

СВЕТ МУЗИКЕ У
СТВАРАЛАШТВУ ЛАЗЕ КОСТИЋАМузиколошки институт
САНУ, Београд

Апстракт: У раду је разматрана многострукост присуства музике у стваралаштву Лазе Костића. Као главни извори истраживања представљени су записи мемоарског типа који доносе сведочанства о песниковим музичким искуствима и доживљајима, о пријатељском и сарадничком односу с музичарима (Корнелије Станковић, Јован Пачу), Костићеви прозни текстови писани у стилу врсне музичке критике, сегменти преписке с музичарима, те примери који осветљавају специфичне нивое присуства музике у Костићевој приповедачкој, односно песничкој поезији.

Побројани слојеви главне теме су коментарисани с обзиром на шири контекст друштвених и културних прилика, статус музичке културе и просвете међу Србима, али и шире, посебно на улогу музике у процесима развоја националне идеје у другој половини 19. и почетком 20. века. Посредно је осветљен допринос Лазе Костића разумевању и уздизању статуса музике као топоса у књижевности српског романтизма.

Кључне речи: музика, инспирација, стваралаштво, приповедање, поезија

Мислим да њесник може много да добије ироучавајући музику.

Т. С. Елиот

„Када се говори о песнику кога је природа тако штедро обдарила, не може се и не сме никад говорити о утицајима већ само о подстицајима“ (Фрајнд 2017: 14). Изобилни корпус стручне филолошке литературе о делу Лазе Костића укључио је, у појединим сегментима, и значајне осврте на импурсе које је стваралаштву великог песника дало поље музике (в. Лесковац 1991, Фрајнд 2011). Ширина тог поља уметности, као и карактеристике јединственог Костићевог стваралаштва и поетике, подстичу и потребу за покушајем обједињеног прегледа кључних аспеката у којима се та поетика приближава музици.

Из пера Лазе Костића поникли су разноврсни „музички изданици“. Широко опште образовање и богати музички, слушалачки утисци, искуства стечена у окриљу уметничких кругова, у сарадњи с музичарима, али и људима различитих струка којима је музика била део свакодневице не само што су изнедрили потребу да у различитим прозним, документарним текстовима пише о овим темама

већ су и инспирисали песника на лирско стваралаштво и дубоко уткали музику у његов песнички и приповедачки језик. Погледи Лазе Костића на свет културе и уметности присутни су у песниковој прозној заоставштини у списима мемоарског, дневничког и аутобиографског карактера, у преписци, у различитим чланцима у периодици, посебно у оним *О јолийцици, о уметности*, као и у *Књизи о Змају*, у којој Костић слојевито образлаже своје схватање песничке уметности и преиспитује дубине уметничких дела, међу којима су и остварења музичара. У песничком сегменту свог богатог и по свему јединственог опуса, аутор на музику реферира експлицитно или скривено, у широком спектру значења и кроз значајан број дела.

Друштвени кругови музичара

Искуство кућног и салонског музицирања било је у 19. веку готово неизоставни део друштвеног живота и свакодневице српског грађанства. Различити историјски извори показују да је међу српском елитом, школованом у европским центрима и окруженом припадницима виших друштвених слојева посебно динамично неговао тип кућног дружења у који је музика редовно била укључена (уп. Кокановић Марковић 2014: 19–24). Домови угледних српских грађанских породица представљали су праве културно-уметничке матице српске интелигенције у градовима јужне Угарске (Будим, Пешта, Сентандреја), у Бечу, као и у Србији. У два међу овим матицама, у дому Јосифа Станковића и у дому капетана Дуке у Будиму, Лаза Костић био је редован гост. Та средишта пријема за младе Србе, пештанске студенте, била су места угодних, креативних сусрета, разговора о актуелним друштвеним темама, о књижевности, уметности, па и својеврсни интерни, камерно-концертни подијуми музичких аматера и љубитеља ове гране уметности. Како у сећањима бележи Милан Савић, код Станковића су одржаване и аматерске позоришне представе, уз учешће младих српских богослова, правника, лекара, кћерки будимских грађанских породица (Дука, Станковић, Розмир), али и угледних српских књижевника, као глумаца аматера (Савић 2011). Били су међу њима и Љубомир Ненадовић, Антоније Хаџић и Лаза Костић, док је Коста Трифковић, гимназиста шестог разреда у Пешти, био активан и као члан омладинског тамбурашког оркестра, ансамбла који је изводио музичке нумере између чинова представа.¹

¹ Савић посебно истиче представу одржану 2. јула 1861. у башти Јосифа Станковића. Приказан је *Тврдица (Кир Јања)* Јована Стерије Поповића. Међу тумачима улога били су: Стеван Пантелић, богослов, Пава Станковић, Мара Дука, Лаза Костић, Антоније Хаџић и Ђура Вуковић. Поменуто је и извођење посрбљене шаљиве игре *Пријатељи*, у којој су глумили: Ђуро Вуковић, Паулина Дука, Антоније Хаџић, Мита Крстић, Стеван Пантелић, Љубомир Ненадовић и Тоша Адамовић; нав. према: Савић 2011: 61.

У дому Јосифа Станковића и код породице Дука у Будиму, претпоставка је, дошло је и до првих сусрета и познанства између Лазе Костића и Јосифовог брата, младог и угледног српског композитора Корнелија Станковића (уп. Лесковац 1991: 5–32; Савић 2011)², који ће несумњиво проширити дијапазон Костићевих активности везаних за музику, али и утицати на слојевитост песникових доживљаја музичке уметности, поимања значаја музике као јединствене области духовног и уметничког стваралаштва. Појединачни подаци посредно указују на конкретне заједничке активности и везе двојице уметника. Детаљно анализирајући сегменте Костићевог опуса, с освртом на његове песничке узор, али и инспирацију конкретним музичким делима, Марта Фрајнд је изнела претпоставке о Костићевим и Станковићевим дружењима и заједничким одласцима на концерте у Пешти и Бечу (в. Фрајнд 2011: 611). Засебно сведочанство о контакту са Станковићем доноси и кратак, али речит Костићев запис у *Књижи о Змају*, у вези с процесом настанка српске химне. Са замисли да Јован Јовановић Змај напише текст, а Корнелије Станковић музику, српска влада је химну од двојице уметника поручила 1865. године.³ Очито упућен у појединости везане за ову поруџбину, Лаза Костић у *Књижи о Змају* напомиње да ће музика за српску химну бити „Корнелова брига“ (Костић 1984: 35). Поред других појединости, рекло би се да и ословљавање по надимку, „Корнел“, потврђује извесни степен блискости између Костића и Станковића, коме су се на овај начин обраћали најближи пријатељи и сарадници (уп. Марјановић 2012).

Имајући у виду статус који је Станковић уживао у музичким, али и ширим друштвеним круговима, могло би се рећи да сфера овог познанства и њен укупни утицај на Костића као уметника парадигматично одражавају и срж односа Лазе Костића према значају и статусу музике у оквиру шире области српског културног и уметничког стваралаштва последњих деценија 19. века. Тај однос, разуме се, нераскидиво је био везан с идејама владајуће идеологије национализма, која је на јединствен начин проткала активности и стваралаштво обојице уметника. Према тумачењима Младена Лесковца, Костићево пријатељство са Станковићем и интересовање за његов рад било је условљено свешћу да млади музичар активно ради на послу који улази у оквир широко замишљеног програма српске омладине, која се у овом периоду борила за упознавање, неговање и ширење националног културног блага (уп. Лесковац 1991: 18). Посебно је истакнут значај Костићевог присуства у малим студентским и омладинским кружоцима попут оних код Јосифа Станковића и капетана Дуке, у којима су стварани зачеци српске публице

2 О овом познанству посредно сведоче и подаци о пријатељству Лазе Костића и Паве Станковић, Корнелијеве братанице. Видети: Савић 2011.

3 О томе сведочи и преписка између Јована Бошковића и Корнелија Станковића (АС-ПО 107/10; уп. Ђурић Клајн 1956: 94–103; Марјановић 2012).

омладинског доба – публике коју је требало припремити да пре свих других сагледа и прихвати вредности српске националне културе, најпре преко народних песама, посредством Стеријиних комедија и, најзад, уз композиције Корнелија Станковића на пољу световне и црквене музике (Лесковац 1991: 27).

Као члан Уједињене омладине српске, Лаза Костић је, из кругова књижевника и других делатника посвећених основној идеји промовисања националног уједињења посредством националне културе, имао директан утицај у различитим приликама значајним за културно-уметнички, посебно музички живот у градским и варошким срединама Аустроугарске. Само је један од примера оснивање Савеза српских певачких друштава у Вршцу (1869), чији је покровитељ била Уједињена омладина српска, а Лаза Костић, уз Владимира Јовановића, Гигу Гершића, Светислава Касапиновића, Милана Кујунџића Абердара и Александра Сандића, један од изабраних делегата (Томандл 1938: 153).

Контакти из Уједињене омладине српске различито су разгранавали Костићева интересовања и делатности. Вероватно је управо тај „кружок“ био и место сусрета и првих познанстава с пијанистом, композитором и лекаром, политичарем и народним трибуном Јованом Пачуом (1847–1902). Познато је да је Пачу компоновао на Костићеве стихове, као и на стихове Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Јована Суботића. Недавно објављена преписка доноси и друга садржајна сведочанства о њиховим контактима и о сарадњи коју је Костић иницирао. У писму из Беча 1879. године, Костић пише Пачуу о својим идејама о писању либрета за оперету, односно за комичну или фантастичну оперу и позива га као композитора на сарадњу у настајању будућег музичко-сценског дела. Костић пише и о првим учињеним корацима и одабиру основне теме, *Бајагера у небу*, као својеврсног наставка Гетеове баладе *Бој и бајагера* (в. Костић 2017: 150, 472). У моменту писања писма Костић је био у процесу завршавања првог чина, који је Пачуу тада и понуђен као могућа прва пошиљка за „пробу“ композиторског превођења основног песничког текста у музички. Истичући намеру да дело најпре представи у Паризу, аутор образлаже да је за текст либрета изабрао француски језик. Иако не пише детаљније о садржају драмске радње коју је осмислио, Костић посебно указује на то да је предмет „врло згодан, да се могу уплести све источне мелодије, па и *српске*“ (Костић 2017: 150); отворено сугерише да ће српске народне мелодије бити „оном размаженом свету *haut goût*, сасвим нешто ново“ и ову околност сматра јединственом гаранцијом будућег успеха. Ипак, кад акцентује побуду за представљањем „нашег народног музичког блага“ у форми „светског укуса“, не скрива ни да га мотивише и потенцијална финансијска добит.

Читаво писмо сведочи да је Костић имао увид у културно-уметничке прилике и укус позоришне и музичке публике у Паризу (веро-

ватно стеченог током посете Светској изложби 1867). С друге стране, значајно је осветљење песникових становишта о раду и стваралачкој поетици још једног савременика међу композиторима. Иницирање сарадње и очекивање да би управо Пачу, у оквирима задате теме и драмске радње новозамишљеног либрета, адекватно одговорио на идеју о представљању српског народног музичког наслеђа карактеристично је и као виђење основног оквира Пачуове композиторске поетике. С обзиром на различите прилике за сусрете и размене идеја и ставова, није необично да су и стваралачке поетике Костића и Пачуа биле потенцијално подударне. Још током студија медицине у Пешти, Пачу је приступио ђачком друштву „Преодница“, средишту српског културног и образовног живота, ком су у одређеном временском размаку председавали Лаза Костић и Јован Јовановић Змај (Вељановић 2003: 45). Уследиле су потом и заједничке активности у оквиру Уједињене омладине српске, које су несумњиво усмеравале и сродне политичке аспирације и начела двојице културних делатника – обојица су следили идеје Светозара Милетића о јединственом националном културном простору као основној степеници ка политичком обједињавању српског нација и опредељењу за националну борбу (уп. Вељановић 2003). О чињеници да их је „национална идеја“ зближавала и у домену уметничког стваралаштва сведочи и однос који су обојица имали према делу Корнелија Станковића. Као и Костић, Јован Пачу био је задивљен личношћу тада најпопуларнијег српског музичара. Изучавао је Станковићеве духовне и световне композиције, настојећи да узорни приступ очувања српског народног музичког наслеђа следи и сопственим стваралаштвом (Вељановић 2003: 42). Коначно, значајан је и Костићев увид у Пачуово искуство позоришног живота, који је несумњиво утицао на песникову визију заједничког рада на овом пољу (Вељановић 2003: 37).

Идеја о сарадњи с Пачуом није била усамљени пример Костићевих тежњи да своје песничко дело замисли и као основу будућег музичко-сценског остварења. За херојску комедију *Ускокова љуба/Горгана*, песник је чак покушавао да пронађе и либретисту и композитора у Бечу и Паризу – о чему сведочи кореспонденција с Валтазаром Богишићем из 1892. године. Сањао је о могућности да његов текст дође до угледног француског композитора Жила Маснеа (1842–1912), а директно је позивао Богишића, знајући за његове блиске пријатељске односе с Францом Супеом (1819–1895), да дело препоручи том признатом аустријском композитору и диригенту (в. Костић 2005: 347). Као и у вези с делом које је препоручивао Пачуу, у овим замишљањима Костић је такође имао визију комичне опере (Костић 2005: 572). Изнова посебно разматрајући питање који би музички, мелодијски оквир пригодно осликавао основни садржај дела – овог пута је сугерисао уношење „морлачких“ мелодија, односно мелодија приморских Срба (Костић 2005: 347). Могуће је да ће ре-

зултати будућих, нових истраживања конкретније показати зашто су обе Костићеве идеје о реализацији музичко-драмских дела остале неостварене.

У духовној клими седамдесетих година 19. века, ужареној родољубљем, посебну популарност у концертном животу који су помно пратили и Срби у Аустрији стекао је Московљанин Дмитриј Александрович Агрењев-Славјански. Певачки обучен у Русији, као и у Италији и Француској, особито цењен као извођач-солиста, а потом и као вођа различитих хорских ансамбала, био је познат по репертоару на ком је првенствено неговао широк спектар руских народних мелодија и романси руских композитора. Након првих концерата у Београду и успостављања блиског сарадничког односа с Београдским певачким друштвом, Славјански је на концертима често изводио и српске народне песме. За овакво проширење репертоара, чини се, био је делимично заслужан и сам Лаза Костић. Поред срдачног пријема и гостопримства које му је пружао приликом концертних наступа у Сомбору, постоје сведочанства да је Костић руског уметника учио српском језику и водио га по околини, како би Славјански бележио српске народне мелодије (в. Ђурић Клајн 1981: 73; Павловић 2008).

Искрице музике у критичарском перу

Будући редован посетилац не само музичких окупљања у приватним кружоцима већ и јавних концерата, беседа, разноврсних културно-уметничких забава с рецитаторским, књижевним и музичким програмом, зачетник српске есејистичке критике, Лаза Костић је значајан сегмент својих записа посветио актуелним темама из области културе и уметности. Записивао је одабране детаље у вези с музичким извођењима, представљао учеснике концерата и беседа, рецитаторе – посебно пијанисте и певаче, уз местимичне осврте на сегменте музичког репертоара (издвајао би успешније изведене оперске арије, увертире адаптиране за клавирско извођење и сл.) (уп. Костић 1990: 38; Марјановић 2019).⁴ Понекад је и потанко, обимнијим критичарским освртима, изражавао лично одушевљење музичким наступима појединаца. Овакве музичке импресије сведоче о песниковој осетљивости на лепоту уметничког израза, способности да у музичком извођењу препозна виртуозност, музикалност и посвећеност музичара. У напису о концерту мађарског композитора и виолинисте Едварда Ремењија (Ede Reményi) у Новом Саду 1866. године посебно је упечатљив нагласак на уметниковом изузетном

4 Прегледу написа Лазе Костића објављених у периодичној штампи, међу којима су и текстови о музици и музичким догађајима, могло би бити посвећено засебно истраживање. У оквиру овог рада, написи из периодике укључени су селективно, као илустрације.

постигнућу у нијансирању сваког тона и осмишљавању музичког тока читавог дела. Костић у тој јединственој музикално замишљеној целини и талентовано уобличеној интерпретацији уочава директну сродност с песничким схватањем уметничке целине дела. Не заборављајући да напомене и појединости о рецепцији Ремењијевог наступа, Костић сажетим, живописним освртом првенствено показује висок ниво свог слушалачког искуства и личну преданост музичкој уметности:

У свом другом и, на жалост, последњем концерту 10. маја опет је очарао срца свију лепом свирком својом. Та савршена техника која не зна шта је тешко, та сигурност којом гудило превлачи преко жица, па из њих мами гласе да им се дивити мораш, то лепо песничко схватање сваког комада којег свира, ти, сад меки, сад опет силни звукови који ти час срце раздрагавају, а час душу потресају: подигли су му спомен у срцима свију који су га слушали. Он слободно може о себи рећи: дођох – победих! Кад би војску таких гуслара имали, онда би и Пруси и Талијанци онако играли како што би им ми свирали! – рече ми мој комшија у концерту... (Костић 1990: 56–57).

И овај сегмент записа мемоарског типа, као и критичарске белешке, Костић је готово неизоставно везивао и за актуелна друштвено-политичка питања. Већ осврти на музику коју памти из доба детињства прожети су потребом да коментарише „национално питање“ и политичке прилике у животу Срба у Царевини. Овим тоновима обојена су његова сећања на популарне песме политичког садржаја, попут песама *Већ се српска засијава* Светозара Милетића или *Усијај, усијај, Србине*, широко познатих и међу децом у Костићевом родном Ковиљу.⁵ Писао је и о процесима распрострањавања актуелних политичких новина посредством периодичне штампе, у којој су песме овог типа редовно објављиване (уп. Костић 1988: 10–12).

Отворено је изражавао и своје ставове о томе каква треба да буде српска музичка публика. Приказе музичких догађања неретко је интонирао као негативне критике феномена утицаја стране средине на српску омладину у Хабзбуршкој монархији, коментаришући првенствено однос према музичком репертоару. Основна порука његових написа односила се на потребу за неговањем и очувањем српског културног наслеђа, а негативна критика и на иоле супротне примере из праксе. Након једне вечерње забаве с игранком у Сентандреји (1863), оштро је критиковао светоназоре омладине, који су се посредно одразили кроз плесни део програма – „једно једино коло спрам толики ‘чардаша’ и други туђи игри“ (Костић 1900: 35).

И општа Костићева виђења о области српске духовне музике делимично су ослоњена на исти, национални идиом. Уочљива је својеврс-

⁵ Песма је настала 1848. године, а посвећена је српском војводи Стевану Шупљикцу. Светозар Милетић је песму саставио према већ постојећој мелодији *Брод нек ћућии ударца*, хрватског певача и песника Ферде Русана. Видети: Перић 1985: 199.

на сродност између Костићевог односа према народним црквеним напевима као архаичној, оригиналној националној тековини сличној народној песми и Станковићевих исказа о песмама српског црквеног појања као о „светињи“ и „народном аманету“ (уп. Лесковац 1991: 25; Станковић 1994). Романтичарски идеали, особито култ народне, у овом случају духовне песме, уткан у шири контекст говора инспирисан владајућом националистичком идеологијом, несумњиво су зближавали поетике двојице уметника. С друге стране, управо је у црквеној музици, том добродошлом подстреку српском националном музичком изразу и оригиналности, Костић проналазио и мотив за лично посвећење, односно инспирацију за динамику сопственог литургијског живота – црквена песма га нагони да ступи у храм (уп. Костић 1869).

Заступање култа народа и захтева за креирањем јединствене српске културе, као један од најзначајнијих топоса српског национализма у 19. веку, препознатљиво је у Костићевом ставу да нам се „не може (...) дакле на ино, а да омладину овдашњу не замолимо да се ока не туђега, те да се лати наши народни обичаја, жеља и ствари, како ће се достојни показати и свог имена и позива“ (Костић 1900: 35–36). И у овим захтевима, Костић је у мислима обухватао неговање обичаја, народну поезију и музику засновану на народним мелодијама.

Идеја о очувању српског културног наслеђа у поетском изразу Лазе Костића посебно је – кроз различите сегменте његовог опуса (разнородне написе и песме) – развијена кроз приказ гусларске праксе. Слојевита тумачења односа епике и музичке праксе у српској фолклорној култури Костић изводи низом метафоричних коментара и поређења. Гуслар је представљен као српски „хомерско-осијански народни певач“, као чувар, али и као сам творац историјско-митских прича о српским националним херојима:

Као што су се славни јелински борци одушевљавали на оглед надом да ће их, ако надвладају, Фидија изрезати у камену или салити у тучу, или да ће их Пиндар опевати у својим епиникијама, те ће их тако сачувати свима потоњим вековима као угледе мушке врлине: тако су и српски јунаци, српски борци за слободу, ишли навек вољно и радосно на сусрет свакој невољи јуначкој, знајући да не могу сасвим погинути, да ће им душа, да ће им име, да ће им борба довека живети у песми, којом ће их гуслар, којом ће их безимени српски Омир опевати.

Та вечита веза, та обилата узајамност између Ахила и Омира, између олимпијских победилаца и Фидије или Пиндара, између Милоша и гуслара, између живота и песме, то је оно што чини да је песма једна од најотменијих, најузвишенијих, најтрајнијих чинилаца вредности и врлине народа. Ахил одушевљава Омира, а Омир ствара нове Ахиле, Милтијаде, Темистокле, Епаминонде, Перикле и Александре; Милош је занео најузорије гусларе, а најлепши заноси гуслара стварају нове Милоше... (Костић 1990: 8).

Уз препознатљиво позивање на античке узоре, које одликује многе Костићеве критичке текстове, коментар о гусларском песничко-музичком стваралаштву такође је интониран поступком слободног, широког испитивања и вишестраног осветљавања карактеристика народног уметничког дела. Управо је у српској епизи уочена основа високоразвијене Костићеве националне свести. Први, теоријски модус овог карактеристичног епског импулса у Костићевом опусу – у аспектима пишчевог есејистичког, критичког и прозног рада – пасивне, контемплативне природе, сведен на екскламовно компаративно разматрање односа српске народне поезије и лире светске књижевности, у циљу изградње једне оригиналне, антитетичне естетичке доктрине (Сувајџић 1993: 203–214). У приповедачком поступку Костић примарну важност уразумевању песничког чина и израза придаје самом (народном) ствараоцу као истинском и аутономном творцу једне потпуно нове естетске стварности (уп. Палавестра 1991: 8).

Романтичарско Костићево одушевљење за „народно стваралаштво“ и „дух народа“, карактеристично за 19. век, столеће откривања и афирмације усмене традиције, очекивано је пренесено и на епског певача/гуслара као носиоца усменог предања, које у овој епохи стиче специфичан статус (Ђорђевић Белић 2017: 42). Специфичним третманом дате теме, Костић карактеристично доприноси креирању фигуре „националног барда“, у европским културама засноване на идејама Викоа, Русоа и Хердера (Ђорђевић Белић 2017: 49). Символички потенцијал гусала и епског певача, активиран путем писане културе Срба већ у 18, а посебно током 19. века, динамизован је Костићевим песничким изразом који је водио ка формирању „канонске“ представе гусала и гуслара певача, у којој овај инструмент готово да стиче сакралне квалитете, а гуслар постаје „национални певач“, бард хомеровског типа (Ђорђевић Белић 2017: 50–51).

Музика у песмама

... у њему се венчавају двоје,
нека свирка с песниковим словом.

И мотиве увођења „музике“ као појма, теме или инспирације у домен песничког стваралаштва делимично је могуће препознати у светлости Костићевих веза с Корнелијем Станковићем. Занимљиво је и то да је песник, као још само свом побратиму Кости Руварцу и Ленки Дунђерској, чак две песме посветио Корнелију Станковићу (Лесковац 1991: 20). Сабирач, истраживач и посвећени тумач Костићевог дела Младен Лесковац дао је и прве анализе ових песама. Значај прве песме (*Корнелију Станковићу*), забележене у име српске омладине поводом свечаног дочека након запаженог увођења

Станковићеве *Лиријуре* у Пешти (1860), а објављене у *Србском дневнику* (1860: 3; Костић 1991, 3: 121), Лесковац везује превасходно за контекст владајућег духа у тадашњем српском будимском, али и новосадском грађанском друштву и у кући Јосифа Станковића – духа који је одређивао целокупна уметничка и идејна опредељења читавог Костићевог нараштаја (Лесковац 1991: 23). Друга песма (*Над Корнелијем Станковићем*), испевана по композиторовој смрти (1865) и одштампана у часопису *Вила* (К[остић] 1865: 241; 1991, 3: 123–124) постала је инспирација за многострука, вишеслојна тумачења сложеног Костићевог односа према Станковићевом стваралаштву, али и према основној функцији, смислу и естетици духовне музике. У њој је Лесковац видео „одломак нечег већег, обухватнијег и значајнијег но што је обична тужалка“, коментаришући и да песма „личи монологу на крају петогачина неке мрачне и кобне шекспировске трагедије“ (Лесковац 1991: 32).

Дубоко у срж исте тужбалице ушла су и детаљна тумачења Костићевог поетског поступка у *Певачкој имни* и *Певачкој имни Јовану Дамаскину* (1865) из пера Марте Фрајнд. Ова виђења доносе, чини се, до сада најшири приказ Костићевог односа према музици и Станковићевом уделу у песниковом интензивном бављењу том темом шездесетих година. Међу мноштвом отворених питања, нарочито су упечатљива тумачења „барокних“ слојева Костићевог дела, у живописним паралелама с одабраним делима енглеске „метафизичке“ поезије прве половине 17. века (уп. Живковић 1991: 86–96; Фрајнд 2011: 605–625). Тако је песма *Над Корнелијем Станковићем* оцењена као остварење достојно поређења с Милтоновим *Лисидасом*, а слика српске виле, удовице српског Орфеја над Корнелијевим одром и њихове дечице, „писмена гудних, сирочади“ које треба да полете за својим родитељем у анђеоски свет да га науче „тужном поју ‘Со свјатими!’“ виђена као „поезијом исклесан барокни споменик“ (Фрајнд 2011: 610). Ипак, чини се да је овде, за разумевање Костићевог доживљаја музике, кључна мисао о значају дела која надживљавају уметника („јединцата су то му дечица, писмена гудна, дела су му то“); тај значај Марта Фрајнд препознаје управо у дискретно уметнутој идеји Станковићеве музичке поетике у анђеоској снази православног појања (Фрајнд 2011: 610) – најзначајнијем сегменту животног дела младог композитора.

Као да недвосмислено препознаје, или сопственим духовним виђењем проживљава ову димензију Станковићевог стваралаштва – неодвојивог од живота самог – Костић и на прелазак душе преминулог из земаљског света у небески говори као о одласку „у херувима звучни загрљај“. Да ли реферира на дубоки смисао литургијске *херувимске њесме*, или и овим полустихом наговештава да је његова интимна религијска замисао небеске, анђеоске сфере обојена тако снажним одјеком музике?

Већ првим стиховима песме Костић наглашава да Станковића на опелу испраћа велики број поштовалаца, пријатеља, познаника и сродника. За њим, Орфејем, уместо жене, као метафора „музике“ остаје српска вила с разбијеним гуслама и сломљеним гудалом, укупни снажни утисак о уметничковој животној посвећености музици.

И као мотив за нова музиколошка истраживања, посебно су занимљива филолошка тумачења сродности идејних и композиционих поступака примењених у Костићевој *Певачкој имни* и оних које је употребио Џон Драјден у *Песми за дан Св. Цецилије*, а потом и Георг Фридрих Хендл у једној од својих чувених кантата.⁶ Уз претпоставку да је ово музичко дело могао чути у Пешти или у Бечу, управо у Станковићевом друштву, Марта Фрајнд детаљно приказује неколико нивоа сличности између химне Св. Цецилији, заштитници музике у католичкој традицији, и похвалних песама инспирисаних делом православног химнографа Јована Дамаскина, које је Костић посветио Панчевачком српском црквеном певачком друштву.

Мноштву питања отворених аналитичким тумачењима и освртами на карактеристичне песникове „посвете музичарима“ (Станковићу, Панчевачком српском црквеном певачком друштву, па и самом црквеном песнику Св. Јовану Дамаскину) могуће је придружити и додатна осветљења песничких поступака којима Костић реферира на музику. Понесен доживљајима особитих музичких интерпретација из свог непосредног окружења, још две је песме Костић посветио личностима које музицирају: црногорској кнегињи Милицы (*Свирачици*) и признатој српској пијанисткињи Јованки Стојковић (*Јованци Стојковићеве*). Док првом песмом, рекло би се, романтичарски првенствено открива спектар личних осећања и доживљаја, одушевљења свирком тадашње младе кнегињице, обраћање Јованки Стојковић доминантно је обојено тоном „националног“. Овој славној пијанисткињи, ученици Александра Драјшока, а потом и Франца Листа, камерном музичару, композитору и музичком педагогу, посебну песму посветио је и Јован Суботић, док је Јован Јовановић Змај написао засебну рецензију о уметности њене интерпретације (Јовановић Змај 1872; уп. Васић 2003: 56). Костић је у својој песми настојао да, различитим поступцима, вишеструко акцентује значајну улогу уметнице и њених музичких наступања у домену неговања и очувања српског националног идентитета. Не само уоквирење централног дела песме поновљеном строфом: „Ти ћеш поћи;/ примиће те сва туђина пуста, /страњски ће им зборит твоја уста, /али твоји прсти/ зборит ће им српски“ већ и сегменти средишње строфе потенцирају недвосмислену „припадност“, оданост уметнице сфери националног, српског миљеа („Ти ћеш поћи;/ ал’ из нашег санка/ никад, Јанка!“). Током године у којој је песма настала (1872) низали су се успеси концерата Стојковићеве – у Новом Саду, Београду, Земуну,

6 Реч је о Хендловој *Оги Светиој Цецилији* (HWV 76) из 1739. године.

Панчеву, Вршцу, Суботици, Сомбору, Бечкереку, као и у Ријеци и у Загребу. Запажено је да је највећи успех имала у Новом Саду и да је већ тада постала права хероина Уједињене омладине српске (Васић 2003: 52). Различити извори казују да је у наредном периоду наступала и у Пешти, Грацу, Бечу, Трсту, Лондону, Паризу, Данској и Русији (Исто: 55). Међу најзначајнијим њеним постигнућима била је, поред виртуозног извођења, чињеница да је српску музичку публику упознала с „канонским“ делима европске музике за клавир – на њеном репертоару биле су клавирске сонате Бетовена, Листове парафразе, обраде музике Гуноа, Доницетија, композиције Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена, Рубинштајна, док је на вокалном репертоару неговала музику барока, рококоа и класицизма (Хендл, Перголези, Глук). Иако је уметница, као родољуб, на репертоару брижљиво неговала и остварења домаћих аутора – композиције Јосифа Шлезингера, виртуозне клавирске комаде Корнелија Станковића и дела Даворина Јенка (Васић 2003: 54), с обзиром на сазнања о ширини њеног пијанистичког програма, Костићев суд да ће њена интерпретација на првом месту „зборити српски“ чини се ипак пренаглашено национално оријентисаним.

Најзад, кроз значајан број песама аутор урања у сферу уметности описујући музички доживљај или посежући за одређеним музичким изразом, одабиром музичке терминологије, разрађујући шаролике песничке слике као метафоре, мотиве који се односе на музику. У динамичним и суптилним преплетима, смењују се у тој палети мотива: вила, звуци, хармонија, лира, гусле, тамбура, коло, пој, свирка.

Сродно решењу у погребној песми посвећеној Станковићу, у којој је „музика“ представљена као вила, иста метафора краси опис настајања музичког дела под прстима *Свирачице*, кнегиње Милице – „тако се роје у твојој руци/небеског раја вилински звуци“ (Костић 1991, 3: 59). Општи подстицај на поетски (или певачки?) узлет, полет и слободу изнет је уз мотив виле у првим стиховима песме *Свейковина* („Ори ми се, песмо, хој!/Ори ми се мила!/ Певај Србе, брате мој/ уз тебе је вила!“), док *Вилованка* специфично обједињује овај мотив са широко постављеном сликом „хармоније сфера“ (Костић 1991, 1: 112). „Хармонија мунди“, питагорејско-платоновска традиција према којој је читав свет саздан у хармонским интервалима, усклађен између математике, музике и астрономије, у овој песми заузима наглашено место, доприносећи целокупној космичкој димензији песме, описа лета кроз васељену, уз звуке небеских гласова (Фрајнд 2011: 612). „Вилске очи“ песник поново повезује с музиком – „свирком“. Баш ови вилински звуци, или звуци „вечне лире“ – могло би се рећи и као песникове трајна поетско-музичка инспирација – Костића воде до Хомера, Дантеа, Шекспира, Пиндара, Анакреонта, Милтона, Гетеа и Шилера. На овај начин песник исцртава верти-

калу аутопоетичког одређења, портретишући себе као духовно-уметничког сродника поменутих стваралаца, од Хомера до Шилера.

Гусле на првом месту, али и други традиционални народни инструменти, као изразити национални симболи, чувари колективног памћења у процесима српског националног буђења, често су присутни мотиви у песмама Лазе Костића. Мотив гусала, притом, најчешће је у преплету с мотивом виле. Живописно је осветљен значај те имагинарне фигуре која чува вишеструке везе с метафизичком инстанцом: кроз причу о гуслама и јаворовом дрвету, вилинском дару (или певачу коме су саме виле одузеле вид), кроз слике певања, сугестивне описе певача и њихових слушалаца. Сродне слике, попут топоса, уочене су у делима различитих аутора, као рефлексивне историјско-политичких околности и социокултурне климе, а могло би се рећи да су у Костићевој поезији реализоване у широком луку, од романтичарског одушевљења до стишаног националног патоса с елегичним призвучком (уп. Ђорђевић Белић 2017: 52). Костићев слепац „не зна ништа лепше од мојих гусала (...) ништа слађе од мојих песама“ (*Пишач и слипац*, Костић 1991, 3: 115), „гуслар-момче“ такође сања вилу, вилин глас се разлеже по јавору, а јавор му „гусле дао“, док се сневач суочава с поломљеним гуслама, као симболом актуелног робовања (1859) (*Иза сна*, Костић 1991, 1: 164–165). У песми *Спогодинашњица Саве Текелије* гусле леже под прашином и паучином, поред њих је савијено гудало које као да се буди, док из њега излазе „дуси“ (Костић 1991, 1: 200–204). Ова песничка слика протумачена је као слика угрожености духовног опстанка нације кроз заборав усменог наслеђа, дисконтинуитет његовог трајања. Будући познати, општи симбол отпора, живота, трајања, народног памћења, свести о пореклу и етничкој одрживости, гусле које ћуте овде су препознате као знак народног замирања (гудало које „дуг је санак боравило/ поред своје верне моме...“) (Кнежевић 2018: 32). На старе гусле и покидане жице Костић метафорично полаже и преминулу драгу у песми *Појред* (Костић 1991, 1: 211).

Као карактеристичан симбол вредности и духа старих времена, у песмама Лазе Костића фигурира и приказ тамбурашке инструменталне праксе. У песми *Стари Цио*, описано окупљање око старца који последњи пут свира/пева о „златном добу“ младости (Костић 1991, 1: 167) представља и рефлексивну о значају тамбурашке музике, у овом периоду српске музичке историје посебно усмерене на поље забаве (за разлику од гусларске и гајдашке везаности за обред; уп. Лајић Михајловић 2000: 54). У *Колу*, пак, народни инструменти, тамбурице су „Божије“, док уз њих метафорично игра „месечево коло“ сенки српских вила и јунака, националних хероја (Костић 1991, 2: 12–13).

Најзад, Костићево виђење поља музике и музицирања као јединственог вида свеобухватног уметничког изражавања иницира-

ло је и уплив основног појма свирке у песнички језик. Стиховима песме *У њролеће мало деша цвећа* чак је изједначена слика раја с „песама вечним завичајем“, а у „листовима небесног цвета“ (у ауторовој стваралачкој инспирацији, поетској инвенцији) венчана „свирка с песниковим словом“ (Костић 1991, 3: 193).

Мотиви „небеског“ и хорског, као и „херувимског“, „анђелског поја“ несумњиво су везивали мисао Лазе Костића за сферу црквеног појања. Ако је срж песниковог односа према овом сегменту српског културног и духовног наслеђа и народног стваралаштва преточена у песничку посвету преминулом Станковићу, одједи размишљања о упоришном значењу прозби црквеног благољепија видљиви су и у *Сјомену на Руварца*, као и у песмама *Појред* и *После њојреда* (Костић 1991, 1: 211–213; 1991, 2: 8–9) – Костић бележи како се поје „Памјат вјечнаја“, као и „Преобразилсја јеси“. Такође у више наврата нотира да су не само свештеници него и ђаци на погребима певали „Со свјатими упокој“. Поред тога што посредно уводи још један мотив богослужбене химнографије и црквеног појања у своје песме, Костић, сродно многим својим савременицима, документује слику распрострањености црквене, богослужбене музике међу лаицима у тадашњем српском друштву (уп. Марјановић 2019).

Засебно детаљну студију захтевало би подробно тумачење *Беседе*, тј. полемичког текста *Одговор на Мњење о Костићевој „Беседи“*, које би потенцијалним новим, интердисциплинарним приступом допунило досадашње закључке значајне за сагледавање Костићевог сложеног односа према музици. У овом тексту аутор је такође покушао да прикаже аутопоетска опредељења и поступке, објаснивши своје настојање да целовитост поменуте песме постигне асоцијацијама на музичку структуру – форму сонате (уп. Лесковац 1968; Бркић 1972; Фрајнд 2011). Тај покушај Лазе Костића протумачен је као једно од првих настојања у нашој новијој поезији да се кроз свесно прибегавање музици и испитивање могућности употребе структура појединих музичких облика изнађе шира структура за сопствену песничку, лирску визију (Бркић 1972: 400–401). Оправданост таквог приступа препозната је у истоветности суштине уметности, која не само да дозвољава да се појмови својствени за једну уметност употребљавају у аналитичкој терминологији друге него и открића или својства организованости унутар сфере једне уметности, често су коришћени у другој (Бркић 1972: 400–401). Свакако је од значаја и чињеница да је Костић *Беседу* писао у приближно исто време кад се интензивно кретао у круговима музички образованих, писао о Станковићевој црквеној музици, славио га на различитим местима и посветио му песме (Бркић 1972: 403).

Коначно, „музичке вредности“ уочљиве су – и уочене – и у песми *Santa Maria della Salute*. Тумачења Милана Кашанина укључила су, чини се, највише асоцијативних веза с музичким појмовним пољима

ма. Док је корен свих „музичких узора“ Костићеве поетике препознавао у наслеђу грчке, античке традиције, с начелним уочавањем дионизијског ритма и хорске звучности у песниковим разноврсним и мајестетичним стиховима (Кашанин 1991: 15–16), проценио је да „само у великој музици има тако дубоких и моћних, таквих ненаслушаних звукова среће, таквог вриска и очајања, погружености и такве сете као у тој Костићевој недостижној поеми“ (Кашанин 1991: 22). У потрази за директним везом *Santa Maria della Salute* и „музике“, Кашанин је чак посегаво за компаративним тумачењем Костићеве песничке форме и музичког жанра симфоније.

Како та песма почиње – ленто и пиано – како се ритмички и тонски развија, расте, разграђава, прелази у фортисимо и фуриозо, како се стишава и губи, да поново букне и набуја, заори, затруби, то је за песнике модел симфонијског дара. Финале као финале Бетовенове Девете – исти пароксизам исповести, исти врхунац говорног звука, иста френезија радости и усхићења (Кашанин 1991: 23).

Кашанин је посебно истицао лични доживљај магичне снаге рефрена чувене песме, упоређујући га с јединственим доживљајем музике богослужења и лепотом понављања музичких прозби у литургији:

Кад год довршим да је читам, почнем је испочетка, толико ми се њен почетак чини њезин наставак. Као што у литургији лепота рефрена није у томе што се понављају него што, иако већ толико пута чувени, увек личе на откровење и певање у сну, и као што је лепота падања снега и драж повратка дана и ноћи у наизменичном понављању које увек изненађује, тако је лепота рефрена у тој песми Костићевој увек нова и незаменљива (Кашанин 1991: 22).

Кроз пример *Santa Maria della Salute* разматрано је и питање „мелодизације“ Костићевих песама, с посебним освртом на њихову метричко-ритмичку структуру и синтаксичко-интонациони поступак – ритам акцената, типове стихова, тонску симетрију (Ружић 1971). Модерно проучавање појма мелодике стиха притом је повезано с поставком коју су дали представници руске формалне методе, Жирмунски и Ејхенбаум, односно О. М. Брик. У том контексту, под термином „мелодија“ коментарисан је систем интонирања, одређујући систем за структуру песничке синтаксе, односно за „композицију песме“; засебно су тумачени и подобност стихова за музичко компоновање, мелодијска функција глаголских времена, као и ритмички облици који имају својеврсну „априорну мелодију“ (Ружић 1971: 194–195). Подробно анализирана метро-ритмички, с обзиром на „звучовну инструментацију“ и фигуре понављања, Костићеву склоност драмском сликању и „унутрашњу мелодију“ песме, Костићева *Santa Maria della Salute* сврстана је у ред „мелодијске лирике“ (Ружић 1971: 194–195).

Очигледно, и процес градирања чувене Костићеве песме захтевао је прелазак гласа књижевне теорије и критике у мисаону сферу и терминологију музике. Према суду Миодрага Павловића, песмом *Santa Maria della Salute* Костић је „тражио и нашао своју и нашу песму над песмама (...) песму која ће певати пуним и узвишеним гласом, која ће јечати као оргуље, која ће се орити као да је пева хор“ (Павловић 1991: 90), Исидора Секулић у њој је такође чула „оргуљски бруј“... (Секулић 1972: 25). Као да је управо универзалност језика музике, или јединственост њених изражајних средстава, удобно надоместила друге могућности дескрипције у деликатним тумачењима слојева ове врхунске песничке творевине.

Колико је дубоко Костићева поетика инспирисала реч књижевне критике да се пронађе на пољу музике говоре и други упечатљиви записи („Где сте, музичари и композитори, да се додате овом великом лиричару, да компонујете сав Лазин лирски хеленизам“, уп. Секулић 1972: 13–14; Винавер 2005). Константовано је и да у нашој књижевности нема музикалнијег песника од Костића; да по карактеру свог дара, ингениозној радозналости, по љубави ка антици и страсти ка рефлексији, па и по животу, Костић личи на Гетеа; мисао српског песника постављена је у исту раван с уметничко-филозофским начелима Рихарда Вагнера (Кашанин 1991: 22–23). Наговештено је мноштво могућих праваца и нових промишљања основне теме.

Може ли се рећи да је Лаза Костић, у написима и у песмама, и своје естетичко-филозофске идеје на одређени начин наговестио и обрадом „музичких“ тема? Може ли се и на том пољу констатовати узлазна лествица категорија „лепоте“, симетрије, јединства несличних делова и, најзад, хармоније – повезивања облика и боја, звука и покрета, звука и слике, начела симетрије и укрштаја, идеје о свеопштем укрштању (Јастребић 1970: 8; Милијић 1981: 66)? Иницирање ових питања свакако поткрепљује и утисак да се мисао Лазе Костића увек разгранавала и захватала далеко шире проблеме него што им је био непосредан повод (Косановић 2004: 54). За будућа истраживања изузетно су подстицајна већ подсећања на Костићева маштовита тумачења термина „хармонија“, као „премоста супротности“ и основе света, основе уметности (Милосављевић 2004: 68), као и могућности даљих испитивања третмана не само овог појма него и мноштва поменутих музичких термина у оквиру приповедачке, песничке поетике и дијапазона Костићеве језичке иновације, проширења изражајних могућности нашег фолклорног језика. Коначно, виђење поезије, али и целокупног уметничког стваралаштва, као облика општења, а писања и читања као лица и наличја, условљених општим стањем у књижевности, уметности и култури (уп. Петковић 2006: 156), отвара и питања: како читамо Костићеве песме, како препознајемо песникову потребу за музиком, његову музичку имагинацију и инспирацију, с обзиром на контекст песниковог доба и актуелно стање у истраживањима културе и уметности?

ИЗВОРИ (избор)

- Костић, Лаза. „Патријарова була“. *Засџава*, Нови Сад, IV, 90, 1. август 1869, 1.
- Костић, Лаза. *Књиџа о Змају*. Београд: Просвета, 1984.
- Костић, Лаза. *О џолийици, о умейностџи*. Новински чланци, II, III, IV, 1881–1883. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- Костић, Лаза. *Песме*, I–III. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Костић, Лаза. *О књижевностџи. Мемоари*, 1. Прир. др Предраг Палавештра. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Костић, Лаза. *Прејиска, I, Сабрана дела Лазе Костџића*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас, Душан Иванић, ред. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска, 2005.
- Костић, Лаза. *Прејиска, II, Сабрана дела Лазе Костџића*. Прир. Младен Лесковац, Милица Бујас, Душан Иванић, ред. Душан Иванић. Нови Сад: Матица српска 2017.
- Писмо Јована Бошковића Корнелију Станковићу. Београд: Архив Србије, фонд „Поклони и откупи“, сигн. АС-ПО 107/10.
- Савић, Милан. *Лаза Костџић*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Станковић, Корнелије. *Срџско црквено карловачко џојање*. Св. 1, Блажена гл. 1–8. Предговор Стеван Тодоровић. Београд: Српска краљевска академија, 1922.
- Станковић, Корнелије. *Срџско народно црквено џојање*. Књ. 1, 2, 3. Београд: Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије; Нови Сад: Матица српска, Фототипска издања, књ. 16. 1994.

ЛИТЕРАТУРА

- Бркић, Светозар. „Музичке структуре и песништво са посебним освртом на ‘Стражилово’.“ *Свејла ловина*. Нолит 1972. 398–419.
- Васић, Александар. „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић.“ *Темишварски зборник* 3 (2002): 51–62.
- Вељановић, Зоран. *Др Јован Пачу*. Нови Сад: Архив Војводине, Посебна издања Архива Војводине. Књ. 8, 2003.
- Винавер, Станислав. *Заноси и џркоси Лазе Костџића*. Београд: Дерета, 2005.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. *Фиџура џуслара. Хероизирана биоџрафија и невидљива џтрадиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017.
- Ђурић Клајн, Стана. „Југословенска химна у прошлости и данас.“ *Музика и музичари*, Београд 1956. 94–104.
- Живковић, Драгиша. *Токови срџске књижевностџи: од класицизма и дидермајера до експресионизма*. Нови Сад: Матица српска, 1991.

- Иванић, Душан. „Ка поетици Лазе Костића“. *Дометии*, год. 37, бр. 142/143 (2010): 68–77.
- Јастребић, Благоје. 1970. *Поетика Лазе Костића*. Београд: Библиотека Друштва за српскохрватски језик и књижевност СРС.
- Кашанин, Милан. „Прометеј.“ У: Л. Костић, *Песме*, 1. Ур. В. Отовић. Нови Сад: Матица српска, 1991. 11–37.
- Косановић, Јелена. „Лазе Костића етико-естетика“. *Дометии*, 31. 116/117 (2004): 41–58.
- Лајић Михајловић, Данка. *Гајде у Војводини*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 2000.
- Лесковац, Младен. *Лаза Костић*. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Кнежевић, П. Јасмина. „Корифеј ониризма српске романтичарске књижевности, Лаза Костић.“ *Башићина* 44 (2018): 25–53.
- Кокановић Марковић, Маријана. *Друшћивена улоја салонске музике у живоју и сисћему вредности српској грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт 2014.
- Марјановић, Наташа. „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 47 (2012): 115–126.
- Марјановић, Наташа. *Музика у живоју Срба у 19. веку – из мемоарске ризнице*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Музиколошки институт, 2019.
- Милијић, Бранислава. „Нека естетичка начела Лазе Костића.“ б.и., 1981. 61–75.
- Милосављевић, Петар. „Филозофска мисао Лазе Костића.“ *Дометии*. 31. 116/117 (2004): 59–77.
- Павловић, Мирка. 2008. „Ново ишчитавање старих података (Славјански – Мокрањац).“ *Даница*, српски народни илустровани календар за годину 2008. 15: 364–376.
- Перић, Ђорђе. „Уметнички текстови *Српских народних њесама* Корнелија Станковића.“ У: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења. Ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV. Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985. 187–204.
- Петковић, Новица. *Опегди из српске њоетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Ружић, Жарко. „Симетрија и мелодија у јединој Костићевој станци.“ *Књижевности*. 26, 52. 3 (1971): 186–199.
- Секулић, Исидора. „Лаза Костић.“ У: Лаза Костић, *Одабрана дела*, I. Ур. Ж. Милисавац, Библиотека Српска књижевност у 100 књига. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972. 7–25.
- Сувајџић, Бошко. „Лаза Костић и наша народна епика.“ *Лаза Костић и српски и европски романџизам*. Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 1993. 203–214.

- Томандл, Миховил. *Сјоменица Панчевачкој српској црквеној њевачкој друшћива, 1838–1938*. Панчево: Књижарско-издавачки завод „Напредак“, 1938.
- Фрајнд, Марта. „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века.“ *Књижевна историја* 43. 145 (2011): 605–625.
- Фрајнд, Марта. *У истрајању за Лазом Костићем*. Вршац: Библиотека Неваница, 2017.
- Ђурић Клајн, Стана. „Руски уметнички мисионар XIX века у југословенским крајевима.“ У: *Акordi прошлости*. Београд: Prosveta 1981. 70–81.

Nataša Marjanović

Music in Laza Kostić's Artistic Creation

Summary

Music can be found in many different layers of Laza Kostić's work. This is a result of Kostić's broad education and musical experience, as well as impressions acquired through the collaboration with musicians and people from different professions whose everyday lives involved music. Laza Kostić wrote about various "musical themes" in his prose, documentary works, in his correspondence and in different articles in periodical journals, especially in *On Politics*, *On Art* and in *The Book About Zmaj*, in which he explains his view of poetry and reconsiders different works of art, some of them famous musical pieces. Being inspired by music in many ways, Kostić referred to this form of art both explicitly and indirectly throughout his numerous lyrical creations. Simply, music was omnipresent in his poetic and narrative language.

The paper comprises three segments. First considered is the status of music in the poet's everyday life, that is, the status of Laza Kostić in the social circles of musicians, with a special focus on his acquaintance and collaboration with Kornelije Stanković and Jovan Paču. Then, the place of music in his critiques (reviews of musical events, public concerts of famous musicians, besedas, and various cultural-artistic parties with literary and musical programs) is also brought to light. Finally, the presence of "music" as an idea, concept, theme or inspiration for poetic creation is commented on; on the list of motives which refer to music are: fairy, sounds, harmony, lyre, *gusle*, *tambura*, *kolo*, *singing (poj)*, and playing (*svirka*).

The above mentioned aspects of the main subject are commented on with regard to the wider social and cultural context of the epoch, the status of musical culture and education among Serbs, and the role of music in the process of development of the national idea in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century, as well as the contribution of Laza Kostić's work to the comprehension of "music" as a specific topos in the Serbian Romantic literature.

Keywords: music, inspiration, creation, narration, poetry

Примљено: 15. 1. 2020.

Прихваћено: 30. 3. 2019.