебете,
ко да прича, ко да пије,
ко да прича, ко да пије,
на капију, сви излете,
на капију, сви излете,
сви излете”.

Хор:

„Адамович, Адамович, Адамович,
лепи Стева,
заљубљен је, заљубљен је, заљубљен у
своју сенку,
из палате, Шандорове,
из палате, Шандорове,
кроз прозоре, гледа Ленку,
кроз прозоре, гледа Ленку.
А кад Ленка, а кад Ленка, а кад Ленка,
на кочије,
пролети крај, пролети крај, пролети крај,
Ержебете, Ержебете,
ко да прича, ко да пије,
ко да прича, ко да пије,
на капију, сви излете,
на капију, сви излете,
сви излете”.

Олга/Емилија:

„Гледе момци, гледи Стева,
ко у сунце кад изгрева.
И по киши и по снегу,
јури Ленка у двопрегу!
Ленка!!! Ленка!!!
Гледе момци, гледи Стева,
ко у сунце кад изгрева.
И по киши и по снегу,
јури Ленка у двопрегу!

Ленка!!! Ленка!!! Хеј!!!”

Хор:

„И по киши и по снегу

јури Ленка у двопрегу!

Ленка!!! Ленка!!!

И по киши и по снегу,

јури Ленка у двопрегу!

Ленка!!! Ленка!!! Хеј!!!”

Олга/Емилија:

„Ленка!!! Ленка!!! Хеј!!!”

Хор: „Ленка!!! Ленка!!! Хеј!!!”

Олга/Емилија: „Хеј!!!”

Цео цитирани текст који пева тамбураш сâм или са хором је поетски и римован је, док је текст који певају заједно сестре Ленке Дунђерски дат у слободном стиху. За то постоји разлог: тамбураш пева праву љубавну песму посвећену Ленки, а хор пева припев у оквиру те песме. С друге стране, Ленкине сестре коментаришу постојећу ситуацију. Стога се може закључити да је песма римована да би се поетском римом њен истакао лирски, љубавни карактер и да би се песма издвојила као музичка нумера у оквиру тренутног драмског тока. Наступ Олге и Емилије има искључиво драмску улогу – оне коментаришу и тамбурашеву песму и његово понашање, те је коментар истакнут прозним говором. У погледу музичке структуре уочавају се низови претежно фрагментарних одсека. После двотакта увода тамбураш пева своју песму посвећену љубави, Ленки – реченична музичка структура којом су обликоване строфе поетског текста. Прикључује се хор са узвицима „Ој, еј” – хор је део атмосфере кафане, а наступи хора, у оквиру строфичне песме тамбураша, дати су у облику фрагмената. Присутни почињу нов текст: „Док је Лазе, док је Змаја” – то је нов хорски одсек, развијена реченица од 8 тактова базирана на имитационим елементима. Сестре двогласно хоморитмично заједно са женским хором певају цео свој текст – весело, на дурској тоналној подлози. Затим се, након мутационог прелаза, поново јавља наступ сестара, наступ је изложен у дугим нотним трајањима, заједно са целим хором хоморитмично. Гудачи у оркестарској фактури имају хармонску улогу, истакнута је деоница клавира која је са дувачима који свирају у контраритму, при чему ритмички покрет и имитациони елементи у фактури стварају утисак карикирања особина драмског лика (Ленке) тј. утичу на креирање комичне атмосфера у том моменту.

Десета слика

У овој слици изложен је први дует Ленке Дунђерски и Лазе Костића који почиње њиховим уобичајеним разговором базираним на размени филозофских идеја о животу, рату и држави, а који, затим, прелази у дует размене љубавних осећања. На почетку ће бити цитиран комплетан текст дуета:

Лаза:

„Песникове речи су прах
и слике бану намах,
немојте имати вере
у овом што зборим сад.
О биће леп наш град
кад груне ново доба!
Године Христове вас ће
стићи кад ве се оконча век.
Можда жив бићу и ја, иако та ми
мисао прија да ћемо у
некој ноћи нас двоје
насамо моћи о
овом причати дану.
Ви не чујте мене, осврните се,
Ленка, сунце поново грану.
О како је леп дан.
Ил можда и ово је сан?”

Ленка:

„Да ли ми смете рећи
хоће ли народ српски
имати једном свој кров?
Да ли ће нас делити реке,
да ли ће пећка звона
имати радостан бруј?”

Лаза:

„То нико не може знати
па чак ни човек као ја,
који о тајнама света

понешто слуги и зна.

Па ја, који прочитах
толико књига и списка
и који понешто трајно
можда о свету записах,
најлепше часе доживех
у разговору са вама,
можда, још –
и кад говорим и ћутим
у светло се претвара тама
ако сте уз мене ви.

Шта смо ми једно другом,
шта сте ви стварно мени?
Или сте ви, Ленка,
у страшном, пустом пољу,
кроз које мој живот мину –
једини вечни цвет!”

Ленка:

„И да вам кажем без стида:
ако бих пошла за неког
морао би бити као Ви!
Мислите о том што хтели,
то вам је моја душа
казала исте речи.
Није љубав да боли
и душа од ње да вене –
но да све бољке лечи!”

Лаза:

„Остаће песма само,
траг да на свету бесмо.
О, то ви и ја знамо,
најлепша моја песмо.

О вама, када бих умео,
венчну бих песму створио
и Бог би ме разумео
зашто сам узалуд горео?
О вама, Госпи од спаса,
из које сунце се јавља,
о звону вашег гласа,
о смеху лепшег од здравља.
О вашем оку чудесном,
о вашој души дечијој,
о моме страху, удесном,
о сенци тамној, нечијој,

Која и сада – гле –
док вам дотичем прст –
тка тамне нити зле
и црн над нама крст.

Нек срећа уз вас буде
у веку који прети,
устук судбине худе,
и молитва *свих светих!*”

Ленка:

„Опрости, Боже, што се родих
на звезди која није ми дом,
и што ме душа стазом води
ка светлу које објави гром.
Све што сам била, све што сам снила,
расу се као дуката врч,
и само из сна позна вила
на лицу моме болан грч.

О, прими мене, у несагледно
небеско поље где сунцу је стан,

и тело жудно и срце чедно
и оног ко тајну ми зна,
да у несвету будемо скупа.

О, Боже, бар ову молитву чуј!”

На почетку слике Костић пева у континуитету песму састављену од четири вариране строфе. Карактерише их лаган ток, дуге нотне вредности, развијена мелодија. Ленкин наступ у наставку је потпуно другачији, сличан ономе у првом чину – разигран у дуру и формално кратак, јер је у питању само једна строфа – питање. Затим Костић опет излаже, пева све строфе песме, па Ленка даје само једну – каже да љубав све лечи. На крају слике, песник опет пева целу песму коју завршава молитвом за Ленку – он помиње молитву „Госпи од спаса”, што асоцира на венецијанску цркву и будућу песникову „лабудову песму”, поему *Santa Maria della Salute*. Ленка се на крају нумере такође моли Богу да бар у „несвету будемо скупа” – то је потпуно нов материјал – мелодија је једноставна, почиње понављањем једног тона, као у молитвама. Почиње једноставним ритмом у смени половина и четвртина нота у 4/4 такту, у ге-молу, да би се полако развила у модулирајућу мелодију (бе-мол – це-мол – ге-мол).

Једанаеста слика

Гроф Орлов је допутовао на бал у који се дешавао у хотелу *Јелисавета*, са намером да испроси Ленку. Ту му се на путу нашао тамбураш Стева Адамович који је такође заљубљен у Ленку. Следи цитат текста који певају ова два драмска лика:

Гроф:

„Ја издалека дођох
У прелепи ваш град.
Чудесне земље прођох
и гледах како гледа
млад момак препуне снаге
сад видим вас, све ми драге,
сестре и браћу моју по Богу
и по блискости.
Ја дођох да видим ону
о којој Европа прича,
да свој јој понудим дом

у вечној Русији нашој”.

Стева:

„Сретни смо што сте с нама
и што је са вама стигао
ветар из руских степа.

Ал нек вас не сколи туга
па сви ми добро знамо
да ви једини нисте који би
руку њену,
има нас, грофе, још,
међ њима сам и ја”.

Гроф:

„Ја дођох по њену руку
а вратићу се сâм.
Ја дођох по њену руку!”

Стева:

„О, ал нек вас не сколи туга,
ми сретни смо
што још има лепоте
која мами и
што Ленку имамо.

Нек ваша земља цвета,
мајчица Русија света,
а нека Ленкина звезда
над нашим градом сја!”

Гроф:

„Раз!
Нек живи она вечно
у души мојој,
нек буде млада и лепа
као о њој глас.

Нек музика почне!

– Добри моји свирачи,
из родног краја мог! ДАВАЈ!”

У описаној драмској слици комбиновани су мотивски материјали два мушка соло гласа – баса и тенора. Њихови наступи су музички обликовани у реченичне структуре, у циљу дочаравања дијалога ових драмских ликова. На крају дијалога, гроф Орлов најављује сплет руских мелодија, и на тај начин истиче у први план анимир-музику. То је, заправо права *музика у музици*, односно, плесним нумерама су цитиране руске мелодије које представљају аутентични фолклор у оригиналном ткиву опере.

Дванаеста слика

Ова слика има три драмска момента. Цела драмска радња се одвија у манастиру Крушедол. У првом сегменту представљен је исцрпљени песник који кроз дезоријентисано ходање (пантомима) и кроз неповезан говор описује своја осећања – да никоме није потребан и да никоме није род. Његов текст повремено понавља хор у слободној имитацији. Песникова психичка погубљеност дочарана је и честим понављањем делова текста строфа. Деоницу солисте прати хор и гудачи хоморитмично и складно. Повремено дувачи дискретно у наступима облика фрагмента освеже аранжман.

Мисли Костићеве обрађене су у драмски монолог, представљен следећим римованим стиховима:

„О, мени годи мир. И свети звона бруј.
И с јесени кад Фрушку гору озари румен руј.
И дуге шетње у зору. И озарје. И пост.
Вечерњи мирис тамјана. И драги, касни гост.

Како мирише Срем, кад кише отворе свод,
нити ми ико треба нити сам коме род.

Осаман у селени, угасле звезде зрак,
која ишчезлим светлом запара густе мрак.

А где је љубав моја и где је мени дом?
О, где је тихост мени кад душу гађа гром!
А где је милост срцу када жуд чини лом?”

У наставку драмске радње ради се на разради драмског мотива предсказивања будућег: појављује се црни облак који симболише несрећу. Чује се и хорски коментар монаха: „Као да је сам силазио Бог!” – модална мелодија – in d, изложена строфично. Хор се прикључује Тамбурашевим дозивањима Ленке Дунђерске на крају одсека и тиме се најављује Ленкина посмртна песма.

Ленкина посмртна песма је нумера сачињена од низа молских реченица које варирају мотивски материјал из строфе у строфу, а карактеристичних по покрету прекомерне секунде у мелодији, чиме се постиже народни призив музике. Нестабилан тонално-хармонски план, пун честих модулација и хроматике доприноси психолошком утиску да се тај драмски лик обраћа из света мртвих. Туробна атмосфера овог драмског момента дата је молским тоналним центрима, хроматиком и дубоким регистрима инструменталних деоница које као да описују неки паралелни музички мотивски план, у ствари, неки паралелни свет са светом живих. У наставку следи тамбурашева песма о црном облаку и Ленкина посмртна песма:

Тамбураш:

„Црни облак закри град,
Расплака се месец млад,
Свисну бреза зелена.
Хитри коњи минуше,
Ледне кише линуше,
Разболе се Јелена.
Нема смрти кад се воли.
Разболе се. Не преболи.
Ех! Ленка, Ленка!...”

Ленка:

„Са мале моје звезде век цео све вас пратим
и каним да се вратим у виду неком
што неће бити јасно обичном људском оку.
Међ звездама су већ сви они драги мени,
драги мени, мој цео родни крај,
родни крај:
И кад у лето јарко цвеће замирише,
замирише.
И када равницом мојом олујне мину кише,

мину кише,
то ја у свему јесам и мој је у свему сјај,
у свему сјај.
О, песмо, која ме чуваш у свести народа мог,
о песмо.
Ја сам биће песме која читати се не сме
када се само љубити сме!
Опрости моје залуте, маленем злобне наљуте,
све што могах а не хтедох.
Опрости што ја, као сена,
опрости што ја, као сена, опрости,
место толиких жена постадох биће из песме!
О песмо опрости, опрости!”

Може се закључити да је композитор музичким средствима веома умешно и упечатљиво осликао психолошке портрете главних драмских ликова, да је велику пажњу обратио сликању песникових поетских сфера, тј. свеукупних доживљаја Васељене, да је током опере аутентично представио војвођански, српски фолклор и фолклоре других народа – како кроз појединачне ликове тако и кроз певане и плесне нумере – цитате. С друге стране, ванвременске ликове као што је Никола Тесла, заиста је издигао изван драмске радње, попео га је у небо, у легенду. На крају, успео је да створи звучно и психолошки, визију загробног света – кроз Ленкину посмртну песму и Теслин лик који је лебдио над осталим, живим земаљским створовима.

4.5.1.3. „Музика у музици” у Штаткићевој опери

„Музика у музици” у Штаткићевој опери подразумева компоноване нумере које имају сврху да у драмском моменту опишу посебан менталитет и фолклор, нпр. руски, мађарски и други. Таква нумера је уткана у музичко-драмско ткиво опере и има пре свега украсни карактер, допуњује и истиче атмосферу. У том смислу композитор цитира и обрађује народне песме разних народа.

Прву појаву цитата народних мелодија пронашли смо у 4. слици. Као балетска нумера наведена је *Игра* – весела разиграна мелодија војвођанске песме *Като ми, Като*. У питању је строфична форма. Свака строфа је базирана на једноставном тонално-хармонском плану, уз модулације из дура у доминантни мол, а свака целина завршава полукаденцом А-дура. Наредна песма – *Ердељанка* је такође облика строфичне песме.

Молска мелодија је брза, дата у такту 3/4, заснована на ритмичком току у ситнијим нотним вредностима са триолом на првој јединици бројања. Строфе завршавају полукаденцом. Трећа нумера је *Жикино коло* – базирана на правом српском мелосу. Коло је дато у нешто лаганијем темпу, док се у пратњи, у деоницама гудача појављују акорди у контра ритму, на ненаглашеном делу такта. Затим су песме *Ништа лепше ни милије нема* и *Ђувегује* уланчане једна у другу, као и у наставку *Ђурђевска кишица* која доноси хомофони оркестарски став.

У осмој слици се јавља *Сремачка игра* која такође представља обраду цитата народне мелодије. Композитор излаже *Фузу Сремачку*, па песму *Лепо ти је у нашем Срему*. Тонални центар је А-дур, а мелодије завршавају полукаденцама, у народном маниру. Ово су плесне тачке које конкретно у ткиву драмске радње представљају део једне свечаности, отварања позоришта, дакле, то је „музика у драми”. У анализи опере, пак, то је „музика у музици”.

У једанаестој слици посвећеној грофу Орлову обрађене су руске мелодије. Тимпани и цео оркестар одмах на почетку најављују свечани долазак грофа. Пунктиране фигуре у комбинацији са триолом, синкопирани ритмови су у служби најаве руске званице. Након дијалога грофа и Адамича о љубави према Ленки Дунђерској (бас и тенор), коментарише да ће се вратити сâм у Русију. Адамович велича Русију, али жели да Ленка остане у њиховом граду. Гроф позива на плес и музику, најављује *Севастопољски валс* у којем су комбиноване нумере *Руски вашар* (Арлекино) и мотивски слична – *Козаци са Дона*, потом *Цигански табор* и *Степски коњи*. То су оркестарски надграђени цитати руских народних песама, у функцији приказа руске културе, с једне стране, и опште атмосфере тог драмског момента, с друге стране посматрано.

4.5.2. Мјузикл *Дневник снова* Милутина Поповића Захара

Милутин Поповић Захар је осамдесетих година прошлог века почео да компонује одвојено Костићеве песме, а мјузикл *Дневник снова* компоновао је и драмски обликовао крајем прошлог века. До сада нису штампани посебно ни сценарио ни партитура мјузикла. Композитор поседује написан сценарио у чијем наднаслову пише: *Сценско-музички спектакл (за мини ТВ серију или позориште)*, наслов мјузикла је: *Дневник снова (Santa Maria della Salute)*. Аутор музике и текста је Милутин Поповић. На корици сценарија пише да је лектор Иванка Филиповић, да су консултанти: академик Драган Недељковић и књижевник Бранимир Црнчевић, те да је помоћ у прикупљању информација пружила Матица српска и Сремска Патријаршија. Према речима аутора, као консултант је учествовао и Миодраг Радовић, велики познавалац Костићевог живота и дела.

У мјузиклу неколико нумера цитира Костићеве стихове, док је већина драмског и поетског текста Захарева. Од Костићевих песама, у мјузиклу су обрађене: *Међу јавом и мед сном* – у Захаревој верзији, под називом: *Срце моје самохрано*, потом, *Бранкова песма*, *Полети песмо*, *Снове снивам* и *Santa Maria della Salute*. Последња наведена нумера је међу најизвођенијим из мјузикла, а написана је за глас и инструменталну пратњу. Постоји више музичких верзија ове нумере – за више различитих извођача.³³³ Мјузикл у целини изведен је 2012. године у Руском дому, а делови су изведени у Сремским Карловцима и другим градовима наше земље, као и у Русији.

Као и либрето, тако и сценарио и ноте мјузикла нису до сада штампани. Они су у власништву композитора који нам је све расположиве материјале љубазно уступио на коришћење током израде дисертације. Посебно су штампане само мелодије песме *Снове снивам* и поеме *Санта Марија дела Салуте*.³³⁴ Треба напоменути да се у рукопису композитора налази неколико исписаних аранжмана који су прецизно – именом и поетским текстом наведени у сценарију, док се у сценарију такође налазе и стихови песама које могу да се рецитију или певају, неке од њих су снимљене па пуштане са траке, а неке су само понуђене као могући видови освежења драмског тока. У дисертацији ће детаљније бити обрађене само песме које су биле доступне у нотном виду.

У Захаревом мјузиклу је описано упознавање Ленке и Костића у периоду када се он вратио са Цетиња, где је више година био у служби Књаза Николе. Костић је био тридесет година старији од Ленке. Осим њих, као тумача главних драмских рола, у драмској радњи учествују: Лазар и Софија Дунђерски – Ленкини родитељи, писац Симо Матавуљ, писац Јован Јовановић Змај, краљица Наталија и краљ Милан Обреновић, сликари Урош Предић и Новак Радоњић – Сократ, патријарх Георгије Бранковић, а помињу се и доктор Радивоје Симоновић, Костићев пријатељ, Јулија Паланачки, будућа Костићева жена, Брица – тамбурица, епизодиста у комаду. Драмска радња се одвија у Новом Саду, Сремским Карловцима и на крају комада – у Сомбору. Како либрето и сценарио нису публиковани, детаљнији сиже и подаци из либрета дати су у оквиру Прилога дисертације.

Оригиналан Костићев текст који је Захар компоновао у овом мјузиклу налази се у пет вокално – инструменталних нумера и то су:

³³³ Памти се међу првима извођење Дорис Драговић и групе *Море*, које је остало забележено осамдесетих година на албуму *Тигрица*. Једно од најупечатљивијих извођења поменуте песме је оно на Светосавској академији у Сава Центру, јануара 2011. године када су соло-партије певали Јадранка Јовановић и Оливер Њего, уз инструменталну пратњу Симфонијског оркестра РТС-а и диригентском палицом Бојана Суђића. Захар је добитник великог броја признања, ордена, као и дипломе Руске академије наука. Композицију *Oda Olimpica* - поздравну песму за Омладинску олимпијаду 1998. у Москви, премијерно је извео у Большом театру. Тада је такође изведена и нумера из мјузикла - *Santa Maria della Salute*.

³³⁴ Прва композиција је штампана у зборнику *Milytin Popović Zahar 1*, RTB MUSIC 00016, Београд 1985, на страници 25. Друга наведена песма је штампана у зборнику *Milytin Popović Zahar 2*, RTB MUSIC 00017, Београд, 1985, на страници 34.

- а) *Снове снивам*,
- б) *Међу јавом и мед сном (Срце моје самохрано)*,
- в) *Полеми песмо*,
- г) *Бранкова песма* и
- д) *Santa Maria della Salute*.

а) Композицију *Снове снивам* Захар је обликовао у строфичну форму песме. Писана је у умереном темпу, такт је 2/4. Након инструменталног увода обликованог у реченицу која завршава полукаденцом еф-мола следи излагање строфе. Свака од три песничке строфе састављена је од пет стихова. У нотном запису, свака строфа дељива је по тактовима на следећи начин: 2+3+4+4+4+4+кода 2. То практично значи да прва два стиха заузимају четири такта музике (у сваки такт стане по пола стиха) тј. пола музичке реченице. Другу половину реченице заузимају преостала три стиха која заузимају осам тактова. Последњи стих у свакој строфи композитор понавља са музички минимално варираним материјалом. И после тог понављања следи Кода, у којој композитор понавља други део последњег стиха сваке строфе. Вокална мелодијска линија је покретна, распевана – у опсегу мале ноне (це1 – дес2). Композитор је потписао изнад сваког система хармонске шифре акорада којима би требало инструментализовати пратњу – у питању су хармонске везе класичног става, са евидентним тзв. фолклорним завршетком, каденцирајућом везом DD-D, карактеристичном за српски фолклор.

У првој строфи композитор је интервенисао на поетском тексту – уместо стиха „ал’ не могу ситне снове”, у рукопису сценарија користио је текст „ал’ не могу пуне снове”, док се у штампаној композицији појављује текст „ал’ не могу туђе снове”. Такође напомињемо да се у штампаној верзији песме појављује реч „полетарци” уместо „полетанци”, и на крају, да у сценарију није цитиран поетски текст треће строфе, док га има у штампаној композицији.

б) Костићеву песму *Међу јавом и мед сном* Захар назива *Срце моје самохрано* – према првом стиху песме којим почиње композиција. Нигде у сценарију није јасно назначено место на којем се пева ова песма. Композитор дидасталијама назначава да су на одређеним местима могући музички моменти, али без прецизних навода имена песама.

У поменутој композицији, након инструменталног увода у е-молу, у разиграном темпу *Allegro ma non tanto*, глас пева текст прве строфе (нисмо на овом месту цитирали

текст, јер је композитор цитирао строфе у оригиналу, а ми смо их навели у ранијим деловима рада). Према мотивском материјалу строфа – квинта, дељива је по схеми на музичке тактове: 4+6+2. У прва четири такта смештена су прва два стиха строфе, затим, у наредна четири такта – смештени су осталих пет стихова, док се пети стих још једном понавља у наредном двотакту. Строфа је, дакле, уобличена у једну музичку реченицу умереног мелодијско-ритмичког покрета. Текст је третиран силабично и у доста малом тонском амбитусу: од е1 – до ц2. У тонално-хармонском погледу је децентног склопа и завршава аутентичном каденцом е-мола.

Након излагања строфе следи инструментални одсек на хармонској подлози Субдоминантног поља ка Тоници е-мола, а затим излагање друге строфе. Како је у питању нов текст потписан испод истог музичког материјала, све промене у музичком ткиву су минималне и резултат су тих неминовних разлика које намеће нов поетски текст.

в) *Полети песмо (Има нешто међу нама)* је нумера коју је Захар компоновао као дуетску песму Лазе и Ленке (четврти њихов дует у мјузиклу). По форми је у питању варирано – строфична песма. Прве две строфе у низу излаже мушки вокал. Сваку строфу чини по једна квинта несиметричног облика: прва два стиха имају једанаест слогова, трећи стих је осмерац, четврти – деветерац, и пети има само три слога. Прва и друга строфа Костићеве песме гласе:

„Има нешто међу нама ја то знам,
још не могу право име да му дам.
Шта ли лудо срце крије
или можда све је само сан?
Још не знам.

Како славуј да сакрије слатки пој
када крене осећања силни рој?
Дал’ се ово љубав зове
или мисли плове било куд,
узалуд?”

Цитирани текст је третиран силабично. Мелодија је распевана на основи д-мол тоналитета, у писаном опсегу од де1 до е2, у такту 4/4 и лаганом темпу. Прва два стиха базирају се на равномерном осминском покрету у оквиру мелодике природног мола

обогаћеног вантоналном доминантом за субдоминанту. У наставку, углавном у каденцама, како у строфама тако и у рефрену, мелодија комбинује хармонске везе у оквиру хармонског де-мола. Нису присутне модулације у друге тоналитете.

Након претходно описаних строфа је дат рефрен, са текстом:

„Полети песмо у небески свод,
нек’ звезде чују плач срца мог.
А усне саме признају све,
Ко’ да с неба шапћу: ’Волим те’”.

Овај рефрен облика једне музичке реченице од осам тактова истакнут је мелодијом у вишем регистру, од почетка до краја, чиме се подвлачи интензитет текста који отворено говори о љубави. У наставку Ленка пева своју строфу која се према мотивском материјалу мушких строфа минимално разликује – пре свега у ритму, због природних акцената речи. Текст њене строфе гласи:

„Мислила сам таква ми је судбина,
Свако нађе своју љубав, не и ја.
Ал’ у ноћи до све снива,
глас твој чујем, дозиваш ме ти:
Љубави!”

Након изложене строфе солисткиња пева рефрен који је исти као рефрен који је певао солиста, али уз додатак спољашњег проширења у структури, јер је поновљен последњи стих: „Ко’ да с неба шапћу: ’Волим те’” Понављање је минимално варирано тако што је продужено трајање слогова у речи „волим”.

У рукопису композитора нису исписане инструменталне деонице, али је аутор веома уредно исписао хармонске шифре акорада, чиме је омогућио да се лакше прати тонално-хармонски језик у музичком ткиву ове композиције.

г) *Бранкова песма*, на текст Лазе Костића, изводи се у другом чину, у току дијалога песника и патријарха, који шетају по Стражилову. У сусрет им иде колона омладинаца која пристижући на Бранков гроб, пева баш ту песму. Стихови су обликовани у музичку песму схеме: а б а1 (строфа, рефрен, нова строфа). Текст песме гласи:

Строфа:

„Која гора тамјаном мирише,

где јаблани праве дубок хлад.
Радичевић Бранко тамо спава,
у песмама увек леп и млад.

Рефрен:

Запевајмо наше песме старе,
Тамбурице свирајте у глас.
У загрљају девојке и момци
већ одавно љубав зове нас.

Строфа:

А кад сунце над Дунавом зађе,
старим путем кренућемо тад:
од Ковиља све до Варадина,
преко реке, па у Нови Сад!”

Строфе су обликоване у музичке реченице од по осам тактова у Ес-дуру. Поетски текст је третиран претежно силабично. Хармонски језик у пратњи је веома једноставан и заснива се на везама основних ступњева тоналитета. У рефрену, који је такође облика музичке реченице од осам тактова, мелодија је развијенија, јер има узлазни покрет у другој октави, што доприноси општем музичко-драмском крешенду.

д) Захарева композиција *Santa Maria della Salute* је облика песме варирано-строфичног типа. Композитор цитира прве три строфе Костићеве поеме. Композиција је у Ге-дуру, валцеричном такту 6/8. Након инструменталног увода од четири такта изложена је песничка строфа – свака сачињена од једне октаве. Захар је од осам стихова строфе направио музичку строфу – од првих шест стихова, и рефрен – од последња два стиха. Строфа је уобличена у једну реченицу дељиву према музичком материјалу и броју тактова према следећој схеми: 4+4 (+ поновљених 4 такта). Поетски текст је третиран силабично, а музичка мисао завршава аутентичном каденцом Ге-дура. Рефрен је обликован у период, јер се последња два стиха прво излажу у виду једне распеване реченице која заршава ослабљеним акордом Тонике, а затим се текст и музичка реченица понављају при чему је завршетак убедљив. Мелодија у рефрену је истакнута кретањем у високој лаги – почиње са ге2 а затим се кретање мелодије постепено усмерава и враћа у прву октаву. У рефрену је поетски текст третиран мелизматично приликом помена имена „Maria”.

Оригиналних Захарових сонгова у мјузиклу има десетак, али смо ми добили на увид само пет нотних записа. То су записи песама које су се до сада изводиле, било појединачно било у целовитом представљању мјузикла. Остали сонгови могу да се изводе, а и не морају – све зависи од режије и сценске поставке мјузикла. У нашем раду бавићемо се следећим оригиналним нумерама:

- а) *Трактат о сну* – Ленкин сонг,
- б) *Атилин плес* – Ленкин сонг,
- в) *Ручак код Јуле* – Лазин сонг,
- г) *Оче наш* – солисти и хор,
- д) *У сну ми дођи* – дует Ленке и Лазе.

а) Песму *Трактат о сну* је Захар наменио сопрану који пева и тумачи Ленкину ролу. У Захаревом рукопису назначено је да је аутор аранжмана за глас и клавир – Мирко Јорговић. Након разиграног клавирског увода, карактеристичног по потподели јединице бројања на мале троле на подлози Еф-дура и еф-мола, почиње излагање поетског текста:

Певани текст:

„Сан није машта ил’ ноћна мора,
кад мине дан уметност то је.
Ризница тајни где сневач скрије
кључ душе тајни сакривен плам.
И само у сну наћи ћу ја
одговор који тек срце зна.
И где је онда истина ту,
да ли на јави или у сну.
Нарација: И зато вешто скривамо њу,
јер све што јесмо пише у сну.
И љубав права дом има свој,
тек кад завирим у санак мој.
Певани текст: Ту сред свих лажи преваре ћуте
И где ко’ муње истине љуте.

Нарација:

Отвори срце што тајну крије,

до којих разум дошао није.
Ту ћемо најзад спокојни бити
уморну душу заједно свити.

Певано:

Заједно до вечности”.

Дидаскалијама у нотном запису композитор је назначио да сопран који изводи ову нумеру истовремено пева и глуми. Певани текст је део Ленкиног „трактата”, њене оде сновима, док је наративни текст део глуме, закључак о теми коју апсолвира у драмској сцени са Лазом. У музичком материјалу направљена је значајна разлика у излагању поетског текста. Све строфе су сачињене од стихова десетераца или деветераца. Певани текст је дат у разиграном Allegretto-темпу, док је наратија изложена у спором, Adagio-темпу који даје озбиљну ноту музици. Прва строфа обликована је у реченицу од десет тактова која завршава полукаденцом Еф-дура, при чему је мелодија једноставна, у малом тонском опсегу, али обogaћен хроматском скретницом (VII за D). У другој строфи је мелодијско-ритмички покрет знатно развијенији, у вокалној деоници уситњавањем нотних вредности до мале триоле дашло је до утиска трилера, чиме је освежен мелодијски ток. Мелодијска линија Еф-дура је обogaћена хроматским скретницама повишеног II и повишеног IV ступња, док се у хармонској пратњи појављују вантонални акорди, као што је Доминанта за VI ступањ. Реченица завршава аутентичном каденцом Еф-дура.

Наративни текст је изложен споро, над дискретном хармонском подлогом у оквиру еф-мол тоналитета, који се на крају враћа у Еф-дур, да би се наставило са певањем текста, дистиха обликованог у реченицу од четири такта која завршава аутентичном каденцом Еф-дура. Опет солисткиња наставља са наратијом, али, овај пут је драматика поетског текста подвучена истакнутијом инструменталном пратњом – такт је промењен у 2/4, у фактури се истиче унисони покрет удвојен у четири октаве потцртан комбинацијом триоле и пунктираног ритма. Тек при излагању последњег поетског дела текста потписани су цели акорди: Ес-дур трозвук који каденцира у Еф-дур, чиме завршава композиција.

б) *Атилић плес* – Ово је Ленкина песма којом она жели да дискретно исмеје младожењу наметнутог од стране родитеља. Они су забринуте због тога што се Ленка још није удала и што пуно времена проводи са песником Костићем, те јој доводе и представљају разне „прилике” за удају. Ленка, пак, сваког одбија. Поетски текст обликован је у пет строфа. Свака строфа је форме катрена у којем су увек први и трећи

стих осмерци, а други и четврти стих – шестерци. Катрени су римовани у свим строфама по принципу стихова: bd, само је у последњем римовано по принципу: cd. Поетски текст гласи:

„Тамо крај реке Дунава
девојка плакала...
Чекала дуго, предуго
вољеног драгана.
Узе га силни Атила,
да иде у бој с њим –
И свет се читав претвори
у пепео и дим...

Девојка тихо патила,
а онда смисли план:
– Ономе ко нас раздвоји
отров ћу ја да дам!

Рече јој силни Атила:
– Девојко вина дај!
Драгана свога вољеног
ти више не чекај!

А ратник касно осети
у вину смрти траг:
– Уби ме цвете убави
жар твоје љубави!”

Схема музичке форме ове композиције гласи: а б – а1 б1. Идилични текст прве строфе уобличен је у период од осам тактова који завршава аутентичном каденцом Е-дура. У делу – б, долази до модулативног иступања у Ха-дур, а мелодија је музичком реченицом уобличила текст друге строфе. У наставку, након инструменталног пасажа, следе делови а1 б1 који износе остатак певаног текста. Приликом музичке обраде поетског текста Захар користи подједнако мелизматични и силабични третман стихова. Како песма описује Ленкиног несужењеног младожењу, мађарског доктора, управо је мелизматичним мелосом

истакнуто порекло младожење. Инструментална пратња у целокупној нумери је исписана за деоницу клавира, има превасходно хармонску улогу, мада такође местимично удваја делове вокалне деонице. Захар је детаљно исписао агогичке ознаке, желећи да укаже на контрастирајуће одсеке у нумери.

в) *Ручак код Јуле* је нумера намењена басу, нараторки, клавиру као пратњи, а према запису у нотама може се закључити да део текста прихватају сви на сцени у том драмском моменту – на свадбеном ручку Лазе и Јуле. Текст сонга на прави начин описује брачни живот Костића и Јуле који је успешно трајао пуних четрнаест година. У свом тексту *Снови Лазе Костића и њихов значај* Иван Настовић указује на значајне разлике између љубави Костића и Ленке Дунђерски, са љубављу Костића и Јулке Паланачки. Прва је љубав према „Аними – музи”, а друга према „Аними – мајци”.³³⁵

У овом сонгу, након клавирског увода од осамнаест тактова датог у *Vivace* – брзом темпу у такту 2/4, над хармонском пратњом у Гес-дуру изложена је Лазина строфа шаљивог карактера обликована у музичку реченицу од десет тактова. Текст нараторке је исписан у такту 5/8 – према природним акцентима речи. Закључак који саопштавају сви присутни компонован је у такту 2/4, у виду реченице од десет тактова. Захар донекле инсистира на помало химничном карактеру, јер је ритмички ток једноставан, у пулсу јединице бројања, текст је третиран силабично, мелодија није претерано развијена али је обogaћена хроматском скретницом, док је у инструменталној пратњи приметан тзв. контртан а вема дискретно коришћеним акордима у оквиру Гес-дур тоналитета. Описани поетски текст гласи:

Лаза:

„Кад ми Јула ручак спреми, благо мени
сваки бећар луд би био
кад се не би оженио таквом женом –
темељитом, племенитом, духовитом”.

Нараторка:

„Ју, та немојте каз’ти!”
Сви: „Нек’ Сомборци чују сви
какву жену имаш ти

³³⁵ Иван Настовић, прилог *Снови Лазе Костића и њихов значај*, у: *Лаза Костић (1841-1910-2010)*, op. cit., стр. 170.

Ускликнимо сви у глас:
’Госпа Јуло, свака част’”

Уз овај текст, у виду говорног коментара који има улогу драмског закључка, јавља се наступ Сима Матавуља:

„На трпези свега има –
сочне шунке из Будима,
уштипака и кајмака,
доброг сира и умака,
па сармице лозовице,
и печене јаребице.
Ћуретине чак из бачке,
слатке пите девојачке,
телу, души каква сласт!

А тек чорба каква јој је!
Посластица права то је!
За свог Лазу срцем спрема,
ручак каквог нигди нема,
уз све то се точи пиће:

Ракијица за младиће,
крушедолско добро вино
и шампањац, молим фино!
Та је жена прави спас,
госпа Јуло – свака част!

Е мој Лазо, жив ми био,
добро си се оженио!”

г) Нумеру *Оче наш* изводе солисти и хор у Финалу мјузикла. Цела појава се одвија у манастиру Крушедол. Песник је заспао у својој соби, а негде у манастиру се пева, чита молитва *Оче наш*. Музичка нумера је конципирана по одсецима: први одсек чини текст: „Оче наш, који си на небесима” – изводи га соло-бас речитативно, у оквиру тонских

висина Бе-дура. Затим у Allegretto-темпу мешовити хор прихвата молитву са текстом: „Господи помиљу!” који понавља. Нов текст – одсек пева соло-сопран, са текстом: „Нек’ се свети име твоје и нека дође царство твоје, нека буде воља твоја и на земљи и на небесима”. Док сопран излаже своју мелодију у средње тихој динамици, мешовити хор има улогу дискретне хармонске пратње, претежно у трогласу, певајући вокалом „А” скроз тихо. Нов одсек, са текстом: „Господу се помолимо, алалуја” певају заједно сопран соло и цео хор – фактура хорског става је хомофона и цео двотакт се пева два пута. Затим се уланчава нов одсек, са текстом соло-сопрана: „Боже наш, господе, спаси нас, амин!” Од почетка наступа сопрана у пратњи је двозвук женског хора, да би се гласови брзо наслојили и формирали вишегласни хорски став хомофоне фактуре.

Наредни одсек гласно певају заједно баритон и бас. Текст гласи: „Хлеб наш насушни нама дај, и за грехе наше дај нам опроштај”, а затим се у заједничкој, већ виђеној молитви „Господу се помолимо, алелуја!” окупљају сопран соло и остатак хора. У наставку је разрађен описани текстуални и мотивски материјал, кроз развијену реченицу од тринаест тактова. Након тога следи наставак молитве тј. саопштавање новог текста: „Ко’ што ми праштамо дужницима својим, не уведи нас у искушење, од зла подари избављење! Господу се помолимо, алелуја!” – Овај текст пева соло-сопран, уз дискретни хармонски фон остатка хора. Једино последњи стих: „Господу се помолимо, алелуја!” певају сви заједно хоморитмично, на тоничном акорду Бе-дура. Следи обрада претходног текста, спроведена на исти начин као у претходној строфи: „Хлеб наш насушни...”. На крају је поновљен одсек са текстом: „Хлеб наш насушни нама дај, ами за грехе наше дај нам опроштај, господу се помолимо, алелуја!” који прво изводе сами бас и баритон, а затим се, на исти начин као и у претходним одсецима, прикључује цео хор који свечано завршава ускликом: „Алелуја!” Занимљиво је то да соло-сопран овај усклик пева у веома ниском опсегу, у прво октави, са тоновима тоничне терце. Каденца молитве је аутентична плагална, што је често у православној духовној музици.

д) *У сну ми дођи* је трећа дуетска песма Ленке и Лазе у овом мјузиклу. Песнику се у сну јавља његова љубав и муза. Он пева две строфе, па Ленка две, и затим заједно – ово је њихов 5. дует у мјузиклу. Поетски текст гласи:

Лаза:

1.

„У сну ми дође јасна ко’ вила,
мојој се сузи смилова Бог!

Ал' навек моја љубав си била
и пре и после одласка твог.

2.

Ја другој одох са муке љуте,
пустих да нађеш за себе пар.
Утекох тако а ти ми свисну
И с' тобом оде живота чар.

Ленка:

1.

Ево ме најзад пловим ка теби,
Као што река свом мору гре,
а љубав моја коју сам крила
јача је сада нег' што би пре!

2.

Кад срце воли важно му није
Богат, сиромах, млад и стар,
хтела сам, ето, што да се крије,
да младост моја буде ти дар!

Заједно:

Пустимо нек' нас заноси носе
Нек' љубав слави Сељена сва,
Љубави светлост мрак смрти слама,
То само знамо и ти и ја, и ти и ја!"

Уводну реченицу у лаганом темпу на основама ге-мол тоналитета изводи клавир или оргуље, чиме композитор и даље истиче сакрални карактер како амбијента тако и драмског момента. Строфе песника су обликоване у музичку реченицу од осам и по тактова која је веома једноставног мелодијско-ритмичког покрета. Лирски карактер поетског текста подвучен је разиграном клавирском пратњом у високом регистру десне руке, док су левој руци намењени дужи лежећи тонови. Ленкина деоница је сличних одлика, клавирска пратња има улогу хармонске подршке ге-мола али и да својим моторичним током обогати једноличну ритмичко-мелодијску линију солисткиње. Ипак, ритмички ток вокалне деонице је обогаћен ритмички, фигуром – тирана. Последњи,

заједнички наступ двоје солиста дат је у де-молу, двоглас је хоморитмичан, уз веома дискретну клавирску пратњу која има хармонску улогу.

4.5.3. Музика Војкана Борисављевића у филму *Santa Maria della Salute* Здравка Шотре

У споју драмског текста – либрета и музике написане за одређене сцене у филму, текст драме има кључну улогу, због тога што разрађује тему, садржај и тиме нуди концепт спровођења идеје целог комада. Стога се музичка надградња либрета, са свим специфичним законитостима компоновања музике, врши по угледу на драму. У музици која се пише за потребе филма поштују се они елементи музичког облика који се могу наћи и као елементи драмске радње (мотиви, контрасти, градације и слично), а њихово усклађивање са специфично музичким структурама и формама (као што су различити видови песама, на пример) по правилу не уништава нити ремети суштински њихово основно деловање. Стога бисмо закључили да је и композитору било важно да створи одговарајући однос музике и драмског текста обликованог у филмске сцене, да би остварио *драматично у филму*, односно постигао дубински доживљај целокупног филма. Такође је желео да напише музику која ће моћи да се изводи и ван контекста филма.

Под појмом тзв. примењене музике подразумева се оригинални краћи музички фрагмент или одломак из неког познатог дела уметничке (класичне) музике или народне, који се „умиксава” у одређени филмски кадар. Тиме се тај моменат у причи чини атрактивнијим, а код гледаоца се постиже жељени психолошки ефекат. Кратки музички мотиви и одломци коришћени за драматизацију у филму или позоришту ретко остају запамћени изван њиховог контекста. Супротно томе, филмска музика може да живи изван филма. У једном филму увек постоји главна музичка тема, нумера која садржи карактеристичне музичко-ритмичке мотиве, оне по којима се препознаје који је филм у питању.

Према сведочењу Војкана Борисављевића музику за филм *Santa Maria della Salute* написао је искључиво према сценарију, немајући пред собом снимљени филмски материјал. Тиме је његов посао био још захтевнији, јер је требало између осталог „у пет изузетно дугих сцена у филму тачно уклопити акценте у нумерама са акцентима у драмским сценама”.³³⁶ Он је у томе, по нашем мишљењу, успео. Имајући пред собом

³³⁶ Разговор са композитором и диригентом Војканом Борисављевићем водили смо у новембру 2017. године. Његовом љубазношћу дошли смо до нотних и аудио-записа музике из филма *Santa Maria della Salute*, на чему му најсрдачније захваљујемо.

сценарио као полазну тачку, он је успоставио полазну музичку идеју – да створи оркестарске нумере према најважнијим драмским упориштима сценарија. Оформио је почетну тему – лик Лазе Костића, затим лик Ленке Дунђерски, а затим је оформио и друге теме одговарајуће врсте, као конкретизацију идеје на најопштијем, спољашњем нивоу. Када говоримо о музици Војкана Борисављевића у филму, можемо говорити о музичкој портретизацији главних ликова – Лазе и Ленке, о осликавању војвођанске атмосфере, о музичком приказу осећања и предосећања ликова. Зато и није чудно што се његове нумере зову *Љубавна тема*, *Тема Лазе Костића*, *Тема Ленке Дунђерски*, *Војвођанска тема* и друге. Свих десет нумера су „питке” и пријемчиве за слушање у свакој прилици. Поменуте нумере Борисављевић је компоновао уз харфу, клавир и удараљке, а затим их све оркестрирао.

Музика за филм има идејну суштину која је садржана у њеном жанру и формалној целовитости којом је представљен тај жанр, а састоји се од делова којима се презентују теме обједињене у целини. На који начин је Борисављевић своје апстрактне и неодређене идеје (визије, представе, атмосфере, расположења) конкретизовао у музички? Креирао је десет инструменталних нумера, од којих свака представља одређени лик, атмосферу или утисак, мањег или већег степена драматичности. У свакој музичкој нумери, као и у драми, постоји подела према садржају, на уводни део, потом централни – у којем се разрађују, преплићу или сукобљавају теме, и на закључни, реминисцентни део или део расплета. У нумерама је евидентна тежња аутора да донекле симетричном, логичном дистрибуцијом контрастирајућег музичког материјала успостави интересантан музички ток, онај који ће моћи да буде у складној симбиози са драмским садржајем, односно протоком времена у филмским кадровима. У наставку следи кратак опис музичког материјала поменутих нумера из филма (редослед је дат према редоследу наведеном на компакт-диску).

1. *Тема Лазе Костића* је нумера коришћена у најавној шпици филма. У питању је валцер, изложен у такту 6/8, у умереном темпу. Након увода који свира цео оркестар, војвођански дух дочаран је темом коју изводи соло-тамбурица уз пратњу тамбурашког оркестра и гудача. У рефрену се прикључују остале деонице – дувачи, као и звона која дају посебно свечан карактер целокупној нумери.

2. *Љубавну тему* изводи клавир, пошто се, након кратког увода деоница харфе и клавира, чује соло-обоа. Повремено се у позадини чују удараљке које ритмички подржавају тему. Чују се и звона (као и у *Романтичној теми*). Лирску нежну мелодију изложени на молској тонално-хармонској основи, у такту 4/4 свира обоа смењујући се са

клавиром, док оркестар наслојавањем деоница музички и драмски врши крешендо у развоју тематског материјала и на тај начин изазива пажњу и одређена осећања код слушаоца. Композитор густом фактуром оркестарског става у средњем делу нумере контрастира нежној мелодији у деоници обое, којом и завршава нумера.

3. *Тема Ленке Дунђерски* изложена је у умереном темпу, такту 4/4, у деоници енглеског рога, са повременим удвајањем у деоници флауте. Нежну молску мелодију дискретно прате хармонски клавир и харфа. У рефрену су гудачи обогатили фактуру, претежно удвајајући мотивски материјал водеће мелодије.

4. *Драмска тема* је коришћена као подлога у одјавној шпици филма. Молска мелодија у деоници клавира дата је у такту 4/4. Мелодија је у високом регистру (2. октави). Контрастирањем нежног звука теме коју свира клавир са средњим делом нумере, у којем долази до тонално-хармонске нестабилности и згушћавања оркестарске фактуре, постигнут је утисак психолошке драматичности код слушаоца. Након другог, драматичног дела нумере, у репризи, нежна појава теме завршава разложеним малим молским септакордом – акордом са великом терцом на крају која звучи вођично, без разрешења, напетом. Описана нумера сама по себи звучи занимљиво и изазива реакције и осећања слушаоца. Уколико је оваква музика повезана и са драматичним садржајем филма, а овде је повезана, онда свакако додатно подвлачи осећања код реципијена филма.

5. *Сновиђења* – У уводу песме смењују се консонантни и дисонантни акорди, затим тема у деоници флаута, потом у деоници обое, и у кларинетима. Реприза теме је лирска и нежна, што је остварено пробраном агогиком, док је пратња у ситнијим нотним вредностима и ритмички кореспондира са темом. У другом излагању теме, у субдоминантном пољу, оркестарска фактура се постепено наслојава гудачима и удараљкама. Током целе нумере тема је приказана у „разним бојама” – „обојена” је звуком увек другог инструмента, као када се ређају различити снови на исту тему. Притом се све време чују звончићи који додатно подвлаче атмосферу „међу јавом и мед сном”. Нумера се нагло завршава (без успоравања, каденцирања и сличних уобичајених поступака на крају композиције), што слушаоца може да тргне из слушачке пажње, као када се човек тргне из сна.

6. *Манастирска тема* – Како сам назив каже, ова музика уткана је у сцене у манастиру Крушедолу, где је Лаза Костић често боравио. Нумера почиње звонима који

свирају почетни тон Тонике и Доминанте полазног мола, а затим тему свира енглески рог. Мелодија звучи архаично, подсећа на музику средњег века. Композитор је јако водио рачуна да све нумере садрже у оркестарском корпусу дуваче који су могли да се користе у 2. половини 19. века. У овој нумери тему свира енглески рог. Мелодија је лагана, у такту 6/8, такође карактеристичном за ренесансну музику. Нумера завршава сигналом тона Тонике и Доминанте које, као и у уводу, свирају звона.

7. *Меланхолија* – Осећање меланхолије се више пута провлачи у филму, у ситуацијама када један од двоје заљубљених пати. Тема је уобличена у молску реченицу изложену у такту 6/8. Може се приметити да композитор често користи овај такт који је карактеристичан за плес валцер, те овде, симболично, указује на загрљај двоје заљубљених. У клавирској деоници је тема – над харфом и гудачима у првом делу нумере, у другом делу дувачи свирају тему, да би после тему изводили заједно клавир, виолине и поједини дувачи. У репризи је преузимају гудачи и дрвени дувачи.

8. *Романтична тема* – Једина дурска нумера у Борисављевићевом музичко-филмском сплету. Ово је предивна мелодија која својим дурским светлом ствара осећај оптимизма код слушаоца. Након увода у деоници харфе мелодију у Е-дуру, у такту 4/4 такту изводе виолине, над разложеном акордском пратњом у деоницама харфе. Затим тему преузимају флаута и други дувачи, док остали инструменти чине све гушћу хармонску фактуру. Композитор прави прозачну оркестарску пратњу, пажљиво комбинујући инструменте. Ту су и звона. Иако мотив звона подсећа на најаву смрти у поеми *Santa Maria della Salute*, овде имају и додатну симболику, свечану ноту сједињених душа у вечности.

9. *Предосећање* – Ово је кратка нумера злокобног призвука, која је уткана у моменте Костићевог предосећања Ленкине смрти. Звончићи и клавир удвојено свирају остинатну мелодију као увод, којој се прикључује тема у деоници флауте и бас-кларинета. Мрачна атмосфера дочарана је хроматиком у мелодијском покрету теме. Остале оркестарске деонице имају улогу дискретне хармонске пратње.

10. *Војвођанска тема* представљена је живахном мелодијом у такту 2/4, ритмизованом ситнијим нотним вредностима. Изводе је дувачки инструменти *piccolo* флаута, флаута, док остали инструменти имају улогу пратње. Триангл има нешто

истакнутију ритмичку улогу и својим контрастирајућим звуком у односу на фактуру дрвених дувача, освежава музички ток.

На крају би требало истаћи да је на омоту компакт-диска записано да музику из филма *Santa Maria della Salute* изводи Симфонијски оркестар Радио-Телевизије Србије. Концертмајстор је Катарина Алексић, солисти: Невена Живковић (клавир), Нина Тосић (енглески рог), Ивана Дакић (обоа). Сниматељ музике је Зоран Маринковић, а музички продуцент Југослав Бошњак.

ТРЕЋИ ДЕО
Закључак

Из претходних разматрања може се закључити да су личност и дело Лазе Костића изазивали различита осећања читалаца, критичара, као и стваралаца – како музичке, тако и других врсти уметности. Он је један од најзначајнијих српских полиграфа или полихисторика. Био је мултидисциплинарно талентован: као песник, филозоф, естетичар, политичар, полемичар, критичар, театролог и новинар. Потом, био је врстан преводилац, а показао је таленат у физици. Управо због тога је инспирисао уметнике из многобројних врсти уметности да обрађују и надграђују његово дело, као и научнике – да објасне и на нови начин протумаче његово стваралаштво. Такође је изазвао и бујицу негативних оцена од стране неколиких књижевних теоретичара, како о његовом књижевном опусу, тако и о преводу дела појединих западноевропских писаца. Ипак, преовлађују позитивне оцене о његовом раду.

С тим у вези, Костићева поезија побудила је многобројне теоретичаре књижевности на истраживања из области версификације, као и на различита филозофска и естетичка тумачења. У огледу *Лаза Костић и ми* Бранко Миљковић истиче: „Судбину наше модерне поезије и данас држи на својим плећима један Лаза Костић. Његова мушка елегичност, његова неустрашивост, његово звучно пробијање зида између сна и стварности, непромочивости његових стихова, још увек показују шта све треба да поседује прави песник”.³³⁷

Управо због ових карактеристика, не мали број музичких стваралаца био је инспирисан делом Лазе Костића, о чему сведоче како бројне композиције на његове стихове тако и музичка обрада целовите драме *Максим Црнојевић* у Коњовићу оперу *Кнез од Зете*. Сâм живот песника био је инспирација за стварање већих форми као што су Штаткићева опера *Ленка Дунђерска* и Захаровљев мјузикл *Дневник снова*. Инспирисао је и дуги низ савремених домаћих и иностраних песника, који су му испевали у част како почасне дистихе, тако и читаве сонетне венце – све их је сакупио и објединио у драгоцене антологије Хаџи Зоран Лазин.

Многобројни ликовни ствараоци су такође дали свој удео у овековечивању Костићевог лика. Сачувано је доста појединачних и понека заједничка фотографија Лазе Костића и Ленке Дунђерски. Из Ленкиног доба остао је њен портрет – уље на платну – Стевана Тодоровића. Један од најпознатијих портрета песника и његове музе, Ленке Дунђерски, свакако су портрети најугледније српске сликарке двадесетог века, Оље Ивањицки, а такође је и савремени сликар Сава Стојков насликао портрет овог чувеног пара. У јесен 2011. године у Новом Саду, у улици Модена је постављена статуа Лазе

³³⁷ Бранко Миљковић, прилог *Лаза Костић и ми*, у: *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књига 4, ор. cit., стр. 119.

Костића, вајара Стевана Филиповића. Велико интересовање јавности изазвала је изложба дела академика Сретена Стојановића, одржана пре четири године у Галерији РТС-а. Ту су, између осталих, представљена до сада непозната дела овог уметника, а међу њима, у гипсу изливена биста Лазе Костића.

На овом месту бисмо истакли и аматерски пројекат из области режије, у којем су обрађени мотиви из живота песника Лазе Костића. Љубазношћу ауторке, Јоване Кентере, студенткиње режије на Академији лепих уметности, дошли смо до DVD-а под називом *Међ' јавом и међ' сном*, Београд /2010/. У наднаслову на предњој корици DVD-а ауторка је написала следеће паролe које би могле да представљају *мото* Костићевог постојања: „Припадност! Живот! Небеса!” На задњој корици DVD-а, између осталог пише: „Филм је снимљен из живота писца романтизма, боема – омиљеног у друштву и заљубљеног човека”. Иако у овом студентском филму нема музике инспирисане Костићевим стиховима, ипак је занимљиво истаћи интересовање савремених младих људи за његов живот и дело. У филму глуме: Миодраг Радоњић, Сара Цвијановић, Љиљана Стјепановић и Надежда Стефановић. Сниматељ је Филип Орландић, дизајнер звука – Никола Цвијановић, сценограф – Никола Николић, костимограф – Теодора Живковић, продуцент – Предраг Рафаиловић, заједно са Жељком Обрадовићем и Јованом Кентером.

Није занемарљив ни утицај Костићеве поезије на позоришну уметност. Наиме, фестивал *ИНФАНТ* – 40. Интернационални фестивал алтернативног и новог театра, одржан је у Културном центру Новог Сада маја 2013. године. У оквиру циклуса *Тумачења* – *Дупло дно* о поеми *Santa Maria della Salute* говорио је др Драган Бошковић, док је у оквиру циклуса *Поетски театар* одржано вече *Лаза Костић: Самсон и Делила*, при чему је Костићеву поему прерадио и за сценско извођење режирао Иван Правдић. Осим поменутог позоришног фестивала, оживеле су и друге манифестације, међу којима ће, надамо се, традиционалном постати она у Сомбору, по први пут одржана јуна 2013. године, под називом – *Дан Лазе Костића*, у организацији УГ *Раванградско пролеће* и Градске библиотеке, и уз подршку Удружења књижевника Војводине. Свако културно деловање овог типа помоћи ће да се оживи и наново осветли дело Лазе Костића, било у изворном, књижевном виду, било у неком виду нове уметничке надградње.

У листу *Новости*, 29. август 2013, стр. 15, из текста *Премијера у новембру – Пала последња клапа 'Доба Дунђерских' Марка Маринковића*; текст Ј. Симића, сазнали смо о постојању документарно-играног филма који је требало да буде приказан у Новом Саду (у новембру 2013). Филм је први пут приказан на РТВ Србије у септембру 2017. године. Екипу филма чине редитељ Марко Маринковић, потом сценариста Перо Зубац, који се такође појављује у филму са улогом наратора догађаја, затим, песника тумачи Игор

Первић, Ленку – Анђела Јовановић. Филм траје шездесетак минута и сниман је у Крушедолу, Кулпину, Челареву и Новом Саду.

Последњих година лик и дело Лазе Костића је заинтересовало истакнуте српске театрологе и телевизијске ствараоце. Из пера Зорана Суботичког 2015. године проистекла је драма *Од раја до безњенице*, која је изведена у свим дворцима и камерним салама Војводине, затим у Београду, као и у другим градовима у земљи и ван ње. Ова драма је део триптиха о Дунђерским, који чине следећи позоришни комади Суботичког: *Од раја до безњенице*, *Ружа са трном*, у реверу *Богдановом*, као и монодрама *Ја, Лазар Дунђерски*. У сценској поставци драме *Од раја до безњенице*, музика нема истакнуту улогу, али су зато глумци који тумаче ликове Лазе Костића (Ервин Хацимуртезић), Ленке Дунђерски (Јована Радовановић) и Богдана Дунђерског (Миодраг Петровић), као и наратор, писац и редитељ комада, Зоран Суботички, допринели да публика сазна много тога интересантног о времену у којем је живео Костић, да осети део његовог стваралачког заноса и да сазна о чувеној љубавној причи о Лази Костићу и Ленки Дунђерски.

Филм, а затим и тв-серија од једанаест епизода *Santa Maria della Salute*, у режији Здравка Шотре, године 2016, остварила је велики успех и више пута је репризирана на малим екранима у земљи и региону. Одлична глумачка постава, режија, костимографија, фотографија, музика, умешна драматизација познате љубавне приче, као и њен пласман у биоскопе и на ТВ, довела је до великог интересовања ширег круга људи и до тога да је Шотрин филм гледало много више људи, него што је до сада погледало постојеће опере, мјузикле и позоришне комаде. Улогу песника Лазе Костића тумачи Војин Ћетковић, улогу Ленке Дунђерски – Тамара Алексић. Остале улоге поверене су Нели Михаиловић, Слободи Мићаловић, Дејану Луткићу, Небојши Дугалићу, Александру Берчеку, Светлани Бојковић, Наташи Нинковић, Милици Грујичић, Маји Шиповац и другим глумцима. Музику у филму компоновао је Војкан Борисављевић, који је, кроз десет музичких нумера извођених са Симфонијским оркестром РТС-а, веома умешно осликао атмосферу и социјалне прилике у којима је проводила породица Дунђерски, као и сусрет и развој односа младе Ленке Дунђерски и прослављеног песника Лазе Костића. У интервјуу који је Војкан Борисављевић дао за Женска ТВ, композитор наводи:

„Мислим да је највећа вредност то што смо после више деценија музику снимили са живим инструментима и без компјутера”.³³⁸ Борисављевић такође истиче: „Музичари

³³⁸ У питању је интервју са Војканом Борисављевићем: „Како сам компоновао музику за ‘Santa Maria della Salute’ ”. Извор са којег је преузет цитат налази се на сајту: www.zenska.tv/vojkan-borisavljevic-kako-sam-komponovao-muziku-za-santa-maria-della-salute/.

су били сјајни, понела их је Лазина и Ленкина љубавна прича, све оно што сам желео да кажем музиком, па су свирали са душом, што се и осећа у њиховом извођењу”.³³⁹

Да закључимо: у току је процес оживљавања личности и дела Лазе Костића, песника који из године у годину побуђује нова интересовања културне јавности у нашој земљи, једног од најзначајнијих уметничких центара иницијације у књижевности српског романтизма.

³³⁹ Ibid.

ЧЕТВРТИ ДЕО
Прилози

4.1. Либрето опере *Ленка Дунђерска* М. Штаткића

У претходним разматрањима био је приложен оригиналан поетски текст Пера Зупца на којем се темељи цела опера, потом анализиран је контекст стихова двеју Костићевих песама у Зупчевом либрету, а било је речи о музичкој обради књижевних образаца.³⁴⁰ У наставку следи детаљније тумачење сижеа Штаткићеве опере по сликама, као и дидаскопије аутора.

Први чин – Увертира у трајању од седам минута служи за увођење Ленке на сцену: она игра, а у позадини започиње и тамбурашка песма о Ленки уз појаву хора.

Прва слика (10 мин. 30 сек.) – у салону Дунђерског: Отац Лазар наговара Ленку да се уда, јер јој пролази време. Она открива оцу да јој се допада један паметан и потпуно другачији човек који је из „наших крајева”, али је ипак далеко. Она мисли на Лазу Костића.

С друге стране океана научник Никола Тесла пише Костићу да се Тесла „венчао са науком”, те да би ту предивну жену коју му је песник наменио могао да воли само из даљине. Наиме, Костић је сматрао да паметна и образована девојка као Ленка заслужује за супруга само генијалног мушкарца какав је Тесла.

Драмски фокус се опет враћа на дом Дунђерских, у којем Ленку запиткују сестре о њеним удварачима (дует), на шта Ленка одговара да ће се удати само за онога кога препозна њено срце (соло).

Друга слика (4 мин. 45 сек.) – дует Ленке Дунђерски и Лазе Костића: Ленка исказује мудре мисли о животу и љубави и песник у одговору хвали њену мудрост и лепоту. У току певања овог дуета на сцени се појављује и женски играчки ансамбл са соло-играчем.

Трећа слика (8 мин. 30 сек.) – У овој слици учествују три лика: Костић, Ленка и њена мајка, те сви изводе нумеру у терцету. Међутим, на овом месту би требало истаћи да Ленка пева Костићеву песму *Међу јавом и мед сном*, док се у деоницама песника и мајке налази драмски текст са улогом коментара драмске радње, тј. у овом случају – Ленкиног понашања у вези са удајом. Трајање Костићеве песме је прекидано – након сваког излагање строфе песму прекида дијалог мајке и песника, а након друге строфе и Ленкин коментар, која затим, изводи и трећу строфу песме. Она филозофски закључује да је њена удаја у Божијим рукама.

Четврта слика (12 мин. 35 сек.) – Ђурђевдан, породична слава Дунђерских. У сцени учествују хор и балет. Хор пева здравице Дунђерском и његовој породици, док балетски

³⁴⁰ Оба либрета – за оперу М. Штаткића и мјузикл Захара нису до сада објављени, али ми смо их добили на коришћење љубазношћу поменутих композитора.

ансамбл игра сплет војвођанских кола, разних српских песама и игара. То су песме: *Като ми Като, моје суво злато, Ердељанка, Ердељанка, што си тако танка, Ништа лепше ни милије нема, Ђувегује, где сте да сте и Ђурђевска кишица*. Између играчких нумера појављује се и соло – тачка мале балерине Еоне, детета које покушава да игра уз званице, док је млађи брат омета. Цела слика предочава веселу атмосферу и шалив карактер који шире раздрагане званице на слави. На овом месту требало би нагласити да наведене народне песме представљају тзв. музику у музици, јер су то цитати делимично обрађени и уткани у композиторово оригинално ткиво опере.

Пета слика (10 мин. и 45 сек.) – Врт у Чибу: Дуетска сцена Ленке Дунђерске и Лазе Костића. Они разговарају о својој земљи и народу и предосећају да се спрема рат. Први песник слути да ће бити рата, а затим хор потврђује његове речи. На овом месту драмске радње у сценарију није наглашено ко чини тело хора – да ли су то званице или се хор не види? Ипак, како је у питању интимни разговор двоје заљубљених у врту, можемо претпоставити да се хор у овом драмском моменту налази негде на мање упадљивом делу сцене и да, као у грчкој трагедији, представљају певачко тело које даје своје мишљење, суд, пророчанство и сличну врсте коментара. Хор даје дозу драматичности, а играчи на сцени још више подвлаче ту снагу коментара.

Шеста слика (3 мин. 15 сек.) – Ленкина детиња песма (валцер): Како је наведено у сценарију, Еона је синоним Ленке из ране младости. Док се Ленка стално присећа детињства и ранијих Божића проведених у породичној кући, у лепршавом класичном балетском костиму Еона суптилно игра валцер на сцени.

Седма слика (3 мин. 25 сек.) – Чују се фанfare, па песма *Ој месече ти све знаш*. Ово је завршна сцена првог чина у којој Лазар Дунђерски саопштава да ће изградити српски театар у Новом Саду „народу свом”. Након његове бесиде хор понавља његове завршне реченице о завештању народу – хор се овде може посматрати као збор званица које потврђују Лазареве речи.

Други чин, осма слика (10 мин. 20 сек.): Изграђена је зграда Српског народног позоришта и одржава се свечаност поводом тог догађаја. У музичком програму свечаности је *Фуга* (Сремачка) и песма *Лепо ти је у нашем Срему*, потом *Игра* – Кореографија на Сремачку фугу, и учествује Хор – са нумером *Од Пожуна па до Аде*. Новопостављени управник Позоришта, Антоније Тона Хацић уручује захвалницу градитељу и добротвору Лазару Дунђерском. Он изговара здравицу коју сви присутни прихватају у глас. Ленка и Лаза Костић предају Антонију Хацићу народну ношњу на поклон, а Ленка се са сетом присећа свог јужњачког порекла и својих предака. Док предају ношњу, пар пева *Полети песмо моја* – нумеру која по наслову подсећа на Костићеву

песму *Полисти песмо*. Но, ипак, у питању је оригиналан Зупчев текст. Из текста који пева Костић сазнајемо да је у ношњи глумио на Цетињском двору и тако проносио „сјај јуначких векова”.

Девета слика (6 мин. 50 сек.) – Башта хотела *Европа*: У кафанском амбијенту тамбураш пева љубавну песму посвећену Ленки, док га њене сестре задирују због тога. У извођењу песме *Погледај ме, Ленка, погледај* учествује соло тамбураш уз хор (претпоставља се, присутних гостију и радника у кафани), док балетани око њих играју. Потом тамбураш уз хор пева „Ајд попијмо”, па хор коментарише строфом: „Док је Лазе, док је Змаја/српској песми нема краја...”, а онда Олга и Емилија певају *Шипаричку* песму у којој задирују заљубљеног и мало поднапитог тамбураша. Сестре кроз песму *Јури Ленка* описују њен немиран дух, јахање, вожњу двопрегом и како нико не може да је дозове и стигне.

Десета слика (6 мин. 30 сек.) – Дует бр. 3: Ово је Костићев и Ленкин трећи дует у опери, а приказује управо ону врсту мисаоног разговора који је зближио ова два бића. То је интелектуални разговор о животу, судбини народа, о њиховом односу и осећањима.

Једанаеста слика (7 мин. 50 сек.) – Руске фанfare, Игра: драмска радња се одвија у Сали *Јелисавета*, у част грофа Орлова који долази да проси Ленкину руку. Орлов доводи читаву свиту играча. Стева Адамович му саопштава да ће се вратити празних руку, јер Ленка има још просаца, у првом реду мисли на себе. Гроф Орлов наручује музику и почиње сплет руских песама и игара, то су: *Руски ваишар* (Арлекино – вашарска луда) – нумера комбинована у два наврата, затим *Козаци са Дона* (Мушка игра), *Цигански табор* (изводи цео ансамбл) и *Степски коњи* (Мушка игра са сабљама). За последњу нумеру композитор је написао напомену да на крајум уз звук добоша, жене из играчког ансамбла утрчавају уз вриску и цику и бацају се мушкарцима у наручје, док они бацају своје сабље у вис, а сабље падају уз тресак о под.

Дванаеста слика (8 мин. 50 сек.) – Манастир Крушедол: Песник у монашкој одори скрушено тумара по манастирској соби. Чује се молитва монаха. Тамбураш стиже у манастир са тужним вестима о преминулој Ленки. Прати га црни облак смрти. Из нестварног светла негде у космичкој висини чује се Ленкина посмртна песма у којој она тражи опрост за своје младалачке грехе.

Тринаеста слика (7 мин. 30 сек.): *Santa Maria della Salute* – завршна сцена другог чина, тј. целе опере. Ово је друга и последња цитирана Костићева песма у опери. Драмска радња се дешава на тргу у Венецији, код цркве *Santa Maria della Salute*. У току је маскенбал, и сви су маскирани осим Костића, Ленке и Тесле. На сцени су сви солисти,

хор, играчи, соло – балерина Еона. Сви учествују у општем слављу, у току је пијанка, ту су жонглери, комедијаша, циркусанти и други забављачи. Лаза Костић у тужном расположењу пева своју „лабудову” песму, а присутни прихватају припев „Santa Maria della Salute”. У свечаној завршници нумере ванземаљски ликови – Ленка и Тесла појављују се као звезде, лебдећи високо и недостижно за маскенбалско друштво. Они одлазе у вечност, а мала балерина одводи збуњеног песника са сцене, чиме се и завршава драмска радња.

4.2. Либрето мјузикла *Дневник снова* М. Поповића Захара

Обрађујући идеју о мјузиклу посвећеном Лази Костићу, Захар се определио да сам буде творац текста и музике дела. Он је креирао либрето са поетским текстом у који је уписао дидаскалије о кретању и поступцима ликова, као и редитељске напомене, налик сценарију. Како либрето и ноте мјузикла нису штампани и доступни јавности, у наставку ће бити приложен детаљнији сиже мјузикла са наведеним белешкама аутора мјузикла.

Слика прва, Пандурски ноктурно

Три полицајца прате Костића који ужурбано пролази поред кафане *Јелисавета* (Познато је да су Костића, по повратку са Цетиња, стално пратили агенти краља Милана.). Са прозора га гледају новосадске фрајле, узишући због његове лепе мужевне појаве.

Слика друга, прва сцена – Велика дворана дворца у Чибу

Приређен је свечани бал у част Ленке Дунђерски и Лазе Костића. Ленка се тек вратила са студија у Пешти, док се песник вратио из Црне Горе.

(На овом месту треба напоменути да дидаскалија у сценарију указује на то да се на позорници налазе два оркестра: Брицини тамбураши и Мађарски ансамбл играчица, окол су столови препуни хране и пиће, а гости шетају салом, међусобно се поздрављајући и разговарајући.)

Прва стиже Ленка, љуби се са родитељима и поздравља са гостима, а затим одлази у одају за пресвлачење. Након извесног времена пристиже и песник Костић, поздравља се са Ленкиним оцем и Сократом. У то се враћа Ленка, а оркестар Брице тамбурице започиње песму у Ленкину част. У мјузиклу ово је оригинална Захарова песма, ми не поседујемо њен нотни запис. Стога је у наставку приложен поетски текст песме, састављене од четири строфе у лирском осмерцу:

„Душа јој је као памук,

А лепша је него вила,
Уска струка, бистра ока,
Све је редом опчинила!

Кад прошета Новим Садом,
У театру кад се јави,
У срцима зажубори:
‘Лепша је нег’ Дунав плави’!

Па се питам – откуд стиже,
Међ звездама дал се крила?
Свако момче жеља мори:
‘Кад би само моја била’”!

На ове стихове Ленкин отац дотури Лази златну форинту Брици тамбурици – да смисли строфу у којој ће се наћи да је то његова кћер, те је музичар смислио следећу строфу:

„Нема нигде такве цуре,
Сјајне косе као свила.
Као што је лепа Ленка –
Чика Лазе ћерка мила”!

Од композитора није било могуће добити нотни запис ових песама, а импровизација на коју указује претходна ситуација између Ленкиног оца и свирача Брице, намеће закључак да су у питању варијанте мелодија војвођанских бећараца.

У наставку сцене гости се друже, Ленка Дунђерска весело чаврља са присутнима. Мајка примећује колико се удварача окупило око ње. У једном моменту се она и Костић сударају и започињу разговор о образовању, коњима, гимнастици... Забаву прекида Сократ који је, да би у шали казнио Костића због кашњења, смислио да се Костићу сада јавно суди. Песник пристаје на ту „комедију” и да се сам брани, пошто је докторирао из права. Сократ шаливо и подругљиво „у име Богдана Поповића и Јована Скерлића” поче да стиховима „оптужује” Костића. Ово је интересантна нумера у мјузиклу због тога што композитор у својим стиховима сажима постојеће податке о Костићевом лику и карактеру. Због тога је у наставку цела песма изложена у целини, при чему је потребно нагласити да

је у питању највероватније рецитована тј. изговорена нумера. Цитирана песма је издељена такође римованим коментарима Светислава, јер Сократ куди Костића, а Светислав га брани:

Сократ:

„Чујте ли неко каза
Вратио се Лаза – маза,
Са Цетиња књаз Николе
Коме ли је сада боље?

Ал’ ће бити каламбура,
Лумперајки, вриске цура,
Има вино да се точи
У крчмама целе ноћи”!

Светислав:

„Лаза Костић и кад пије
И кад скупља ноћобдије,
Ништа за то мањи није –
Нег што беше и раније:
Једном речју –
Наш женије”!

Сократ:

„Ама људи он је маза!
Лаза – каза, тај поета
Није мако од детета! –
Нити пева, нити танца,
Само игра преферанца”!

Светислав:

„Лаза Костић –
Српска дика,
Течно збори шест језика,
Све преводи и не бира:
Старе Грке ил Шекспира!

Филозофе из Француске,

Књижевнике славне руске,
И Гетеа и Бајрона,
Од Млетака до Лондона!
Још је већи него прије
Лаза Костић наш женије”!
Сократ:
„Ха, ха, ха, ха, смех ме гуши,
Остаде ми још на души
Да упитам шта се крије,
Иза Лазе ноћобдије –
Имал нешто на том свету
Што тај већма пробо није?

Час је доктор правне струке
Час критичар сваке бруке,
Политичар, полемичар, –
Њему иде све од руке....
Ал’ највише бирцуз бачки –
Тај просветар карловачки!

Змаја, Бранка не признаје,
Час их грди, час се каје,
Њему ништа тешко није,
Песме слаже и док пије,
Сваки стих му спрдња нова
Тај не мења само слова”!

Светислав:
„Да чујемо шта ће Лаза
У одбрану да нам каже
Тешко њему ако крене
Да нас маже, да нас лаже”!

Након ове песме, Костић је узвратио стиховима одбране, а подржала га је, као сведок, Ленка Дунђерска и изазвала опште симпатије и одобравање. На крају га Чика Лаза ослобађа стиховима:

„Али бих дао по имања
И сандуке пуне пара,
Само један дан да имам
Пола оке таквог дара...

Кад је такав браћо рођен
Од тужбе је ослобођен”!

Сви присутни ово одобравају тапшањем и узвицима: „Браво! Алал вера! Живео суд!”

Слика друга, друга сцена – *Тераса дворца Дунђерски у Чибу:*

Јутро је. Док Ленка свира клавир, мајка је подстиче на удају. Ленка је жељна забаве, јахања коња, дружења, а мајка жели да јој се кћер уда и то по могућству за неког младожењу племићког порекла. У наставку је изложена песма мајке Софије о томе какав је идеалан муж за њену кћер. Наравно, Ленка се подсмева мајчиним схватањима, за њу старомодним. Није доступан нотни запис ове песме, али у наставку следи поетски текст:

„Кад бираш момка,
памет у главу, јер наћи себи
прилику праву – мука је тек!
Кад срцу пустиш да води тебе
на крају увек платићеш цех!

Момци су кћери – глумци од класе,
од дама траже сви исто, зна се...
Најлакше среде женске клијенте –
кад деле глупе комплименте!

Јер млада цура, па чак и баба,
На те глупости ко мува пада!
А да се жене, то је већ теже!
Од таквих ствари панично беже.

Сем ако добар мираз нађуше
онда се зноје, муцају, гуше.
Кад прва година брака мине
уместо жене – јуре слушкиње!”

У то наилази и песник Лаза Костић, прикрада се Ленки иза леђа и она се трже и престаде да свира. Започињу дијалог о томе како је музика подручје снова. Костић каже да снови и јесу за њу, младу девојку, док су снови изморених људи већ истрошени и постали су успомене. Костић јој излаже своју песму о сновима, а то је песма *Снове снивам*. У дидаскалији је назначено да је он лично „пева” – и овде је потребно напоменути да је у питању први од укупно пет цитата Костићеве поезије у мјузиклу.

Након ове Захарове композиције вратимо се садржају мјузикла у наставку: Ленка Дунђерски такође има своју песму о сновима, коју песник радо хвали. То је *Трактат о сну* коју би у мјузиклу требало да спонтано, без пратње, отпева Ленка. Поседујемо нотни запис ове нумере, те ће о њеним музичким одликама бити речи касније, када буде било речи о оригиналном Захаревљевом поетском тексту.

У датом разговору о сновима провлачи се и љубав, као важна компонента и инспирација за обоје. Песник сматра да је сан „космичка енергија” и помиње Николу Теслу који је у сну видео један од својих будућих проналазака. Ленка сматра да су и „песници небески летачи”, на шта песник каже да је он исувише стар, а нарочито је стар за сусрет са лепом и паметном младом женом – мисли на њу.

Слика друга, трећа сцена – *Ленка и Лаза вече у Чибу*

Вече је одавно пало, сви спавају, само су будни Ленка и Лаза, који разговарају на трему. Она је узбуђена што је поново у родитељском дому, док су његове мисли окренуте ка том младом женском бићу. Написао јој је песму за споменар и замолио је да не показује другарицама, јер је то песма само за њу. Текст песме дат је у римованим лирским осмерцима, често карактеристичним за љубавну српску поезију и генерално, лирску тематику:

„Кога такне твоја рука,
око твоје ког просука,
биће вредан твога струка,
твога лица, твога гука,

тих милина и тих мука...

Биће бредан, како не би!

Благо теби!”

Ленка чита ову песму наглас, а песник се одједном сетио да јој није дао поклон са Цетиња те одлази по њега. Предаје јој праву црногорску јакету и огрлицу, поклон лично од кнеза – за „најлепшу вилу небеску”. Захвалила му је пољупцима у оба образа, након чега се двоје поздрављају и одлазе на починак.

Слика друга, четврта сцена – *Ентеријер спаваће собе у дворцу у Челареву*

Лазар Дунђерски и његова супруга Софија разговарају о Ленкиној судбини, односно о томе да ли ће се и за кога удати. Они сумњају у везу између ње и Костића и није им драго да им песник „спадало” буде зет. Отац решава да упозна кћер са суботичким доктором, младићем из добре породице имена Варади, не би ли уговорио брак међу Ленком и поменути доктором Атилом. Двоје младих се срећу и у разговору долазе до тога да су се већ раније упознали у Пешти, где је Атила студирао и тамо се чак и забављао са неком девојком која није умела да плива. Ленка смишља песму, на основу приче о страшном јунаку Атили, латентно, о доктору – несуђеном веренику.

Слика друга, пета сцена – *Просци*

Нумера *Атилин плес* је оригинално Захаревљево дело. Песму пева Ленка Дунђерски, која жели текстом да помало исмеје несуђеног просца, доктора Атилу. О овој композицији смо писали у Другом делу дисертације, у одељку 4.5.2.

Вратимо се догађајима у мјузиклу. Након отпеване песме о Атили, Ленка је „раскринкала” доктора, јер је тражила објашњење – шта се догодило са несрећном девојком коју је млади доктор спасавао. Младожења је признао да се растао са девојком, да није ишло, а Ленка је запазила да се исувише брзо загледао у нову девојку. На крају су несуђени сватови отишли својој кући. За све то време, Костић је покушавао да из салона прати догађаје, мада није могао да чује разговор. Он у себи размишља – монолог:

„Али овако, све једнако
док се млађем пехар пени,
те му збори: жен се жени.
Ја, осаман у селени,
од јесени до јесени

певам срцу – мирно вени,
благо мени, благо мени!”

Након Атилине посете, отац и Ленка су се мало препирали око њеног понашања – оцу је криво што растерује просце и пуно времена проводи са песником, док се Ленка брани да јој отац доводи све неке „богатунске синове без имало образовања и емоција”. Сви се расправљају, Ленка је у сузама, мајка је теши. Отац тражи погледом песника, и он баш наилази – у црногорској ношњи, са кубуром и гуслама. Сви су изненађени. Песник жели да их орасположи једном правом народном песмом, те рецитује веселу песму о црногорским делијама који не умеју са женама:

„Ој ђевојко, цуро фина
Били момка са Цетиња?
Нећу момка са Цетиња
Јер је сваки аветиња...

Ој ђевојко, свило лака
Из Никшића бил’ јунака?
– Никшићани много пију
А кад пију жене бију...”

Ови стихови само су на момент насмејали оца Лазара. Али, када је мајка покушала да испита Костића о младожењама на Цетињу, опет је плануо и закључио да Ленка мора да слуша оца и прихвати његовог кандидата за удају. Када су се родитељи удаљили, песник и Ленка су причали о родитељској љубави. Костић се сетио свог детињства без мајке и очеве хладне шајкашке природе.

Слика друга, шеста сцена – *Вече пуног месеца*

Дворац у Чибу, поноћ. Ленка је у башти, придружује јој се песник. Обоје истински доживљавају чари ноћи. Загрљени су. Песник говори стихове – нумера *Полети песмо*. Ови оригинални Костићеви стихови о зачетку љубави између двоје младих већ су били цитирани у претходном делу дисертације.

У наставку драмског тока заљубљени размењују мисли о чару пуног месеца, романтици и небеским силама које им шаљу знаке, те се још више приљубљују једно уз

друго и започињу прву, од укупно пет дуетских песама Ленке и Лазара, са називом: *Очи су твоје море*. Тако загрљен, љубавни пар одлази у дубину баште. Нама нису биле доступне ноте овог дуета, али прилажемо поетски текст:

Песник:

„Очи су твоје море,
усне ко ружин цвет,
такву вилу из горе,
не виде овај свет!”

Ленка:

„Вечна је љубав наша,
то само срце зна!
То тек небеса слуте,
кол’ко те волим ја!”

Ленка:

„Не жалим живот земни,
увек сам где си ти!”

Песник:

„Душа ка теби хрли –
Јелена Дунђерски!”

Слика друга, седма сцена – *Песник и Ленка у истом амбијенту...јутро је...*

Усплахирана Ленка се нашла у башти са песником. Из њеног споменара је испала Костићева песма интимног садржаја. Песму је нашла мајка и одмах је однела Ленкином оцу, који је, пак, решио да „узме ствар у своје руке”. Сада је Ленка уплашена и узнемирана. Песник је смирује и шаље да се одмори у својој соби.

Слика друга, осма сцена – *Башта кафанице на Петроварадину...Јутро*

За малим столом седе Лазар Дунђерски и доктор Радивој Симоновић. Чекају Костића који, по обичају, касни. Из разговора сазнајемо да је песник ноћио код друга, Симе Матавуља. Воде разговор о томе како раздвојити Ленку и Костића, јер због пријатељства између њих, Ленка добија лошу репутацију, просце растерује, и на крају се може десити и да остане неудата. Долазе на идеју да га венчају за једну Сомборку која је одувек гајила емоције према „разбарушеном песнику”. Песник им се убрзо придружује и саопштава да ће да се склони од Обреновићеве полиције право у манастир Крушедол.

Одговарају га Дунђерскии доктор и препоручују му да га ожене. О томе Лазар Дунђерски саопштава кроз стихове – „Брате Лазо, мили куме...”. Ноте овог сонга нам нису биле доступне, али прилажемо Захаровљев поетски текст. Овај „сонг” има дијалошку форму, те може и да се одглуми, без мелодије. Дијалогом је описана удавача Јулка Паланачки са којом је био давно верен, која га и даље сања и машта о браку са њим, и која има новаца довољно да не мора доживотно да брине о финансирању науке и уметности. Између Ленкиног оца и песника долази до расправе која прераста у жучну свађу:

Лазар Дунђерски:

„Брате Лазо, мили куме,
тебе нико не разуме.
Али ја те добро читам,
па се често и сам питам,
шта ће даље с тобом бити,
хоћеш ли се оженити!”

Песник:

„Шта ми треба таква беда,
тело слабо, коса седа,
ко би ваког јарца стара,
без имања и без пара?”

Лазар Дунђерски:

„Има ипак једна дама,
што за тобом чезне сама,
Паланачки Јулча – лично
што те воли безгранично!”

Песник:

„Е, то вам је прича стара,
слатка Јула пуна пара,
доброг срца, јединица,
ал’ јој мајка зла вештица”.

Лаза Дунђерски:

„Па шта мари, жив ми био?
Кад би Јулу оженио,
средио би сову стару,
дала би ти сваку пару.

Па ти пиши појезију,
шепури се низ чаршију,
нек Сомборци сви завиде,
кад те с Јулом тамо виде”.

Песник:

„Јок Лазаре, јок јаране!
Стара цура није за ме!”

Лазар Дунђерски

„Верени сте били прије,
тад ти стара била није,
сад кад ти је коса седа,
а на врата куца беда,
ти си нашо’ да се дуриш
и овако стар шепуриш!”

Песник:

„Чика Лазо, нећу море,
да ми дају беле дворе,
радије ћу наћи мира
у ћелији манастира!

Хвала теби на тој бризи,
да је живот ко у књизи,
ја бих с Јулом сада био,
давно би је оженио!
Ал’ ме нешто чуди јако –
што је теби стало тако,
да ме жениш на брзину
– мотиви ме твоји брину?”

Лазар Дунђерски:

„Кад мотиве тражиш моје
открићу ти карте своје:
У споменар – кћери моје
слажеш љубавне стихове!?”

Ниси само незахвалан,
већ баналан, неморалан!
Од Ленке се даље држи
јер ће огањ да те спржи!”

Др Симоновић:

„Драга браћо станте мало...”

Песник:

„Значи тако ствари стоје?
Пас не лаје села ради
већ он себи плезир гради?!”

Јесте, пишем Ленки песме,
шта ту има да се не сме?
А те твоје мисли гадне
болесне су, чак и јадне!”

Лазар Дунђерски:

„Ленкин отац сад ти вели –
Од моје се макни кћери!”

Песник:

„Знам шта вечно мучи тебе,
да је имаш поред себе!
Просце за њу тражиш јавно,
љубомору скриваш тајно!”

Лазар Дунђерски:

„Хуљо, јадни преваранту!”

Песник:

„Хвала, ратни лиферанту!”

Лазар Дунђерски:

„Да двобоји још постоје,
видео би јаде своје!
Као Пушкин ти би пао,
ником не би било жао!”

Песник:

„Шта ти се у глави мота?

Твоје речи су срамота!
То из тебе вино збори –
ту не вреде разговори!”

Лазар Дунђерски:

„Ти си лудак – то сви знају!”

Песник:

„Рећи ћу ти још на крају:
– Довиђења господине,
рода свога тиранине!”

Слика друга, сцена девет – *Сомборска соната*

Костић је ипак тешка срца прихватио да ожени Јулку, те су се окупили сватови на ручку на имању Паланачких у Сомбору. Ту су: Лаза Костић, Симо Матавуљ, Лаза Дунђерски, доктор Симоновић и млађа – Јулка. Сви хвале Јулкину добру нарав и кулинарске способности. (У дидаскалији у сценарију назначено је да су све похвале дате у кратким везаним музичким нумерама, но ноте или аудио запис истих немамо). Након ручка гости се задовољни разилазе.

Слика друга, сцена десет – Башта кафане *Ратар* у Сомбору

У кафани су Костић и Шиме (Симо Матавуљ), разговарају о животу у Сомбору. Из њиховог разговора се види активност песника – превођење Шекспира и Гетеа, креирање „каламбура”. Такође сазнајемо да је Симо Матавуљ дуго био удовац, те да му чаршија проводацише за двадесет година млађу богату удавачу Љубицу. Матавуљ је у недоумици, мисли да то не би одобравале покојна жена и мајка. Његов пријатељ Лаза Костић води га код видовњака који призива „мајчин дух” који одобрава женидбу. Костић планира пут из Сомбора у Нови Сад и велику гозбу у новосадској кафани *Код беле лађе*.

Слика друга, сцена једанаест – Кафана *Код беле лађе*

У раздраганој атмосфери разговарају Ленкин отац, младожења Симо, потом Чордар – адвокат „без клијената”, Брица и други. Брица прича ласцивну анегдоту између Симе Матавуља и ученика у београдској гимназији, затим се помиње удаја Ленке Дунђерски, на шта њен отац закључује да је она стуб породице и да ће је удати само за онога ко то заиста заслужује.

Потом Антоније Хацић мења тему, организује такмичење у певању песме о новосадским кафанама. На овом месту је интересно то да је Захар дотакао тему ривалитета између двојице песника – Лазе Костића и Јована Јовановића Змаја. Познато је да су се управо они такмичили у стварању нове песме. Занимљиво је и то да се у Костићевој песми помињу чувене кафане у којима су се окупљели војвођански песници, новинари, уметници, а такође се помињу и „каламбури”, бритке и духовите досетке које су карактерисале управо његову комуникацију са пријатељима и познаницима. Костићева песма гласи:

„’Код камиле’, код ’Белог вола’
састаје се дружина најбоља,
ту певају, наручују туре,
свађају се, праве каламбуре.
Књишки мољци, сви без новци –
Испичутуре:

Јоца Киш (да видиш)!
Лаза каза, звани маза.
Аца зуб: стари пуб!
Фишкар Чордар, мало луд.
Ту је Пера камила,
па још Сократ и Барон,
Стева – човек крш и лом!
Ту је тона свезналица
па и брица тамбурица...Јој!”

Змај Јова:

„Али да вас жеља мене,
Кафана је још стотине:
Код три славине,
Код седам цркава,
Код белог вола,
још код Лазе пужа,
или ти сокола.
Код дунавског мола

и зеленог венца
Код дунавске плазе,
и још код студенца.
И шта још да се каже:
Сад се просто бојим
сву ноћ да их бројим!

На крају се друштво
засигурно нађе
Чим нам новца стигне
ту код беле лађе.

У њој ноћи преседесмо дуге
уз преферанс и љубавне туге,
ту пијемо вино, без престанка,
и збијамо шале до уранка,
па шта ћемо – стати не умемо,
а рано је да се растајемо!”

Публика проглашава за победника Јову Змаја. Лаза Костић је, кобајаги, увређен, па одлази. Чика Лаза, Ленкин отац наручује песму и тамбурашки оркестар започиње песму о љубави оца Лазара према ћерки Јелени Дунђерски – у дидаскалији у сценарију је записано да оркестар свира „неку љубавну песму”. Дидаскалија у сценарију такође наводи да је то *Валцер песма*, но ноте ових оригиналних Захарових творевина нису биле доступне на увид. Може се закључити да на овом месту драмске радње постоји могућност да се изведе нека позната љубавна песма или, пак, Захаревљев валцер. Његов текст обухвата три строфе, свака је у форми лирског катрена при чему су први и трећи стих – седмерци, а други и четврти – шестерци:

„Опојна као вино,
дивна ко ружин цвет,
девојку тако милу
не виде овај свет.

Дика је оцу, мајци,

и песма најлепша,
анђели само слуте
кол'ко те волим ја.

Лепша од сунчевог сјаја,
увек Лази ћеш бити ти,
у срцу вечно пише –
Јелена Дунђерски”.

Након цитиране три строфе, песма је прекинута дијалогом Ленке Дунђерски и песника, па се песма наставља, овај пут у дуету (други дует Костића и Ленке Дунђерски у мјузиклу):

Лаза:

„На целом овом свету
постојиш само ти,
у срцу моме пише –
Ленка Дунђерски!
Вечна је само љубав,
све друго бол и јад,
уз тебе ја сам, мила,
срећан и вечно млад!

Ленка:

„Знам да говоре људи –
да свему прође сјај!
Ал' наша љубав, мили,
живеће вечно, знај!”

Заједно:

„Лепши од сунчаног сјаја
бићемо ја и ти,
волети једно друго –
од сад – до вечности!”

– *Последњи сусрет* је сцена која описује сусрет Костића и Ленке, која му је дошла у посету у Крушедолски манастир (нов декор). Она га грди што се није изборио за њихову љубав, плаче, а он је теши, говорећи да се оженио другом да би њој пружио прилику да

нађе себи једнаког. Ипак, он јој нуди да заједно побегну код Николе Тесле у Америку, што Ленка коментарише као још један покушај да је се отараси. Костић јој се куне на љубав и почиње песму која у рефрену прераста у дует. Закључују да ће наћи начина да буду заједно и онда се у тузи растају. Песник се моли у себи да се Ленки ништа не догоди и да му опросте њени родитељи за то што ће учинити, а што је по њему „грех свих грехова!” – „шекспировски речено”.

После неколико дана Ленка Дунђерски умире. Вест стиже до манастира Крушедол. Симо Матавуљ доноси Костићу писмо од архимандрита Гаврила, у којем је вест о трагичном догађају који се збио на дан светог архангела Михајла. У почетку у неверици, а затим дубоко потресен, песник, како је записано у напомени, „говори – (пева) опроштајну песму”: *Путуј мирно анђелима*. Матавуљ је загрлио свог пријатеља. Одјекују монашка звона, уз Захарову оригиналну тему из симфонијске слике *Неоплантика* – нумере која је уткана у мјузикл и чије ноте нисмо добили на увид, као ни песме *Путуј мирно анђелима*. Но, у дидаскалији сценарија Захар напомиње да песник „дубоко потресен говори/пева опроштајну песму” – мисли се на песму *Путуј мирно анђелима*:

„Путуј мирно анђелима,
твоју душу чека рај,
срешћемо се у сновима
наша љубав нема крај.

Ти си душа душе моје
мог живота ти си рај.
А за моју љубав вечну,
молим те за опроштај.

Пред олтаром манастира
кајан ти се молим – знај!
Зашто отех љубав твоју
кад не бејаш више млад!”

Слика друга, сцена дванаест

Патријарх и Песник шетају Стражиловом. У даљини се чује тамбурашка песма о тужној љубави *Ситно, ситно, свира тамбура* – Према речима композитора мјузикла,

Милутина Поповића Захара, на овај текст је компоновао музику по узору на староградску песму. Нисмо добили ноте песме на увид, али прилажемо поетски текст преузет из сценарија који нам је Захар љубазно уступио на коришћење:

„Ситно, ситно, свира тамбура,
ко ће тугу са мог срца да ми отера?
Крај Дунава тије воде, с' анђелима
драга, оде и снови сви.
Била ми је љубав тајна,
у мом срцу звезда сјајна,
јади големи...!

Свирај свирче,
само тијано:
Тужну песму о расанку,
Само лагано!
Никад више моја рука,
неће дирнут њеног струка, танана...
Родила се није вила, као што је Ленка била,
моја драгана!”

Цитирана песма Костића асоцира на Ленку. Чак му се привиђају њене чезе, иако је свестан да је био на њеној сахрани у Сент Томашу. Стижу до гроба Бранка Радичевића, и однекуд се чује весела песма омладине која такође иде ка Бранковом гробу. Младеж пева у даљини песму: „Бранкову песму” која почиње стихом: „Која гора тамњаном мирише”. Ово је Захаровљева композиција на Костићеве стихове, те ћемо је детаљније обрадити у даљем току.

У наставку драмске радње патријарх испитује песника о односу са Ленком и сазнаје о њиховој духовној љубави. Костић се исповеда да му Ленка долази у снове и да је почео да бележи снове, да је сачинио *Дневник снова*, односно *Сановник*. Чита патријарху један део посвећен Ленки – то је управо одломак из поеме *Santa Maria della Salute*, цитиран Костићев текст шесте, седме, осме и девете строфе Костићеве поеме (у првој строфи у другом стиху је промењен редослед прве две речи; у другој строфи оригинала пише „Танталска рода” а овде „танталског рода” и у оригиналу пише „опрости мој грешни залуте” а овде „опрости моје грешне залуте”):

„Она ме гледну. У душу свесну
још никад 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! –
Санта Мариа делла Салуте!

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 танталског рода,
што ниси мени сазрела пре?
Опрости моје грешне залуте,
Санта Мариа делла Салуте!

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 сустише миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Санта Мариа делла Салуте...

Памет ме стегну, ја срце стисну,
уतेкох мудро од среће, луд,
уतेкох 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,
Санта Мариа делла Салуте!”

Тако је патријарх сазнао о судбини Ленкине и Костићеве љубави. Сазнао је и да му др Радивој Симоновић за смирење преписао лекове и да му повремено пушта крв, али да то не помаже, и даље песник сања своју Ленку, а снове записује. Гризе га савест што ју је напустио. Патријарх му саветује да и даље сања и записује снове и да ће му се у сну казати решење његових проблема. Саветује му да напише своју „исповедну песму”, јер у песниковој души лежи „искупљење и коначни спас”. Имајући у виду постојање композиције *Међу јавом и мед сном*, може се предпоставити да је управо ово драмско место погодно да се у њему појави истоимена песма.

Слика друга, сцена тринаест – Финале *Сусрет са Ленком у сну*

У манастиру Крушедол чује се молитва *Оче наш*. Песник је задубљен у писање. Заправо је заспао и привиђа му се насмешена Ленка. Он не може да поверује да се она појавила са неба и дошла по њега. Љуби је и исповеда да је само помисао на њу држао између два света – земаљског и небеског. Она му указује на то да он има љубав и небеску – њу, а и земаљску – супругу Јулку и да га Бог воли. Костић у описаном драмском моменту каже да се сваки дан моли Богу, покушавајући да открије смисао „његове креације свега што постоји, нарочито Његов однос према људима...”. У дисертацији је већ било речи о Костићевом поимању „хармоније сфера” и његовом односу према Универзуму, а овај део текста мјузикла управо асоцира на поменуте теме.

Ленка саопштава да је слободне воље дошла Костићу и они започињу љубавни дует „У сну ми дође јасна ко вила” – ово је оригинална Захаровљева песма. Након дуета Ленка каже песнику да ће се ослободити патње само ако напише песму која ће бити његова „исповест Богу”. Она изговара мудру мисао која би могла да осликава укупан Костићев лик у драми, али и личност изван ње: „Уметник не ствара да би био срећан, већ да би надвладао своју несрећу! У сваком стиху твоје песме, откри своје слабости и страхове. Нека то буде песма која ће ти најзад донети слободу!”, а по песниковој жељи – и вечну љубав. Ове реченице носе велику тежину у драмском ткиву, јер предсказују постојање будуће Костићеве *лабудове песме*, поеме *Santa Maria della Salute*. Такође је овде обрађен твз. драмски мотив откривања будућег, јер се наслућује и песникова смрт која се десила убрзо после писања те поеме.

Почиње цитат Костићеве поеме *Santa Maria della Salute* (у наставку није цитирана цела песма, јер је текст већ у целини цитиран у претходном делу рада). Захар је

компоновао Костићеву поему за вокал уз инструменталну пратњу. До сада је композиција штампана само у верзији за глас са потписаним шифрама инструменталне пратње, док се у власништву композитора налазе и аранжмани за један глас и клавир, као и за један или два гласа и симфонијски оркестар. У овој дисертацији је коришћена композиција за један глас и клавир.³⁴¹

Песник досађава пољупце и нежне речи, заклетве љубави које размењује са својом драгом. Растају се у мислима.

Епилог (према *Дневнику снова*) – Приказана је Костићева замисао живота, онога што би требало да му се деси, и ту замисао – сан је записао у свом *Сановнику*:

Костић је у црном фраку. Ленка у белој венчаници стиже са неба лебдећи на плавом зраку. Свештеник, отац Гаврило их венчава, чује се хор анђела. Костић и Ленка започињу његову *Santa Maria della Salute* (трећи дует у мјузиклу) – и чују се следеће строфе:

Речитатив:

„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”.

Ленка:

„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,
Тек се у заносу пророци слуте,
Santa Maria della Salute”.

³⁴¹ Штампана је у збирци: *Milytin Popović Zahar 2*, RTB MUSIC, 00017 Beograd 1985, str. 34. Copyright 1985 by RTB MUSIC, PGP RTB BEOGRAD, YUGOSLAVIA.

Песник:

„А кад ми дође да прсне глава,
О тог живота, хридовит крај,

Песник и Ленка:

Најлепши сан ми постаће јава,
И оно њено – ’Ево ме нај!’...
– У рај, у рај у њезин загрљај!”

Финални дует:

„Све ће се жеље ту да пробуде,
Душине жице све да прогуде,
Задивићемо светске колуте,
Богове силне, камоли људе.
Звездама ћемо померит’ путе
Сунцима засут’ сељенске студе,
Да у све куте зоре заруде,
Да од милине дуси полуде,
SANTA MARIA DELLA SALUTE!”

Песнику пада камен терета са срца. Ленка нестаје у беличасто-плавом зраку, одлази у небо. Песник остаје сâм, збуњен, окреће се око себе, схватајући да треба да се врати кући својој жени Јулки. У то наилази Јулка која га је баш тражила, каже, мислила је већ да га тражи и по Новом Саду... Одлазе кући заједно.

4.3. Списак композиција инспирисаних Костићевим књижевним делом, разврстане по врстама и жанровима

4.3.1. Мале вокалне форме

4.3.1.1. Хорови

- /Каливода/: песме *Србски пој* и *Победна песма*, мушки хорови, 1852. и 1853.
- Славољуб Лжичар: *Певачка химна*, мушки хор, /1881/.
- Мирољуб Аранђеловић Расински: *Народном посланику*, мешовити хор, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Рајо, тужна рајо*, мешовити хор и оркестар, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Међу јавом и мед сном*, мешовити хор, 2002.

- М. Аранђеловић: *Моја дангуба*, за мушки глас и клавир, 2005.
- Теодора Пфајфер: *Међу јавом и мед сном*, мешовити хор, око 2000.

4.3.1.2. Соло-песме

- Владан Десница: *Еј, пусто море*, за глас и клавир, око 1930.
- Емина Мујезиновић: *Међу јавом и мед сном*, за соло глас, 1978.
- Љиљана Петровић: *Међу јавом и мед сном*, за глас и инструменталну пратњу, /1990/.
- Г. Маршал: *Снавај ми чедо* за глас и клавир, 1878.
- Аноним: *Снавај ми чедо* за глас и клавир /1868/.
- Мирољуб Аранђеловић Расински: *Дон Кихоту*, за соло глас, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Драга зоро*, за глас и клавир, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Моја дангуба*, за глас и клавир, 2001.
- М. Аранђеловић Расински: *Снове снивам*, за глас и клавир, 2001.
- М. Аранђеловић Расински: *Еј, пусто море*, за глас и клавир, 2005.
- Ведран Феризовић: *Објесен*, за соло-бас и гитару, 2005.
- Рашко Јовановић”: *Вече*, за сопран и гитару, 2005.
- Светозар Саша Ковачевић: *Звоно*, за баритон и клавир, 2005.
- Доротеа Вејновић: *У – ју – ју – ју – ју*, за сопран и клавир, 2005.
- Јасмина Митрушић: *Salve Eternum*, за соло-бас и клавир, 2005.
- Звонко Марковиновић – Мими: *Снове снивам*, за глас и клавир, 2005.

4.3.2. Остале мале вокалне форме

- М. Аранђеловић Расински: *Наше* мушки глас и мешовити хор, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Моја дангуба*, за мешовити хор и клавир, 2003.

4.3.3. Вокално-инструменталне форме

- Мирољуб Аранђеловић Расински: *Објесен*, за женски, мушки хор и оркестар, 1991.
- М. Аранђеловић Расински: *Санта Марија делла Салуте*, за рецитатора, баритон, хор и оркестар, /s.a./
- М. Аранђеловић Расински: *Еј, пусто море*, за сопран, гудачки квартет и клавир, 2005.
- Милан Јовановић-Јофке: *Зора и девојка*, за глас и тамбурашки оркестар, 2005.

4.3.4. Инструментална музика

- Арапски напев на Костићеву *Снаваћу песму*, коју је записао и за клавир приредио Александар Морфидис-Нисис, око 1870.

4.3.5. Камерна музика

- Љубомир Николић: *Једна глава Шекспирове библије*, наратор и харфа, 2005.

4.3.6. Сценска музика

- Петар Коњовић, опера *Кнез од Зете*, 1927.
- Мирослав Штаткић, опера *Ленка*, /s.a./.
- Милутин Поповић Захар, мјузикл *Дневник снова*, /s.a./.
- Аксентије Максимовић: Три песме из драме *Максим Црнојевић*, /s.a./. То су песме: *Еј, пусто море*, *Кад се дану више неће...* и *Два се тића побратила*.

4.3.7. Филмска музика

- Војкан Борисављевић, музика из филма *Santa Maria della Salute*, 2016.

4.4. Селективна библиографија

1. Г. Маршал, збирка *Смеса српских песама*, Сомбор, 1878.
2. Лаза Костић, *Основа лепоте у свету са особитим освртом на српске народне песме*, Летопис Матице српске, књига 121, 1880.
3. Албум српских песама – *Албум национал Србе. 100 српских народних песама за гласовир*, удесио Сл. Лжичар, /1881/, Henry Litolf's Verlag, Boston: Arthur P. Schmidt.
4. Јован Грчић, чланак: *Лаза Костић као позоришни критичар* у листу *Браник* бр. 271, 25. децембар 1910 (7. јануар 1911. године).
5. Петар Коњовић, опера *Кнез од Зете* (музичка драма у четири чина), клавирски извод, Наклада Савеза композитора Југославије, /s.a./.
6. *Српски књижевни гласник*, Нова серија, књ. XVIII, бр. 6, од 16. јула 1926. године, Нови Сад.
7. Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, /s.a./, репринт 1. издања из 1937.

8. Владимир Р. Ђорђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, Српска академија наука, Посебна издања – књига CLXIX, Музиколошки институт – књига I, Београд, 1950.
9. Лаза Костић, зборник, приредио М. Лесковац, Српска књижевна задруга, Београд, 1960.
10. Лаза Костић, *Основно начело. Критички увод у општу философију, Култура*, Београд, 1961. Приредио: П. Вукадиновић.
11. Боривоје Недић, рад *Неки трагови Шекспировог утицаја у Костићевој трагедији Максим Црнојевић у: Зборник прилога историји југословенских позоришта*, СНП 1861-1961, Нови Сад, 1961.
12. Лаза Костић, *Изабрана дела*, Народна књига, Београд, 1963.
13. Живомир Младеновић, *Трагедија „Максим Црнојевић” и њен рукопис*, у: *Зборник историје књижевности* Одељења литературе и језика Српске академије наука и уметности, књ. 4, Београд, 1963.
14. Виљем Арчер, *Стварање драме*, превео Јосип Кулунџић, Уметничка академија у Београду – Академија за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1964.
15. Алојз Шмаус, рад *Лаза Костић – магичар звука*, Летопис Матице српске, стр. 108-122, Матица српска, Нови Сад, 1965.
16. Владимир Краљ, *Увод у драматургију*, Библиотека Стеријиног позорја, Нови Сад, 1966.
16. Милан Кашанин, текст *Сведочанства о Лази Костићу у: Зборник историје књижевности*, Одељење литературе и језика, књ. 6, Српска академија наука и уметности, 1968.
17. Владимир Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, трећи део: Рукописне музикалије, Нолит, Београд, 1969.
18. Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro musica, Београд, 1971.
19. Силвио Д'Амико, *Повијест драмског театра*, Загреб, 1972.
20. Слободан А. Јовановић, *Речник књижевних израза*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1972.
21. Милан Ранковић, *Компаративна естетика*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973.
22. Лаза Костић, *Одабрана дела*, књиге I и II (Драме и Песме), Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1972, избор и редакција: Младен Лесковац.

23. Миодраг Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*, у три књиге, Нолит, Београд, 1968-1972.
24. Др Слободан А. Јовановић, *Речник књижевних израза*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1972.
25. *Сабрана дела Бранка Миљковића* у четири књиге, Издавачка установа *Градина*, Ниш, 1972.
26. *Бранко Миљковић у књижевној критици*, Издавачка установа *Градина*, Ниш, 1973, стр. 358, приредио Сава Пенчић.
27. Стана Ђурић-Клајн, *Српска музика кроз векове*, Галерија српске академије наука и уметности, Београд, 1973.
28. Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Српска књижевна задруга, Београд, 1973.
29. *Књижевна историја*, часопис, VII/28/1975, Београд.
30. *Драма*, Нолит, Београд, 1975
31. Лаза Костић, *Окупација (комедија у четири чина)*, превео с немачког, за штампу приредио и студију *Непозната драма Лазе Костића* написао Живомир Младеновић; Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књига DIII, Одељење језика и књижевности, књига 29, Београд, 1977.
32. Плутарх, *О музици*, Београд, 1977.
33. Младен Лесковац, *О Лази Костићу*, Београд, 1978.
34. *Мале новине*, лист бр. 1124, 16. X 1978, Сарајево.
35. *Песничка слика*, приредио Милослав Шутић, Нолит, Београд, 1978.
36. *Социјална драма*, приредио Тихомир Вучковић, Нолит, Београд, 1978.
37. *Односи међу уметностима*, приредила Бранислава Милијић, Нолит, Београд, 1978.
38. *Народна бајка у модерној књижевности*, приредила Мирјана Дрндарски, Нолит, Београд, 1978.
39. Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до данас (драма и опера)*, Београд, 1979.
40. Миодраг Радовић (докторска дисертација), *Поетика Лазе Костића и њени извори у западно европским књижевностима*, Београд, 1980.
41. Милосављевић Петар, *Живот песме Santa Maria della Salute*, Нови Сад, 1981.
42. *Књижевно дело Лазе Костића*, Зборник радова Института за књижевност и уметност, Београд, 1982.
43. Аристотел, *О песничкој уметности*, Рад, Београд, 1982.
44. Миодраг Радовић, *Лаза Костић и светска књижевност*; Delta Press, Београд, 1983.

45. Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности. Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, Српска књижевна задруга, Београд, 1983.
46. Рашко Јовановић, *Позориште и драма*, Београд, 1984.
47. Миливој Солар, *Теорија књижевности*, Загреб, 1984.
48. *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1985.
49. Радивој Симоновић, *Успомена на др Лазу Костића*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986.
50. Слободан Мицковић, *Поетске идеје у поезији Блажа Конеског*, Наша књига, Скопље, 1986.
51. Деспих Дејан, *Мелодика*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1986.
52. Жарко Ружић, *Над загонетком стиха*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986.
53. Лаза Костић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1987.
54. Младен Лесковац, *Српске књижевне теме*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
55. *Основи драматургије*, приредио Љубиша Ђокић, Београд, 1989.
56. *Сабрана дела Лазе Костића*, у десет књига, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989-1991.
57. Владо Мићуновић, *Трагови времена*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1990.
58. Роман Ингарден, *Онтологија уметности (Студије из естетике)*; превод с пољског: Петар Вујичић и Љубица Росић; Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1991.
59. Владимир Велмар-Јанковић, оглед *Поглед с Калемегдана*, из књиге *Оглед о београдском човеку*, Београд, 1991.
60. Деспих Дејан, *Хармонија са хармонском анализом II*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1994.
61. Радомир В. Ивановић, *Обнова поетског говора*, Подгорица, 1995.
62. Александар Влашкалин, *Др Јован Пачу и његов круг*, Матица Српска – Желнид, Нови Сад, 1996.
63. Јосип Кулунџић: *Примери из технике драме (предавања Јосипа Кулунџића)*, Скрипта интернационал и Академија уметности, Београд, 1996.
64. *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994-1996*, зборник радова, Неготин, 1997.
65. Јелена Косановић, *Лаза Костић и естетика романтизма*, Задужбина Андрејевић, Београд, 1998.
66. Дионисије Миковић, *Паићровска свадба*, приредио Урош Зеновић, Подгорица, 1998.

67. *Народне песме*, приредила Снежана Самарџија. Издавачка кућа *Драганић*, Београд, 1999.
68. Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, *Просвета*, Београд, 2000.
69. Миленко Мисаиловић, *Креативна драматургија (Увод у филозофију позоришне уметности)*, том II, *Прометеј*, Нови Сад, 2000.
70. Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства – Удружење композитора Црне Горе, Београд, 2001.
71. Јован Деретић у: *Историја српске књижевности*, Треће проширено издање, *Просвета*, Београд, 2002.
72. Мишко Шуваковић, *ТКХ – Часопис за теорију извођачких уметности*, број 3, ТКХ, Београд, април 2002.
73. *Музика кроз мисао*, зборник радова, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2002.
74. Виктор Жмегач, *Књижевност и гласба – Интермедијалне студије*, Загреб, 2003.
75. Зоран Вељановић, *Др Јован Пачу 1847-1902*, Архив Војводине, књига 8, Нови Сад, 2003.
76. Душан Михаиловић, *Из српске драмске баштине (Студије и есеји)*, приредио др Зоран Т. Јовановић, *Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију*, Београд, 2003.
77. Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*; Дерета, Београд, 2005.
78. Лаза Костић: *Међу јавом и мед сном*; Политика – Народна књига, Београд, 2005.
79. *Српска соло-песма – Обзорје на Тиси*, зборник радова, Дом културе Нови Бечеј, Нови Бечеј, 2005.
80. Лаза Костић, *Међу јавом и мед сном*, приредио и предговор написао Васа Павковић, Београд, 2005.
81. Лука Кеџман, *Драмско обликовање у приповеткама Петра Кочића*, Академија умјетности, Бања Лука, 2005.
82. Драгиша Живковић, *Општи поглед на поезију Лазе Костића*, у књизи: *Лаза Костић, Изабрана дела (Песме, драме, есеји)*; *Драганић*, Београд, 2006.
83. Дејан Чавић, чланак *Песникова музика и глумчев глас у песми Santa Maria della Salute*, у: *Књижевни магазин*, месечник Српског књижевног друштва, год. 6, бр. 66, стр. 8-13, 2006.
84. *Историја српске музике (српска музика и европско музичко наслеђе)*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

85. Ира Проданов-Крајишник у раду *Религија у српској музици друге половине 20. века*, у: *Музика између идеологије и религије*, Stilos – Завод за културу Војводине, 2007.
86. Масимо Дона, *Филозофија музике*; Геопоетика, Београд, 2008.
87. Н. М., чланак *Љубав између јаве и сна*; *Сомборске новине*, Сомбор, 2009.
88. Лука Кеџман, *Петар Кочић на сцени Народног Позоришта Републике Српске*, Бања Лука, 2009.
89. Перо Зубац, *Ленка Дунђерска* (лирска студија); Media invent – Тиски цвет, Нови Сад, 2009.
90. Ана М. Зечевић, *Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Петра Коњовића*, магистарски рад, Факултет музичких уметности, Београд, 2009.
91. Лист *Новости*, 28. новембар 2009, стр. 29., текст *Сусрет песника и сликара / Ново издање илустроване монографије Santa Maria della Salute Драгана Стојкова*; Текст написао С. П.
92. Лист *Новости*, 25. јануар 2010, стр. 19., текст *Пресвисла због љубави* – Перо Зубац о књизи о Ленки Дунђерској, највећој и болној инспирацији Лазе Костића. Интервју сачинио Д. Богутовић.
93. Лист *Новости*, 10. јануар 2010, стр. 18., текст *У сну везем црне очи / Откривена досад непозната љубавна преписка великог српског песника Лазе Костића*; текст написао Драган Богутовић. Текст говори о студентској љубави Лазе Костића и Паулине Паве Станковић, у време његовог студирања у Будиму.
94. Ђорђе Ђурђевић, *Трагом српске драме и позоришта*, Позоришни музеј Војводине – Алтера, Нови Сад – Београд, 2010.
95. Хаџи Зоран Лазин, *Век песме Santa Maria della Salute*; Академска књига, Нови Сад, 2010.
96. Хаџи Зоран Лазин, *Векобрај Лазе Костића*, Нови Сад, 2010.
97. *Лаза Костић 1841-1910-2010*; зборник радова, Српска академија наука и уметности, Научни скупови – књига СХХХП, Одељење језика и књижевности – књига 23; Београд, 2011.
98. Радивој Стоканов, *Траговима Лазе Костића*, Сомбор, 2011.
99. Радомир В. Ивановић, *Писци и посредници*, ИТП Змај, Нови Сад, 2011.
100. *Традиција као инспирација*, зборник радова са научног скупа *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 2011.
101. *Свеске Матице српске*, бр. 52, Серија уметности, св. 13. Нови Сад, 2011.
102. *У спомен на Лазу Костића (1841-2011)*, зборник радова, уредила Ивана Живанчевић-Секеруш, Филозофски факултет, Нови Сад, 2011.

103. Добрило Аранитовић, *Његош и позориште (Прилог библиографији, 1884-2011)*, Шабац – Београд, 2012.
104. Милош Ђорђевић, *Пјеснички кругови Стевана Раичковића*, Црногорска академија наука и уметности, Одјељење уметности, књ. 26, Подгорица, 2012.
105. Добрило Аранитовић, *Његош и музика (Прилог библиографији 1911-2004)*, Библиографски вјесник, Цетиње, 2013.
106. Лаза Костић: *Vita nova*, приредила Мирјана Д. Стефановић, ЈП *Службени гласник*, Београд, 2012.
107. Светозар Петровић, *Лаза Костић, Академска књига* Нови Сад – Српска академија наука и уметности – огранак у Новом Саду, Нови Сад, 2012.
108. *Лаза Костић – визионар*, зборник радова; Удружење новинара Србије, Београд, 2012.
109. Хаци Зоран Лазин, *Споменица Лази Костићу*, Мало историјско друштво, Нови Сад, 2012.
110. Перо Зубац, *Како је Лаза Костић женио Теслу* (разговор водио Зоран Радисављевић, у: *Нова зора*, бр. 40/41, издање СПКД Просвјета – из Билеће и Гацког, штампа „Офсерпрес” Краљево; зима – прољеће 2013/2014, стр. 14-21.
111. Младен Ђуричић, *Лаза Костић – деконструкција романтизма у српској књижевности*, у: *Траг*, бр. 35, Врбас, септембар 2013, стр. 80-88.
112. Лист *Новости*, 29. август 2013., стр. 15, текст *Премијера у новембру – Пала последња клапа 'Доба Дунђерских' Марка Маринковића*; текст Ј. Симића.
113. *Српски књижевни лист – месечник за књижевност, уметност и културу* бр.6/111, септембар, октобар и новембар 2013, год. II/XII; текст *Доктор права Лаза Костић*; написао Данило Н. Баста.
114. Часопис *Траг*, бр. 35, Врбас, септембар 2013., стр. 81. Младен Ђуричић, прилог *Лаза Костић – деконструкција романтизма у српској књижевности*.
115. Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, први пут објављен 1907; превод Драгослав Илић; Студио Лирица, Београд, 2014.
116. Јасмина Вучетић, *Снови у књижевности српског романтизма*, магистарски рад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Нови Сад, 2014.
117. Никола Страјнић, *Очи и језик (огледи и критике)*, Бистрица, Нови Сад, 2015.
118. *Јуначке народне пјесме из Црне Горе, Брда и Херцеговине*, уредник збирке Стеван Дучић, приредила Рајка Глушица; фонд „Марко Миљанов”, Подгорица, 2017.
119. *Глас*, CDXXVII, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књига 30, Београд, 2017.

120. Марта Фрајнд, *У трагању за Лазом Костићем*, КОВ, Вршац, 2017.
121. Стојан Бербер, *Венац Лазе Костића*, Културни центар „Лаза Костић” и Градска библиотека „Карло Бијелицки” у Сомбору, Сомбор, 2017.
122. Лист *Политика*, број 37405, година СХIV, 28. децембар 2017, стр. 1 и 8; текст *Откривена докторска диплома Лазе Костића*; написала Александра Петровић.
123. Лист *Политика*, број 37407, година СХIV, 30. децембар 2017, стр. 8; текст *Мистерија Лазиног доктората*; написала Александра Петровић.
124. Лист *Политика*, број 37417, година СХIV, 9. јануар 2018, стр. 8; текст *Лаза Костић преводио Пандекте за Свеучилиште у Загребу*; написала Александра Петровић.
125. Лист *Политика*, број 37418, година СХIV, 10. јануар 2018, стр. 8; текст *Право није трпело Лазин поетски језик*; написала Александра Петровић.

4.5. Попис нотних записа и CD-записа

1. Аксентије Максимовић: Три песме из драме *Максим Црнојевић: Еј, пусто море, Кад се дану више неће...* и *Два се тића побратила*; Музиколошки институт САНУ: Максимовић, Аксентије /s.a./ *Песме из Максима Црнојевића* за глас и клавир, *Максим Црнојевић*, Нови Сад – Сремски Карловци: Књижарница Светозара Ф. Огњановића.
2. /Каливода/: песме *Србски пој* и *Победна песма*, мушки хорovi, 1852. и 1853. рукопис се налази у Матици српској у Новом Саду. Део нота је штампао Васо Милинчевић у свом раду *Две непознате компоноване песме Лазе Костића* у часопису *Књижевна историја*, VII/28/1975, Београд.
3. Арапски напев на Костићеву *Снаваћу песму*, записао и за клавир приредио Александар Морфидис-Нисис, око 1870, необјављено, Музички архив Матице српске, сигнатура бр. МР I 8.
4. Славољуб Лжичар: *Певачка химна*, мушки хор, *Албум српских песама – Албум национал Србе. 100 српских народних песама за гласовир*, удесио Сл. Лжичар, /1881/, Henry Litolf's Verlag, Boston: Arthur P. Schmidt.
5. Гвидо Хавлас: *Наше* – није штампана, запис се чува у Вршачком певачком друштву.
6. Емануел Пихерт: *Звоно* – није штампана, чува се у Вршачком певачком друштву.
7. Вацлав Хорејшек: *Лаку ноћ* – није штампана, чува се у Вршцу.
8. Анонимус: *У ноћи (Ој, љубавниче месече)* – изгубљено.
9. Анонимус: *Оцима* – изгубљено.
10. Г. Маршал: *Снавај ми чедо*, за глас и клавир, *Смеса српских песама*, Сомбор 1878.
11. Аноним: *Снавај ми чедо*, за глас и клавир /1868/, Албум 16 српских позоришних песама, Нови Сад 1903.
12. Владан Десница: *Еј, пусто море*, за глас и клавир, око 1930, рукопис. Копију рукописа објавили смо у нашем раду *Музичко стваралаштво Владана Деснице (Краће музичке форме)*, *Љетопис Српског културног друштва Просвјета* – свезак XIII, Загреб 2008.
13. Емина Мујезиновић: *Међу јавом и мед сном*, за соло глас, лист *Мале новине*, бр. 1124, 16. X 1978, Сарајево 1978.
14. *Milutin Popović Zahar 1, 2*, RTB MUSIC, 00017 Beograd 1985, str.34. Copyright 1985. by RTB MUSIC, PGP RTB BEOGRAD, YUGOSLAVIA
15. Љиљана Петровић: *Међу јавом и мед сном*, за глас и инструменталну пратњу, /око 1990/, рукопис.

16. М. Аранђеловић Расински: *Рајо, тужна рајо*, мешовити хор и оркестар, 1991, рукопис.
17. М. Аранђеловић Расински: *Објесен*, за женски, мушки хор и оркестар, 1991, рукопис.
18. Мирољуб Аранђеловић Расински: *Народном посланику*, мешовити хор, 1991, рукопис.
19. М. Аранђеловић Расински: *Дон Кихоту*, за соло глас, 1991, рукопис.
20. М. Аранђеловић Расински: *Драга зоро*, за глас и клавир, 1991, рукопис.
21. М. Аранђеловић Расински: *Наше мушки глас и мешовити хор*, 1991.
22. Теодора Пфајфер: *Међу јавом и мед сном*, мешовити хор, око 2000, рукопис.
23. М. Аранђеловић Расински: *Међу јавом и мед сном*, мешовити хор, 2002, рукопис.
24. Ведран Феризовић: *Објесен*, за соло-бас и гитару, 2005, рукопис.
25. Рашко Јовановић: *Вече*, за сопран и гитару, 2005, рукопис.
26. Светозар Саша Ковачевић: *Звоно*, за баритоне и клавир, 2005, рукопис.
27. Доротеа Вејновић: *У – ју – ју – ју – ју*, за сопран и клавир, 2005, рукопис.
28. Јасмина Митрушић: *Салве Етернум*, за соло-бас и клавир, 2005, рукопис.
29. Звонко Марковиновић-Мими: *Снове снивам*, за глас и клавир, 2005, рукопис.
30. М. Аранђеловић Расински: *Еј, пусто море*, за глас и клавир, 2005, рукопис.
31. М. Аранђеловић Расински: *Снове снивам*, за глас и клавир, написана 2001, штампана у зборнику *Српска соло-песма – Обзорје на Тиси*, Дом културе Нови Бечеј, Нови Бечеј 2005.
32. М. Аранђеловић Расински: *Моја дангуба*, за соло мушки, соло женски глас, хор и клавир; композиција је написана 1991, штампана у зборнику *Српска соло-песма – Обзорје на Тиси*, Дом културе Нови Бечеј, Нови Бечеј 2005.
33. Мирољуб Аранђеловић Расински: *Еј, пусто море*, за сопран, гудачки квартет и клавир, 2005, рукопис.
34. М. Аранђеловић Расински: *Санта Марија дела Салуте*, за рецитатора, баритон, хор и оркестар, /s.a./, CD-запис.
35. Милан Јовановић-Јофке: *Зора и девојка*, за тамбурашки оркестар, 2005, рукопис.
36. Љубомир Николић: *Једна глава Шекспирове библије*, наратор и харфа, 2005, рукопис.
37. Петар Коњовић: опера *Кнез од Зете*, клавирски извод, Наклада Удружења композитора Југославије, Београд 1927.
38. Мирослав Штаткић: опера *Ленка*, Нови Сад /s.a./, партитура у власништву композитора.
39. Милутин Поповић Захар: мјузикл *Дневник снова*, Београд /s.a./, нотни запис је у власништву композитора.

40. Александар Саша Ковачевић објавио је и под редним бројем 11 у збирци: *12 соло песама*; издавач *Прометеј* Нови Сад, 2017.
41. Енцо Лесић: *Santa Maria della Salute*, за глас и пратњу; пева Душан Прелевић Преле, стихове говори Петар Краљ; плоча у издању PGP RTS 2002.
42. Компакт-диск: *Дани Владе Милошевића, Телеком Српске*, Бања Лука 2004. На диску је под редним бројем 2 записано извођење песме М. Аранђеловића Расинског – *Међу јавом и мед сном*.
43. Компакт-диск: *Santa Maria della Salute, Интерпрес*, Београд /2004./. Музика: М. Аранђеловић Расински, стихове казује Милош Жутић.
44. Компакт-диск: *Ленка*, опера М. Штаткића – некомерцијално издање, сва права су композиторова /s.a./.
45. Компакт-диск: *Композиције на стихове Лазе Костића* – приватни снимци М. Аранђеловића Расинског /s.a./.
46. Компакт-диск: *Међу јавом и мед сном*, Културни центар *Лаза Костић* из Сомбора и Асоцијације гитариста Војводине. На диску се налазе десет композиција инспирисаних књижевним делом Лазе Костића (наведене су у претходном попису нотних записа). Пројекат је регистрован и заштићен са: ЦИП – Каталогизација у публикацији, Библиотека Матице српске, Нови Сад, 2011; ознаке: ISBN 978–86–87823–07–5 и COBISS.SR–ID 258697735.
47. Компакт-диск и нотни прилог музике Војкана Борисављевића, из филма *Santa Maria della Salute* Здравка Шотре, 2016.

4.6. Нотни прилози

Andante

Бј, жу - цу

ма - ре, е, жу - цу ма - ма, ма - ма - ма

Бел - ма ср - ма - ма ма - ма

13

Нотни прилог 1 ³⁴²

Аксентије Максимовић: Три песме из *Максима Црнојевића*, бр. 1

³⁴² Све нотне примере графички је обрадио Славко Илић.

Allegretto

Кај се да - ну на - по не - бе, да нимме - ту

бу - де ној, Он - да да - не нас - ку ме - бе, да - ну на - ску пр - ку ној,

Нотни прилог 2

Аксентије Максимовић: Три песме из *Максима Црнојевића*, бр. 2, одломак

Moderato

Дан се ти - ба по - брзи - ти - ма

ди ди со - ко - ма По - сред бо - ја

ли - сред - ма - ма по - сред по - ко -

ма

Нотни прилог 3

Аксентије Максимовић: Три песме из *Максима Црнојевића*, бр. 3



Нотни прилог 4

Спаваћа песма, одломак

За клавир аранжирао: Александар Морфидис

Andante

pp *mar corde*

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The second system continues the melody in the bass staff. The third system concludes the piece with a final chord in the treble staff and a melodic phrase in the bass staff. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp' (pianissimo) with the instruction 'mar corde' (marcando).

Нотни прилог 5

Г. Маршал: *Спаваћа песма*, одломак

[illegible]

Аноним: *Спавај ми чедо*

Y - DE CE - TE DE - CME MEN - ME ME-TO DICE E CME - MEN MEN, ME-DE
 TE - TE DE - DE MEN - DE ME-DE - TE - TE MEN MEN MEN ME-TO
 CME - ME MEN ME - CE - ME ME-TO ME - ME MEN - ME ME, ME-TO
 ME - ME ME - ME CME, ME DE - ME - ME, ME ME - ME - ME ME - ME
 CME ME-TO ME - ME ME-ME ME - ME, ME ME - ME - ME ME - ME
 CME ME-TO ME - ME ME-ME ME - ME ME ME - ME -
 ME - ME ME - ME CME, ME DE - ME - ME ME - ME - ME ME - ME
 ME - ME ME - ME ME ME DE - ME - ME ME - ME
 ME - ME ME - ME ME ME DE - ME - ME ME - ME
 ME ME ME - ME - ME ME ME DE - ME - ME ME - ME
 ME ME ME - ME - ME ME ME DE - ME - ME ME - ME

/Каливода/: Србски пој, одломак из тенорске хорске деонице

На чк - лк лхд се джк - не крл - ш
 У - шжк - му не - сме шн - ма прк - ге
 У - мжк - то шн - ра Ср - бшн бшн - ра

5
 шн - бо - де гвст, тлх шн - се-стра - шн шн - ге
 у - му - кжк шжк, у - му - кжк шн - пр, шшн - не
 крл - шн - кху крл, у - мжк - то шн - пр пр - не

9
 шн - шн, шн - ге - кху, шст А шн - те
 прк - ге, шн - ге - кжк шжк, А шн - ге
 джк - ра шр - не - шшн шжк, У - шжк - то

13
 шн - шн шжк - жу жу - шн, шн му - шжк бжк, шн
 шн - шжк шжк шн - жу - бшн, шн му - шжк бжк, шн
 прк - ге шн шн - не жу - бшн жу - шн - шжк бжк, жу -

17
 му - шжк бжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да
 му - шжк бжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да
 шн - шжк бжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да шжк, шжк-бжк-да

Нотни прилог 8

/Каливода/: *Победна песма*, одломак из тенорске хорске деонице

Међу јавом и мед сном

Елмира Мујездиновић

1 Ср - це ми - је са - на - хри - сто

5 ми те до - жи у миј дим?

9 Не - у - мур - на ми - те ми - сто

13 ми - те ми - сто ми - те ми - сто

17 ме - ђу ја - ми и мед сном.

Нотни прилог 10

Елмира Мујездиновић: *Међу јавом и мед сном*

Музичка нотација за вокал и пијано. Нотни прилог 11. Владан Десница: *Еј, пусто море*, одломак.

Систем 1:

Вокал: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Пијано: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Систем 2:

Вокал: *Еј - пу - сто мо - ре*

Пијано: *Еј - пу - сто мо - ре*

Систем 3:

Вокал: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Пијано: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Систем 4:

Вокал: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Пијано: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Систем 5:

Вокал: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Пијано: *Еј - пу - сто мо - ре, пу - сто мо - ре*

Нотни прилог 11

Владан Десница: *Еј, пусто море*, одломак

Kuhaku

Vale

13

17

The image displays a musical score for a piano piece. It is divided into five systems of staves. The first system is labeled 'Kuhaku' and the third system is labeled 'Vale'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one flat), time signatures (3/4), and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

Нотни прилог 12

Теодора Пфајфер: *Међу јавом и мед сном*, одломак

Andante con moto (rubato)
Solo

Soprano: *Solo*
 O

Alto: *Solo*
 O пу - те мо - је

Tenor: *Solo*
 пу - те пу - те пу - те мо - је

Bass: *Solo*
 пу - те пу - те пу - те мо - је

Andante con moto (rubato)
 Tutti

Soprano: *f* пу - те мо - је пу - те мо - је

Alto: *f* пу - те мо - је пу - те мо - је

Tenor: *f* пу - те мо - је пу - те мо - је

Bass: *f* пу - те мо - је пу - те мо - је

Нотни прилог 13

Мирољуб Аранђеловић Расински: *Међу јавом и мед сном*, одломак

[illegible]

М. Аранђеловић Расински: *Драга зоро*, одломак.

S
 Еј, пу - сто мо - ре
 Cant. mod.
 Vln. I
 Cant. mod.
 Vln. II
 Cant. mod.
 Vla.
 Cant. mod.
 Vc.
 Cant. mod.
 Ch.
 Cant. mod.
 Pn.
 Cant. mod.

Нотни прилог 17

М. Аранђеловић Расински: *Еј, пусто море*, одломак

Allegro

А ххх х - ду ххх - хх хх - хх ххх хх - ххх ххх - ххх

Allegro

ххх - хх ххх хх ххх - ххх ххх - ххх ххх - ххх ххх

ххх - хх ххх ххх - ххх ххх - ххх ххх - ххх ххх

ххх - хх ххх ххх - ххх ххх - ххх ххх - ххх ххх

Нотни прилог 18

М. Аранђеловић Расински: *Моја дангуба*, одломак.

Сан - та Ма - ри - ја де - ла Са - лу - те. У рај, у рај, у не - зна - ну - гр - мај!

Сан - та Ма - ри - ја де - ла Са - лу - те. 3 рај, у рај, у не - зна - ну - гр - мај!

дух - ве - ли - ке сла - во - де, да у сла - ве - те за - ре - за - ру - де, да оди - ште - не - лу - си - по - лу - де,

дух - ве - ли - ке сла - во - де, да у сла - ве - те за - ре - за - ру - де, да оди - ште - не - лу - си - по - лу - де,

бо - го - ро - де, ка - ко - му - де, за - ко - ни ма - мо - ра - ли - те су - на - ма - су - те,

бо - го - ро - де, ка - ко - му - де, за - ко - ни ма - мо - ра - ли - те су - на - ма - су - те

Нотни прилог 19

М. Аранђеловић Расински: *Санта Марија дела Салуте*, одломак.

Свадба

Soprano (S):
 Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

Alto (A):
 Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

Tenor (T):
 Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

Bass (B):
 Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

First Ending:
 1. Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

Second Ending:
 2. Свѣтъ ѿ насъ тра - га, Свѣтъ ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га
 Дѣла ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га ѿ насъ га

Нотни прилог 20

М. Аранђеловић Расински: *Народном посланику*

Scherzando

Кажд се по-сле ду-те во - бх ја-не зна-ти ма-не ма - ре,

те ма-не-сима сад бе да - бх ма-бо-да ма ма-не ма - ре,

да бе ма-ти, ма бе ма - бх да-бх ма-рах бо-гу ма - ре

та бе ма-ти ја-дма, кре - бх, ма-бе ма-ти ма-не, Дма - ма,

и о - пет се те - бе се - бх

бу - да - ма - не се - не - дма - не бу - да - ма - не се - не - дма - не Ој!

Нотни прилог 23

М. Аранђеловић Расински: *Дон Кихоту*

Ленка

Ср - цу мо - ја ка - ми - хр - ма

Лазо

Софија

Рф. 2

ка да - ма у мај дама?

Нотни прилог 25

Мирослав Штаткић: опера *Ленка*,

трећа слика – почетак Ленкине песме *Међу јавом и мед сном*

Поетски текст: Лаза Костић

Нотни прилог 26

Мирослав Штаткић: Финале опере *Ленка*, одломак песме *Santa Maria della Salute*

Поетски текст: Лаза Костић

The image displays a page from a musical score, likely for a ballet. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tuba), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, snare drum, cymbals). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The music is arranged in a multi-measure rest format, with various dynamics and articulations indicated throughout the score.

Нотни прилог 27

М. Шаткић – опера *Ленка*, *Козаци с Дона* – руска игра, одломак балетске нумере из једанаесте слике

The image displays a page from a musical score, likely for an opera. It features a series of staves for different instruments and voices. The top section includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). Below these are staves for various instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The vocal line includes lyrics in Cyrillic script. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The instrumental staves show the parts for the strings. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

Нотни прилог 28

М. Штаткић: опера *Ленка*, део из четврте слике – *Ђурђевдан*

Аутор драмског текста: Перо Зубац

INTR.

5

9

13

17

21

25

29 Coda

Sao-ve-sni - vian, sau - jen sau - ve,
sau-jeu sau - ve ti - se - ro-ve. U sau i - vian,
u sau di - šem, al' ne ma-gu tu - še sau - ve, ne ma-gu ih
da ma - pi - šem. 1. rudesto ne ma-gu ih
da ma - pi - šem. 2 x D. C. al Φ
da ma - pi - šem.

Нотни прилог 29

Милутин Поповић Захар: мјузикл *Дневник снова*, слика друга

Поетски текст: Лаза Костић.

INTR.



2 x D. C. *al Fine*

Нотни прилог 30

М. Поповић Захар: мјузикл *Дневник снова*, финале

Поетски текст: Лаза Костић

Ср-це мо-је - да, што ти ми - говориш, како - ти - иде?

Ко-лико ти - да, о - да, сви - да, да, што ми - те

о - да - да, ме-ђу ја - ми и ме-ђу сени.

Нотни прилог 31

М. Поповић Захар: мјузикл *Дневник снова*, слика друга, одломак песме *Срце моје самохрано*

Поетски текст: Лаза Костић

И - ма не - што ме - бу ма - ма ја то знам,
 Ка - ма спа - муј да га - кра - је са - таа пој

јак не ма - гу кра - во и - не да му драм,
 ма - да пре - ме в - се - ма - ма са - таа пој?

Шта ми пу - но тр - пе кра - је и - ли ма - дра све је га - ма
 Дра се а - ма му - баа за - не и - ли ми - сви хо - не та - па

сам?
 мух

Јако не знам,
 у - ма - пух?

По - не - та не - смо у не - се - лих свој

нех' ма - да чу - ју нех' тр - па нех'

А у - сме га - ма кра - ма - ју сме,

ма' да не та пама - бу. ма - ма та.

Нотни прилог 32

М. Поповић Захар: мјузикл *Дневник снова*, седма сцена, одломак нумере *Полети песмо*

Поетски текст: Лаза Костић.

Allegro

Oboe

Bassoon

Clarinet

Flute

Piccolo

String quartet

Violins I

Violins II

Violas

Cellos

Double Basses

Нотни прилог 33

Војкан Борисављевић: *Љубавна тема* из филма *Santa Maria della Salute*

4.8. Биографија аутора

Ана М. Зечевић је рођена у Београду (1972). Дипломирала је на одсеку за Општу музичку педагогију на Факултету музичке уметности у Београду у класи проф. др Зориславе М. Васиљевић са темом „Представници немачке школе – преглед и анализа” (област: Методика солфеђа). Магистрирала је на Катедри за теорију музике 2009. године у класи проф. Милоја Николића, са тезом „Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Петра Коњовића” (област: Музички облици), чиме је стекла звање: Магистар наука. Објавила је књиге: *Склад речи и тона* (Вршац, 2016), *Прожимања уметности* (Нови Сад – Подгорица, 2003), *Миховил Логар: Пашировски витез – музичка игра у три чина* (Режевићи – Подгорица 2000), *Ал’ што певах неће пропанути*. Музичка транспозиција поезије Бранка Радичевића (Сремски Карловци, 1999), *Поезија и музика. Миленкове песме као инспирација музичким ствараоцима* (Нови Сад – Беоцин 1998), као и десетине текстова у научној и стручној периодици. Ради у музичкој школи „Јосип Славенски” у Београду, као професор теоретских предмета.

**4.9. Потврде уређивачких одбора часописа и
изјаве Ане М. Зечевић**



Музеј позоришне уметности Србије
Београд, Господар Јевремова бр. 19
Телефон: 2626-630 Fax: 2628-920
e-mail: office@mpus.org.rs www.mpus.org.rs
бр. 101 07.05.2018.

ПОТВРДА

Потврђујемо да ће текст о две Костићеве трагедије - одломак из првог дела дисертације Ане М. Зечевић бити објављен у часопису за позоришну уметност **ТЕАТРОН** бр. 182/183. Наслов дисертације је *Драмско и музичко у делу Лаза Костића*.



ДИРЕКТОР

Момчило Ковачевић



ИНСТИТУТ ЗА СРПСКУ КУЛТУРУ - ПРИШТИНА
INSTITUTE FOR SERBIAN CULTURE - PRISHTINA

Ана М. ЗЕЧЕВИЋ
Музичка школа „Јосип Славенски“
Београд

38218 Лепосавић
Ул. 24. новембар 66
Поштански факс 56
Тел/факс: 381-28-84-311
Тел/факс: 028/84311
Управа за трезор
840-24723-67
institut.skp@gmail.com

164/2018.

На ваш захтев, а на основу увида у документацију Редакције научног часописа „Баштина“ св. 44 издаје се

ПОТВРДА

Којом се потврђује да је рад Ане Зечевић „ДРАМСКО У ДЕЛУ ЛАЗЕ КОСТИЋА“, након позитивних рецензија анонимних рецензената, прихваћен за штампу у св. 44. за 2018. годину, који ће бити одштампан до каја јуна ове године. Часопис Баштина је у категорији М51.

У Лепосавићу, 11.05.2018.



Секретар Редакције
Милосава Вујовић

M. Vujić

Изворник,

годишњак Вукове задужбине – огранка у Гајдобри

објавиће текст Ане М. Зечевић *Однос Лазе Костића према музици у његовим филозофским делима* (што је одломак докторске дисертације *Драмско и музичко у делу Лазе Костића*), у 13. броју, који ће, према плану, изаћи из штампе у новембру 2018.

Ту одлуку Уређивачког одбора *Изворника* потврђује управа издавача, Вукове задужбине – огранка у Гајдобри.

Гајдобра 21. март 2018.



За издавача

Митар Шутић



НАРОДНА БИБЛИОТЕКА „ДАНИЛО КИШ“
В Р Б А С

Народна библиотека „Данило Киш“ Врбас, www.vrbasbiblioteka.org.rs email: biblvrbas@gmail.com

Врбас, 14. март, 2018. године

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ „ТРАГ“

ПОТВРДА

Потврђујем да ћемо у 54. броју часописа „Траг“, који из штампе излази током маја 2018. године у рубрици *траг на трагу* у којој објављујемо есејистику и научне радове, објавити одломак из докторске дисертације Мр Ане М. Зечевић под насловом *Драмско и музичко у делу Лазе Костића* (прилог обухвата делове из другог дела рада – *Музичко у делу Лазе Костића* и *Драмско и драматично у музици компонованој на основу књижевног опуса и живота Лазе Костића*).

Бранислав Зубовић, главни и одговорни уредник



21460 Врбас, Маршала Тита 87
тел: 021/705-638
тел/факс: 021/794-640

жиро рачун: 840-98664-83

ПИБ: 100639958

КРОВОВИ - часопис за науку, културу и уметност
21205, Сремски Карловци
Трг Бранка Радичевића 7/II
zardim@open.telekom.rs

ПОТВРДА

Потврђујем да ће у једном од паредних бројева часописа *Кровови*, током 2018. године, бити објављен део из докторске дисертације Але М. Зечевић, поглавље 4: „Драмски елементи у Костићској поезији“ из Првог дела – „Драмско у делу Лазе Костића“.

У име Редакције часописа,
Мирко Димић

Мирко Димић



Сремски Карловци,
10. април 2018.

Изјава 1

Прилог 3.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

**Изјављујем да је
докторска дисертација**

Драмско и музичко у делу Лазе Костића
Drama and music in the work of Laza Kostic

резултат сопственог рада.

У Бањој Луци 2018. године

Потпис кандидата
Ана М. Зечевић

Ана М. Зечевић

Изјава 2

**Изјава којом се овлашћује Академија умјетности
Универзитета у Бањој Луци да докторску дисертацију учини јавно доступном**

Овлашћујем Академију умјетности у Универзитета у Бањој Луци да докторску дисертацију под насловом:

Драмско и музичко у делу Лазе Костића

која је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Докторску дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, похрањену у дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (*Creative Commons*), за коју сам се одлучила:

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде.

У Бањој Луци 2018. године

Потпис кандидата
Ана М. Зечевић

Изјава 3

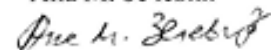
Изјава о идентичности штампане и електронске верзије докторске дисертације

Име и презиме аутора	Ана М. Зечевић
Наслов рада	<i>Драмско и музичко у делу Лазе Костића</i>
Ментор	Проф. др Лука Кеџман

Изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације идентична електронској верзији коју сам предала за дигитални репозиторијум у Бањој Луци.

У Бањој Луци 2018. године

Потпис кандидата
Ана М. Зечевић



ИЗВЈЕШТАЈ

о оцјени урађене докторске дисертације

І ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ

1) Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности, Наставно-умјетничко вијеће на седници одржаној дана 5. јула 2018. године; број 06-3.455-10/18

2) Др Павле Ботић, ванредни професор, ужа научна област: светска књижевност са теоријом књижевности, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, председник

Др Санда Додик, ванредни професор, ужа научна област: умјетничко теоријске дисциплине, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, члан

Др Лука Кеџман, ванредни професор, ужа научна област: Историја и теорија филма и театра (театрологија), Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, члан

1) Навести датум и орган који је именовао комисију;

2) Навести састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, научно-наставног звања, назива уже научне области за коју је изабран у звање и назива универзитета/факултета/института на којем је члан комисије запослен.

ІІ ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

1) Ана Милорад Зечевић

2) 7. август 1972, Београд, Савски венац, Република Србија.

3) Универзитет Уметности у Београду, Факултет музичких уметности, катедра за теорију музике, Магистар наука за теорију музике 2009. године

4) Факултет музичких уметности, „Веза драматуршке улоге и музичког облика хорова у операма Петра Коњовића“, научна област музички облици, 9. новембар 2009. године, оцена 9,34

5) Музички облици, катедра за теорију музике

6) 2016, Студијски програм драмских умјетности

1) Име, име једног родитеља, презиме;

- 2) Датум рођења, општина, држава;
- 3) Назив универзитета и факултета и назив студијског програма академских студија II циклуса, односно послједипломских магистарских студија и стечено стручно/научно звање;
- 4) Факултет, назив магистарске тезе, научна област и датум одбране магистарског рада;
- 5) Научна област из које је стечено научно звање магистра наука/академско звање мастера;
- 6) Година уписа на докторске студије и назив студијског програма.

III УВОДНИ ДИО ОЦЈЕНЕ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

- 1.) *Драмско и музичко у делу Лазе Костића*
- 2.) Сенат Универзитета у Бањој Луци је својом Одлуком број:02/04-3.1589-85/16, донетом дана 23.јуна 2016, дао сагласност на Извјештај о оцјени подобности теме и кандидата за израду докторске дисертације
- 3.) Увод (стр.12-14)
 Однос Лазе Костића према драми као књижевној и позоришној форми (стр. 15-17)
 Драматично у драмама Лазе Костића (стр. 18-55)
 Драмски елементи у Костићевој поезији (стр. 56-79)
 Музичко у делу Лазе Костића (стр. 80-86)
 Костићев однос према музици у његовим филозофским делима (стр. 87-99)
 Музички елементи у Костићевим песмама, баладама, драмама (стр. 100-118)
 Драмско и драматично у музици компонованој на основу књижевног опуса и живота Лазе Костића (стр. 119-241)
 Закључак (стр. 242-246)
 Прилози (стр. 247-329)
- 4.) Докторска дисертација мр Ане Зечевић написана је ћиричким писмом, фонтом Times New Roman величине 12 са стандардним проредом 1,5 и са значајним пописом нотних записа и ЦД до сада објављених, као и по први пут објављених нотних записа којих је 33. Дисертација је обима 328 страна, структурирана у четири дела, садржи 341 напомену и ослања се на 125 библиографских јединица на српском и енглеском језику. **Први део** дисертације садржи уводно образложење, а након тога се прелази на утврђивање односа Лазе Костића према драми као књижевној и позоришној форми. Након тога се акцентује шта је то драматично у драмама Лазе Костића са посебним освртима на трагедије (*Максим Црнојевић*, *Пера Сегединац*) и комедије (*Окупација* и *Гордана*). Ова део рада се завршава са утврђивањем драмских елемената у Костићевој поезији, како у епским песмама и поемама, тако и у лирским песмама. **Други део** је посвећен музичком у делу Лазе Костића. Овај део дисертације је темељно постављен те подељен на делове које разматрају Костићев однос према музици у његовим филозофским делима, затим музичке елементе у Костићевим песмама, баладама, поемама и драмама. Аналогно томе третирано је и драмско и драматично у музици компонованој на основу књижевног опуса и живота Лазе Костића, поредећи све то са музиком Костићевог доба и његових савременика који су компоновали музику на његове стихове. Сасвим логично и оправдано указано је на савремену музику која је своју инспирацију пронашла у Костићевим делима, стварајући нове жанрове и врсте. **Трећи део** у себи садржи потврду изнетих теза, док је **четврти део** богат прилозима који додатно доказују све тезе постављене у раду.

- 1) Наслов докторске дисертације;
- 2) Вријеме и орган који је прихватио тему докторске дисертације
- 3) Садржај докторске дисертације са страничењем;
- 4) Истаћи основне податке о докторској дисертацији: обим, број табела, слика, шема, графикана, број цитиране литературе и навести поглавља.

IV УВОД И ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

1.) Истраживање драмског и музичког у делу Лазе Костића се предузима ради расветљавања популарности опуса Лазе Костића, те примене његове поезије и драме у музичкој и позоришној уметности. Циљ истраживања је да се покаже и докаже велика заступљеност Костићеве поезије у музичком стваралаштву композитора његовог доба, и нарочито, композитора 20. и 21. века, као и да се укаже на и данас присутну актуелност порука Костићевог драмског опуса. Постављене хипотезе су показале:

- да је Лаза Костић био велики познавалац класичне драме, као и поштовалац позоришта, те да је утицао на креирање и рад позоришта у Новом Саду;
- да су Костићеве драме биле популарне како у његово време тако и у двадесетом веку, те да су поруке садржане у његовим драмама актуелне и данас;
- да постоји пуно драматичних елемената у Костићевим песмама и поемама;
- да је Лаза Костић имао особен, филозофски приступ музици, користио је музичка средства, претежно музичке појмове, да би обогатио своја књижевна дела – занатски и поетски;
- да су музички ствараоци - композитори од 20. века до данас више заинтересовани за Костићево дело, него у његово доба – ово се не односи само на краће форме, него и на велике драмске, сценске форме, као што су опера и мјузикл. То је резултат непознавања музичке грађе ове тематике од стране јавности – музичких извођача, а очекујемо да ће се то променити, јер су у раду достављени јавности подаци о целокупној пронађеној музичкој грађи, и приложени нотни примери истих.

Показало се да су позитивније критике Костићевог стваралаштва данас, у односу на критике његових савременика; да је стопа раста популарности Костићевог лика и дела кулминирала крајем 20. века, што је резултовало одржавањем честих песничких вечери, научних скупова о Костићу и штампањем публикација посвећених њему; подигнута су крајем 2011. године два споменику овом песнику – у Новом Саду и у Београду, итд. Резултат свега наведеног је и настанак бројних композиција, анализираних у докторској дисертацији.

2.) - „Сабрана дела Лазе Костића“ у 10 књига, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад 1989-1990.

- „Лаза Костић“ (зборник), приредио Лесковац, „Српска књижевна задруга“, Београд 1960.

- Костић Лаза, „Изабрана дела“, „Народна књига“, Београд 1963.

- Винавер Станислав, „Заноси и пркоси Лазе Костића“, Београд 1963.

- Шмаус Алојз, рад „Лаза Костић – магичар звука“, *Летопис Матице српске*, стр. 108-122, Нови Сад 1965.

- Костић Лаза, „Одабрана дела“, књиге I и II (Драме и Песме), Матица српска – „Српска књижевна задруга“, Нови Сад – Београд 1972.

- Поповић Миодраг, „Историја српске књижевности – романтизам“, Београд 1972.
- Радовић Миодраг (докторска дисертација), „Поетика Лазе Костића и њени извори у западно европским књижевностима“, Београд 1980.
- Милосављевић Петар, „Живот песме Санта Мариа делла Салуте“, Нови Сад 1981.
- „Књижевно дело Лазе Костића“, Зборник радова Института за књижевност и уметност, Београд 1982.
- Деспић Дејан, „Мелодика“, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1986.
- Лесковац Младен, „Српске књижевне теме“, Матица српска 1988.
- Деспић Дејан, „Хармонија са хармонском анализом II“, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1994.
- Ивановић Радомир V., „Обнова поетског говора“ (Студије и огледи), Подгорица 1995.
- Павловић Миодраг, „Есеји о српским песницима“, Београд 2000.
- Бранка Радовић: „Његош и музика“, Београд 2001.
- Жмегач Виктор, „Књижевност и гласба – Интермедијалне студије“, Загреб 2003.
- Костић Лаза, „Међу јавом и мед сном“, приредио и предговор написао Васа Павковић, Београд 2005.
- Костић Лаза, „Изабрана дела (Песме, драме, есеји)“, приредио Драгиша Живковић, Београд 2006.
- Михаиловић Душан, „Из српске драмске баштине“, Београд 2003.
- Лазин Хаци Зоран, „Векотрај Лазе Костића“, Нови Сад 2010.
- Стоканов Радивој, „Траговима Лазе Костића“, Сомбор 2011.

Наведена, врло респектабилна литература која је послужила кандидату за своја истраживања, у својој основи немају директну везу са основном тезом и на овом месту наглашавамо да је ово јединствен и први такав приступ када је у питању дело Лазе Костића. Зато се овај рад сврстава у ред оних који су у највећој мери оригинални.

3.) Допринос ове тезе и дисертације у целини је огроман, када се узме у обзир укупно сагледавање дела Лазе Костића, али и науке о књижевности и посебно театролошке и музиколошке научне области.

4.) Након ове дисертације далеко ће лакше бити научницима, али и уметницима, посебно музичке и позоришне оријентације, да приступе делу Лазе Костића јер је ова дисертација заправо кључ за отварање многих тајни који су се деценијама множиле. Посебно је ово важно истаћи јер се рад дотицао граничних подручја позоришног, музичког и поетског, што је врло осетљива материја испреплетена најтананијим нитима. Свако ко се у будућности буде одлучио да упризори неко дело Лазе Костића, овај рад ће му бити од битне важности за разрешавање многих дилема.

- 1) Укратко истаћи разлог због којих су истраживања предузета и представити проблем, предмет, циљеве и хипотезе;
- 2) На основу прегледа литературе сажето приказати резултате претходних истраживања у вези проблема који је истраживан (водити рачуна да обухвата најновија и најзначајнија сазнања из те области код нас и у свијету);
- 3) Навести допринос тезе у рјешавању изучаваног предмета истраживања;
- 4) Навести очекиване научне и прагматичне доприносе дисертације.

V МАТЕРИЈАЛ И МЕТОД РАДА

1.) У раду је примењена аналитичка, синтетичка и компаративна метода. То значи да је сваки узорак појединачно анализиран – посебно са књижевног, драмског и са музичког становишта. Анализовани резултати добијени укрштајем, упоређивани су на више нивоа (према скупу композиција обједињених истом темом, или истим жанром, периодом настанка, и др.).

2.) Изради ове докторске дисертације претходило је свеобухватно проучавање Костићевог живота, истраживање главних подручја књижевног и естетичког деловања, као и дуготрајна потрага за музичким делима компонованим на књижевни текст Лазе Костића. За рад су изабране доступне композиције – штампана дела, или рукописи и преписи рукописа сачувани у расположивим архивима, библиотекама, нотним фондусима школа, певачких друштава итд. Неки од узорака налазе се само на носачима звука, те је у току рада, ради лакше анализе, било извршено пребацивање тј. записивање узорака. Музичка грађа је сакупљана до саме финалне верзије докторске дисертације, јер данашња актуелност Костићевог дела доприноси за сада сталном настајању нових музичких садржаја инспирисаних његовим делом. Поред ове чињенице није дошло до промене у односу на план истраживања.

Није било потребе. Све је обухваћено.

Није било статистичке обраде података.

- 1) Објаснити материјал који је обрађиван, критеријуме који су узети у обзир за избор материјала;
- 2) Дати кратак увид у примијењени метод истраживања при чему је важно оцијенити сљедеће:
 1. Да ли су примијењене методе истраживања адекватне, довољно тачне и савремене, имајући у виду достигнућа на том пољу у свјетским нивоима;
 2. Да ли је дошло до промјене у односу на план истраживања који је дат приликом пријаве докторске тезе, ако јесте зашто;
 3. Да ли испитивани параметри дају довољно елемената или је требало испитивати још неке, за поуздано истраживање;
 4. Да ли је статистичка обрада података адекватна.

VI РЕЗУЛТАТИ И НАУЧНИ ДОПРИНОС ИСТРАЖИВАЊА

1.) Резултати до којих је кандидат дошао могли би се формулисати на следећи начин: Имајући у виду књижевни опус Лазе Костића (1841-1910), може се рећи да он, с једне стране посматрано, симболише спој 19. и 20. века у ширем духовном контексту, као и спој традиције и модерног, у ужем контексту посматрано, будући да представља најважнију карику репрезентативног тока српске књижевности оба века, који теоретичари називају „стражиловском линијом“, а коме су припадали Бранко Радичевић, Јован Грчић Миленко, Лаза Костић, Милош Црњански, Десанка Максимовић и Стеван Раичковић. С друге стране, Костић је, преко својих филозофско-естетичких ставова, искорачио из стражиловског круга, и све појаве у васиони сврстао у тзв. процесе укрштаја. Своју књижевност је укрстио са

музичким и сликарским представама, то је поткрепио научним сазнањима, чиме је показао изузетну интелектуалну ерудицију, али и лични однос према музици и другим уметностима уопште. Његов драмски опус - драме *Максим Црнојевић*, *Гордана*, *Пера Сегединач*, *Отаџбина*, као и неколицина песама и поема, привукао је велику пажњу како позоришних тако и музичких ствараоца.

Због претходно наведеног, предмет истраживања у првом делу дисертације био је драмско и драматично у делу Лазе Костића. Посебно се кандидат бавио драматичним у поезији – јер је поезија Лазе Костића, управо због посебне драматичности и уметничког израза, инспирисала велики број музичких стваралаца који су компоновали песме за соло-глас или хор, или пак, неку другу врсту састава. У својој докторској дисертацији, *Поетика Лазе Костића и њени извори у западно европским књижевностима* (Београд 1980), проф. др Миодраг Радовић, бавећи се животним путем, образовањем и интересовањима Лазе Костића, тумачи Костићев однос према делима грчких филозофа, потом немачких филозофа, нарочито Канта, али и према књижевности Шекспира, Булвера, Гетеа и других. У делима западноевропских аутора, пре свега у драмама, Костић делимично проналази узор приликом стварања појединих дела, као што је нпр. драма *Максим Црнојевић*, али и тежи сопственом, оригиналном креативном изразу. Тако повезује актуелну концепцију европске драме, са садржајем базираним на српском народном наслеђу, управо, на народној песми. Све то утиче на начин драматизације поетских идеја.

Кандидат Ана Зечевић доказује да је Костић свој филозофски поглед на целокупно постојање света везао за „начело укрштаја“ као једину основу васељене. Станислав Винавер, у књизи *Заноси и пркоси Лазе Костића* (Београд, 2005), пише да је Костић увек желео све да искаже речима до краја, али да „човек и уметност спроводе укрштај докле и колико могу, - они застају на путу“. Сам Костић се, након сталних проучавања и покушаја прожимања свих животних сегмената - *материјалистичких* и *духовних* категорија, након свих укрштаја научног и филозофског или уметничког, увек враћао грчкој филозофији *музике сфера* – врховне хармоније од које је васељена сачињена. То се јасно уочава у његовој драми, где се проналазе укрштаји литерарног текста и сликања музике (кроз цитате песама које се певају, игара које се играју итд.).

2.) Добијени резултати, односно који су доказани на конкретним примерима су изведени врло јасно и прецизно и не остављају било какав простор за сумњу или погрешно тумачење. Истичемо да се у досадашњој истраживачкој пракси мало музиколога и театролога бавило односом поезије и музике: навешћемо проф. др Бранку Радовић, са књигом *Његош и музика*, као и мр Владимир Јовановића који се током свог оперског и лингвистичког рада више пута окретао истраживању соло-песме компоноване на стихове Десанке Максимовић. У поменутој књизи, проф. др Бранка Радовић истиче значај проучавања односа књижевности и музике, као и чињеницу да овакво истраживање „не само да оправдава нашу тему, већ указује и на даље могуће путеве њеног продубљивања и изучавања међусобних односа књижевника и музичара, без обзира на време и простор“ (Бранка Радовић: *Његош и музика*, Београд 2001, стр. 165), а ми бисмо додали – и позоришне ствараоце. Дакле, кандидат је имао само посредне узор и њихове резултате, те их је могао користити као својеврстан помоћни метод. Ова констатација произилази из чињенице да је Костићево дело далеко комплексније од аутора које су наведени научници третирали.

3.) Потпуна новина у истраживању кандидата Ане Зечевић је третман драме и драматургије музике. Од три Костићеве драме, једна – *Максим Црнојевић* је преточена у оперу, док је живот и однос Лазе Костића и Ленке Дунђерски инспирисао композитора

Мирослава Штаткића да компоњује оперу *Ленка*, а Милутина Поповића Захара – мјузикл. Ово су новија дела која нису штампана, те нису доступна широј јавности (у раду је третиран материјал захваљујући ауторима – Штаткићу и Захару), и извођена су ретко, у деловима углавном. У раду се детаљније истражује и расветљава поменути садржаји, и на тај начин се јавности открива потенцијал пронађених музичких и музичко-сценских дела.

Драматургија музике је такође довољно истражено у раду и на конкретним примерима показано како она функционише у делу Лазе Костића. Интересантно је видети и прочитати на који начин су композитор – драматург стилизовали оригиналан поетски предлог и уобличили га у музичко ткиво – соло-песму, оперу, мјузикл. Опера представља јединствени музичко-сценски жанр који синкретизује све видове уметничке дисциплине. Спој музике, текста и покрета остварен је уз деловање низа дисциплина, као што су режија, костимографија, сценографија и глума. Опера је изузетно сложен вид синкретизма више уметности, у оквиру којег драматург-композитор и редитељ, свако на свом плану, развијају поетске идеје литерарног дела и остварују неопходне степене драматичног, при чему је музички план доминирајући.

У другом делу дисертације је истражен како Костићев однос према музици, материјализован кроз музичке појаве и изразе у његовим делима, тако и музичка надградња Костићеве поезије, тј. однос композитора према Костићевом опусу. Ту је систематизована и анализована сакупљена музичка грађа композитора који су били инспирисани Костићевим делом.

Свим наведеним желимо да укажемо на апсолутну оправданост истраживања дела која су резултат синергије три уметничка израза: књижевности, драме и музике. У досадашњој научној пракси књижевни опус Лазе Костића није истражен на овај начин у довољној мери, те је докторском дисертацијом то учињено, а његова дела, као и музичко и драмско стваралаштво инспирисано његовим делом, засигурно отргнуто од заборавља и могући путоказ за друге научне раднике.

- 1) Укратко навести резултате до којих је кандидат дошао;
- 2) Оцијенити да ли су добијени резултати јасно приказани, правилно, логично и јасно тумачени, упоређујући са резултатима других аутора и да ли је кандидат при томе испољавао довољно критичности;
- 3) Посебно је важно истаћи до којих нових сазнања се дошло у истраживању, који је њихов теоријски и практични допринос, као и који нови истраживачки задаци се на основу њих могу утврдити или назирати.

ВII ЗАКЉУЧАК И ПРИЈЕДЛОГ

Докторска дисертација мр Ане Зечевић под насловом *Драмско и музичко у делу Лазе Костића*, је рад изузетне вредности који говори и о кандидату који приступа интердисциплинарно, по први пут, делу Лазе Костића. На тај начин кандидат је себе препоручио као свестраног научног радника који размишља и истражује у више праваца, спајајући све у бескрајну вредност и лепоту Костићевог целокупног дела. У овом раду је на једном месту сакупљено, научно обрађено, и систематизовано све оно што је у делу Лазе Костића представљало подстицај за драмски израз, а посебно обимна музичка грађа која је настала на основу његовог дела и из његовог дела. Научни допринос ове дисертације се такође огледа и у томе што је то први искорак у озбиљно научно промишљање о граничним подручјима, посебно када су у питању ствараоци који имају

широку лепезу стварања, као што је то случај код Лазе Костића. Овај рад ће представљати пример и модел за будуће истраживаче у сличним случајевима. Посебно истичемо велики труд који је уложен да се прикупи огромна грађа, пре свега нотна, која је до сада била расута, те сада представља драгоцен извор за следећа истраживања.

Кандидат мр Ана Зечевић је показала све позитивне особине једног научног радника, марљивост, стрпљење, упорност да се дође до релевантних чињеница, систематичност, одлично познавање књижевности, театролошке литературе и посебно музичке, те изузетну писменост.

На основу критичког сагледавања и оцјене докторске дисертације мр Ане Зечевић *Драмско и музичко у делу Лазе Костића*, Комисија констатује да она по свим својим елементима **испуњава критеријуме научног рада и представља значајан допринос развоју теорије и праксе у области театрологије, али и музикологије**, и са задовољством **предлаже Наставно-умјетничком вијећу Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци и Сенату Универзитета у Бањој Луци, да се на основу Извјештаја докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана.**

- 1) Навести најзначајније чињенице што тези даје научну вриједност, ако исте постоје дати позитивну вриједност самој тези;
- 2) На основу укупне оцјене дисертације комисија предлаже:
 - да се докторска дисертација прихвати, а кандидату одобри одбрана,
 - да се докторска дисертација враћа кандидату на дораду (да се допуни или измијени) или
 - да се докторска дисертација одбија.

ПОТПИС ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

Датум: 3. септембар 2018. године

1. Др Павле Ботић, ванредни професор, ужа научна област: светска књижевност са теоријом књижевности, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, председник

проф. др Павле Ботић

2. Др Санда Додик, ванредни професор, ужа научна област: умјетничко теоријске дисциплине, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, члан

Санда Додик

3. Др Лука Кеџман, ванредни професор, ужа научна област: Историја и теорија филма и театра (театрологија), Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, члан

Лука Кеџман

ИЗДВОЈЕНО МИШЉЕЊЕ: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење, односно разлог због којих не жели да потпише извјештај.