

ПОЕТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Поетичка исцраживања, књ. 11

Уредник
ЈОВАН ДЕЛИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ
др Миодраг Матицки
проф. др Горан Максимовић

ПОЕТИКА СТЕВАНА
РАИЧКОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ
Београд–Требиње, 2010.

Овај зборник резултат је рада на пројекту *Поетика српске поезије друге половине XX века*. Штампање књиге помогло је Министарство науке Републике Србије.

САДРЖАЈ

Лирски усамљеник – уводна ријеч	9
--	---

I

<i>Александар Пејров</i> Три тезе о поезији Стевана Раичковића	19
---	----

<i>Александар Јерков</i> Да ли је суштина поезије у стиху? Испуштени облик, фасцикла и тотална поетика Стевана Раичковића	51
--	----

<i>Драјан Хамовић</i> Тематско језгро Раичковићеве лирике	95
--	----

<i>Ранко Појовић</i> Лирска меланхолија Стевана Раичковића	119
---	-----

<i>Бојан Чолак</i> Есејистичка мисао Стевана Раичковића	139
--	-----

II

Јован Делић

Градске слике у поезији Стевана Раичковића .. 169

Душица Пошић

Раичковићев симболички простор куће 191

Стијанко Кржић

Мотив Тисе у поезији Стевана Раичковића 207

Слађана Јаћимовић

Путописни елементи и љубавна лирика
Стевана Раичковића 227

Силвија Новак-Бајцар

Простор ћутања. О тишинама у
песништву Стевана Раичковића, још једном 241

III

Сања Парийовић

Раичковићева преданост сонетној форми
(ауторски сонети и препеви) 257

Бојан Ђорђевић
Раичковићеви сонети према
класичном моделу сонета.....279

Александар Јовановић
Сонет и подстицаји.....291

Мирослав Максимовић
Сусрет са *Каменом усџаванком*.....303

Бранко Брђанин
Пјеснички *свијет* као поетичка *иџорница*
(препјеви Стевана Раичковића:
дијалог са Вилијемом Шекспиром)317

Персида Лазаревић ди Ђакомо
Стевана Раичковића препеви Петрарке335

IV

Светлана Шешиновић-Димиријевић
Структура и семантика
Стихова Стевана Раичковића359

Предраи Пеиоровић
Лирика, живот и коментари у
Фасцикли Стевана Раичковића373

Бојана Стојановић-Пантиновић
О неким аспектима лирске прозе
Стевана Раичковића 387

Александар Милановић
Раичковићево „превођење“ на језик поезије 401

V

Кајоко Јамасаки
Превођење поезије Стевана Раичковића
на јапански..... 429

Миливој Ненин
Раичковићева аутобиографија..... 449

Именски регистар (Бојан Чолак) 459

ЛИРСКИ УСАМЉЕНИК

– уводна ријеч –

Стеван Раичковић дјелује – барем на први поглед – као лирски усамљеник у српској поезији послије Другог свјетског рата, не само зато што је био и остао пјесник самоће и тишине, већ и по својој позицији и међу својим савременицима и међу припадницима такозване прве генерације српских модерниста послије Другог свјетског рата. Он није непосредно припадао оној линији српскога пјесништва и стиха чија су персонификација Васко Попа и Миодраг Павловић: сачувао је вјеру у моћ и значење лирике као прегнантног, густог и кондензованог исказивања емоција, као прожимања лирског субјекта, односно лирског Ја, и свијета. Сачувао је повјерење у пјесму и у пјесникову ријеч; повјерење у лирско Ја које се једно вријеме програмски потискивало из пјесништва. Отуда и Раичковићев непрестан присан дијалог са пјесмом, који је понекад дијалог с неким присним апсолутом, са присним Богом, с неким идеалним сабесједником који се непрестано тражи и призива, који је дјело и дио самога пјесника, али који се осамостаљује превазилазећи га и постајући неки идеални двојник. Отуда и чежња за природом, за међусобним прожимањем и јединством; отуда присност према трави, цвијету, стаблу, коријењу, ријеци, небу, птици, парку. Отуда њежност његове поезије и њена

способност да се претвори у звук, да постане готово флуидна и тешко ухватљива. Отуда и пјесникова сумња у моћ говора о поезији, у смисао критике и теорије. То је по правилу говор поводом пјесме, плаши се Раичковић, а не о пјесми самој; пјесма – оно у њој најпоетскије – остаје неухватљива за критичарске мреже и теоријске конструкције. Због наглашене емотивности и повјерења у лирско Ја, Раичковићева поезија је, вјероватно с разлогом, доживљавана сасвим у близини „поезије меког и нежног штимунга“ и зато није могла бити у великој милости великог, али и ригидног критичара модерне поезије Зорана Мишића. Мишићу је Раичковић звучао традиционално. Уосталом, уз Раичковића је дуго стајао епитет „неоромантичар“.

Пажљивије читање могло би показати врло модерно Раичковићево осјећање свијета. Пјесник осјећа сву тјескобу града и урбаног живота; изражава снажно осјећање усамљености у градском мравињаку. Изласком изван града пјеснички субјект се није ослободио градских улица ни кровова. Зато је његово осјећање усамљености амбивалентно: то је она помало старинска, и вјечна, пјесникова чежња за самоћом, али и усамљеност модерног човјека изгубљеног у градском метежу. Раичковић је ближи модерној поезији него што на први поглед изгледа.

Био је, међутим, савршено далек савременој му утилитарној и функционализованој поезији; сваком покушају сврставања међу ангажоване пјеснике. Његовом лирском темпераменту била је далека поезија програма, а поготово соцреалистичког програма, такозвана „кубикашка“ поезија обнове и

изградње, или такозвана „ратна“ поезија. Раичковића је тешко замислити као пјесника побједничких химни и политичких заноса. Чист лирик, остао је лирици вјеран.

Предрасуда је, међутим, да је Раичковићева поезија једнолика, сва „на једну жицу“. Штавише, показале се да је он врло разноврстан пјесник. Несумњиво пјесник тишине и самоће, склон баладичном и елегичном тону, он ће се временом мијењати и на плану стиха и строфе, и на плану лирског сижеа, и на плану компоновања збирке као цјелине. Он ће, као и Десанка Максимовић, којој је несумњиво близак, користити и везани и слободни стих. Он има једну једину књигу у знаку строге лирске форме – сонета – „отворену“ књигу коју је дописивао, можда и средишњу своју књигу, језгро свога пјесништва – *Камену усјаванку*. Управо је по тој књизи најближи Дучићу. Али Раичковић је пјесник „метричког прекршаја“: мало је сонетиста који имају толико „метричких прекршаја“, и то у својим најбољим сонетима као што су баш „Камена успаванка“ и „Нити“. Као да је одступање од сонетне норме постало Раичковићева пјесничка стратегија и поетичка тенденција. То је, међутим, недовољно описано у критичко-теоријској литератури. А та одступања дају чар његовом сонету.

Управо сонет „Нити“ показује Раичковићеву модерну самосвијест о томе да су живи, а нарочито живи пјесници, спона између два времена, између мртвих и нерођених: „ми смо нити / које вежу нерођене са мртвима“. Тако је сонетима Раичковић повезан не само са Дучићем, односно са

прошлошћу и традицијом, већ и са Скендером Куленовићем, коме су управо Раичковићеви сонети били подстицај за повратак сонетној форми, па са Бранком Миљковићем, према коме је Раичковић његовао пријатељство и коме је, упокојеном, испјевао пјесму „Запис“. Уосталом, мотиви и симболи птице, камена, воде, биља спајају Раичковића са долазећим неосимболистима, односно са Миљковићем прије свих. Повезан је такође и са Рајком П. Ногом и Мирославом Максимовићем, а према Раичковићу изграђен однос имају и Слободан Ракитић и Милосав Тешић. Лирски усамљеник није тако усамљен међу српским пјесницима.

Остао је неиспитан, или барем критички недоречен, Раичковићев однос према класицима сонетне форме: Франческу Петрарки и Виљему Шекспиру. Обојицу је Раичковић преводио, што не може бити без значаја и за његову поезију. Један Шекспиров сонет остаће му једна од најближих и најдражих пјесама уопште. Тиме се отвара и питање компаративног контекста у којем треба посматрати Раичковићево пјесништво, и вредновање његовога преводилачког рада. Превођење поезије Раичковић је сматрао пјесничким послом, аутентичним стваралаштвом, па су, с разлогом, и пјеснички препјевии објављени у његовим сабраним дјелима. С тим у вези поставља се и питање Раичковићевог односа према словенској поезији, посебно према пјесницима које је преводио, а нарочито према руским пјесницима.

Има, међутим, Раичковић и пјесама са „лирским сижеем“, са наглашеном нарацијом. Такве

су пјесме из његовога лирског дневника, којима је он давао параболичку природу и мисаоност: пјесме о животињама, о мјестима, о биљу, о људима и људским судбинама. Пјесме о животињама чине га узорним претечом једне линије у пјесништву Гојка Ђога. Има у Раичковића и неколико пјесама инспирисаних темом геноцида над Србима, односно новим мученицима какви су недоклани Љубо Једнак из Глине и Ђорђе Мартиновић из Гњилана, са Косова и Метохије. Раичковић је у овим пјесмама, можда и нехотице, обновио жанр мартрија и успоставио присну везу с нашом старом књижевношћу.

Раичковић је својим дјелом *Записи о црном Владимиру* иновирао поему, а то као да је било пресудно остварење за храбро мијешање фактичког и фикционалног у поезији, које ће доћи до израза у *Стиховима из дневника*, а нарочито у *Фасцикли 1999/2000*, у којој се елементарни животни подаци – попут чињенице да Стеванов син, рођени Београђанин, и његова супруга, Јапанка из Хирошима, живе у Бруклину у данима када западна алијанса Београд и Србе засипа осиромашеним уранијумом, спајајући судбински, у неки магични радиоактивни троугао, Хирошиму, Београд и Њујорк – преображавају у готово фантастичне поетске чињенице.

Посебан тип организације лирске цјелине чине Раичковићева пјесничка дјела *Разговор с иловачом* и *Тоцак за мучење*, у којима чврста организација лирског циклуса, по нашем осјећању, прелази у поему.

Упркос неповјерењу у теоријски и критички говор о поезији и пјесницима, Раичковић је оцртао низ пјесничких портрета и скица. Водио је и дневник о поезији, предрагоцјен за разумијевање његове поетике и појединачних пјесничких остварења, а књига разговора *Један мојући животи*, вођених са пјесником Мирославом Максимовићем, данас је предрагоцјена као свједочанство о једном стваралачком животу и о необичној и аутентичној стваралачкој природи, и као извор грађе за проучавање поетике Стевана Раичковића.

Најзад, рецимо и оно што је могло бити речено на самом почетку. Овога пута нас на пут у Требиње није испратила ријеч Новице Петковића, оснивача и дугогодишњег руководиоца пројекта у оквиру којег одржавамо овај научни скуп. Сигурни смо, међутим, да би се он овом скупу посебно обрадовао, а ево и зашто. Наводим Петковићеве ријечи из разговора са Милошем Јевтићем за Други програм Радио Београда, изговорене давне 1992. године. Говорећи о томе како су често „скрајнути“ или „склоњени“ пјесници који не траже ослонац ни у каквој актуелној политици, идеолошкој или политичкој стварности, Петковић је за примјер великог а „скрајнутог“ пјесника узео управо Стевана Раичковића:

„Мислим, међутим, да је тренутно највећи живи српски песник – песник о коме се најмање говори: то је Стеван Раичковић. У његовој *Каменој усјаванци*, која сада има готово стотину сонета, има сигурно једно тридесет врхунских сонета. Тридесет таквих сонета, који се могу изабрати из *Ка-*

мене усџаванке, огромно је много, јер има песника који су целог живота, све у свему, написали свега тридесет сонета, односно песама. То је продужетак најчистије лирске традиције. И Раичковића нико померити не може! Како он нема конотације које су актуелне, о њему се мало говори, мало пише, као да је скрајнут.“

Зато ми данас, у Дучићевом Требињу, исправљамо једну неправду испуњавајући жељу утемељивача нашега пројекта – правимо зборник радова о великом и изузетном српском пјеснику, настављачу традиције најчистије лирике у српском пјесништву – Стевану Раичковићу. Зато ово уводно излагање завршавамо ријечима самога Стевана Раичковића, изреченим у овом граду, у свечаној бесједи приликом уручења Дучићеве награде:

„Нико тако мајсторски није као он из разуђеног и немирног материјала српскога језика сажео и укротио толико узвишених мисли и толико раскошних слика које ће се памтити док је тог језика и док је људи који на њему размишљају и осећају. Дучићево осетљиво перо имало је снагу длета, а тушта интима његових појединачних стихова и строфа, па и целих песама, по чијим је узорима Богдан Поповић ваљда и засновао свој естетски идеал у поезији, делују као да су уклесани у плочу бледог мрамора.

Још и пре далеке смрти нашег песника, кад год би се и где год би се у нас поменуло име Требиње, свакоме је на уму прва мисао била да је то град песника Јована Дучића. Један од многобројних наших географских топонима остао је један

од најређих синонима наше поезије, као Ловћен за Његоша, наш унесрећени Мостар за нашега Алексу Шантића. Поникао у овом наоко оскудном крају, Јован Дучић је својим огромним даром, као каквим магнетом духа, повукао из њега све оно у чему је овај кршевити крај одвајкада био пребогат. А то су све саме спиритуалне или егзистенцијалне ствари, али и ствари болне и мученичке, језик и машта, осећање патње и осећај слободе, а надасве чежња за савршенством и лепотом.“

Требиње, 2009.

Уредник зборника
Јован Делић

I

Александар Петров

ТРИ ТЕЗЕ О ПОЕЗИЈИ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: песма, песник, тишина, успаванка, камен, скамењивање, звук, оксиморон, антитеза, бинарна опозиција, парови, концепт, синестезија, антропоморфно виђење света, симболизам, сонет, типологија сонета, српски сонет, канонизовани/неканонизовани сонет, стих сонета, строфа сонета.

1. За поезију Стевана Раичковића битан је звуковни аспект, а оксимороном се изражава суштински аспект његовог песничког света.

Књигама објављеним почетком педесетих година три песника прве генерације после Другог светског рата најавили су и обележили ново раздобље и нови успон српске поезије: *Песма тишине* Стевана Раичковића (1952), *87 песама* Миодрага Павловића (1952) и *Кора* Васка Попе (1953).

Читаоцима тога времена није могла да промакне чињеница да наслов Раичковићеве књиге садржи и својеврсни песнички програм, супротстављен *гласној* поезији, владајућој у првим послератним годинама. Програм у наслову сажетији је од оног у Раичковићем сонету краткога стиха „О врати се“: „О врати се у собу / Из блата под бели кров. / Глупи те уморио лов / По пољу и по добу. // И све док живи у дубу / Безгласни тихи црв / Нека се и твоја

крв / повуче у мук. А трубу // Младости нек затрубе / Други за друге и грубе“ (сви цитати песама, ако није друкчије наглашено, према – Раичковић 2007). Повратак у собу може да се тумачи као повратак у свој интимни свет, а песник истовремено наговештава паралелу између лирског субјекта своје поезије и „безгласног тихог црва“. Раичковић „трубу младости“ препушта другима, „и за друге“, које нетипично за своју поетику назива директно – „грубима“.

Смисао наслова Раичковићеве књиге ипак је комплекснији него што га нуди овакво тумачење. Наслов садржи оксиморон чак и ако се под концептом *песма* подразумева текст – јер се и песма исписана руком или објављена у књизи ментално чује, или би требало да се чује, као што и, за znalце музике, ноте нису текст без звука и гласа (присетимо се само да је Бетовен изгубио слух а ипак наставио да компонује). Да синтагма *песма тишине* садржи оксиморон може да се закључи и поређењем наслова књиге са друкчије сроченим насловом уводне песме те књиге (према избору из 2007) – „Песма о одласку“. Насловом је Раичковић исказао намеру да пише *песму тишине* а не – песме о тишини. А ако се *песма* не схвата као апстрактни појам, а *тишина* схвата, или обрнуто, онда се у наслову књиге крије и генитивна метафора. Познаваоци Раичковићеве поезије, наравно, добро знају да песма у Раичковићевој поезији често има и статус бића. Ни тишина није увек апстрактан појам јер не само да може да се чује него је, као на пример у сонету „Отвори сву тишину“, истовремено и концепт простора (отвара се попут врата или прозора).

Навешћу и неколико примера како се концепти (о тумачењу концепта у поезији вид. Петров 2008: 59) *йесник*, *йесма*, *звук* и *тишина* јављају у Раичковићевој књизи (циклусу) *Песма тишине* (1950–1952).

„Прислонио си ухо доле: / Ти би сад да чујеш песму камена“ („После кише“) – песма камена је такође својеврсна *йесма тишине* која може да се чује.

„Ту је сред мукле, лепе тишине“ („Тишина“) – мукла *тишина* за песника очигледно није плеоназам јер тишина у овој поезији може да не буде мукла, а синестезијом *лепа тишина* песник сведочи да је опажа и чулом вида.

„Моје је срце тише од траве“ (исто) – за Раичковићеву поезију карактеристично је поређење тихости органске природе (а у другим примерима и неорганске) и тихости човека као бића природе.

„Песмо, мала звездо! / Пођи са мношћу ћутећи по трави“ („Најтиша“) – песник песму види и чује док се она креће и говори, али лирски субјект тражи од ње да ћути, у складу са својом поетиком песме као тишине; уместо да говори, песник од ње тражи да му чело „позлати“.

„Гледао сам дуго камен како ћути“ (исто) – камен код Раичковића – о чему ће касније још бити речи – из неорганског прелази у органски свет и чак стиче статус бића; песник га, дакле, оживотворује, персонализује и камен у начелу стиче способност да с песником ступа у својеврсну звуковну комуникацију. Тако се у и песни „Ливада“ лирском субјекту чини „да шапуће ливада“, али је то ипак мањи степен преображаја у поређењу с каменом.

„Само ће тишина да нас прати“ (исто) – и тишини се приписује способност кретања – јер овом стиху претходи позив песми – „дођи“. Указао бих, у вези са тишином, и на изванредан пример из српске песничке традиције у, такође изванредном, Дисовом сонету „Огледало“: „Кроз свест и нерве чујем да корача / Сенка тишине и нејасна мира“ (према: Ђорђевић 2009: 57).

„Тајно моја: / јеси ли ти песма / Или свет што тражи лепши да постане“ („Случајно питање“) – реч је о аутопоетичком питању које тек треба да добије, а у наредној песми овог избора и добија одговор.

„Кроз предео расте твоја песма“ („Спавачи“) – песма се поново јавља као биће, а у овој песми су важни и стихови: „Нико ти није крив / Што кујеш невидљиву жицу / За један незнани звук у ком ћемо бити сви јачи“ – што су аутопоетички стихови о тајни песничког заната (присетимо се „случајног питања“). На линији симболистичке поетике „кује се невидљива жица“ да би се добио незнани звук плодотворног дејства – њиме постајемо јачи, а вероватно и лепши. Али тај поетички исказ има и своју ироничну ауру – изгледа да је тај посао узалудан („нико ти није крив“).

Песма тишине описује се и оваквим стиховима, намењеним чулима и вида и слуха: „Песмо, мала магло стишана у глави“ („Ствари и месечина“). Али песма је слична и материјалним творевинама човекове руке: „Све је тихо, / Срце ћути / (Место њега куца песма: Тихи сат“) („Тихи сат“).

На истој поетичкој линији су и примери из књиге (циклуса) *Балада о предвечерју* (1950–1960).

Најпре о тишини: „Нисте ни знали како тишина воли непознате да рани / из невидљиве пушке“ (песма чији је наслов исти као и наслов књиге) – песник истиче да је пушка тишине *невидљива*, што је у складу са тзв. хоризонтом очекивања, али очигледно сугерише и да она није безгласна, што је у складу и са стихом који ускоро следи: „Помислили сте да вам се у слуху нешто догађа“.

У „Песми траве“, наглашено аутопоетичкој, наставља се она звучна слика о „шапутању ливаде“, као што се призива и поређење да су откуцаји срца тиши од трава. „Имају траве једну мисао тешку као камен / Јер оне мени кажу: 'Не треба твоја песма. / Лежи у нама. И склопи руке, где било, под главу. И ћути. Дуго ћути док не заборавиш говор. / И посматрај мирно брег сасвим удаљен, и плав, / Што дубоко ћути' ... // ... Ја ћутим. И то је моја песма. / Сасвим замишљен, лежим у трави. Траве шуме тешко као камен“. Осим директног исказа да је песникова *песма тишине* заправо његова песма *ћушања*, дакле невербална песма („док не заборавиш говор“), *песма права* није ни *песма тишине* ни *ћушања* (траве говоре и траже да песник ћути и заборави говор, као што је и он у песмама тишине од песме тражио да „ћути“), а то није ни само песма трава него, преко поређења у последњем стиху, и – *песма камена*.

Раичковић је смисао оваквих преображаја и, нарочито, спајања неспојивог, описао у песми „Балкон“, једној од својих типичних и сваке пажње вредних градских песама. Један од Раичковићевих урбаних ликова посматра, у вероватно самоубилач-

ком настројењу, „плавичаст простор“ испод себе и „открива један замршени свет асоцијација“. И онда следе битни поетички стихови: „И човек осећа да су / Можда све дотад неспојиве ствари / Пребациле невидљиве мостове између својих и туђих намера“. Спој „неспојивих ствари“ најпознатија је дефиниција оксиморона, и песници тим тропом „пребацују невидљиве мостове“ између оног што је неспојиво у реалном свету. Лик Раичковићеве песме хоће и „да објасни свом граду загонетку која је још из дубине времена постављена“. Мада се песма завршава без одговора („Човек затвара очи. / Хтео би бар неколико речи да каже / Али их песници још нису измислили“), остаје бар наговештај да је реч о вечитој загонетки у вези са простором у којем човек обитава, било да се нисли на простор природе или града. Раичковићева поезија ако и не садржи решење те загонетке, нуди бар визију спајања „неспојивих ствари“. Спајањем неспојивог човеков свет се представља, упркос свим супротностима, више као свет извесног склада а мање као хаоса.

Такву визију откривамо и у једном од најпознатијих сонета *Камене усџаванке* (у збирци сонета насталих између 1952. и 1962), „О сјај су само врата краја“. У тој визији се, додуше само посредством питања, поново спајају неспојиве појаве, мук и звук, тишина и крик, мрак и сјај. Реч је опет о реченицама оксиморонског типа: „Тај мук – да није звук без краја / Што свуд сеже / Па неки мир са криком веже... // Тај крик – да није врх тишине... // ...Тај мрак да није болест сјаја?“

Такав „спој неспојивог“ садржи и наслов Раичковићеве књиге сонета *Камена усипаванка*, преузет од истоименог сонета. Нespoјиво се премошћује у томе сонету веома комплексном сликом – „зарастите у плав сан камени“. Камен може у свету овог песника и да се успава и да успављује друге.

Синтагме и реченице сличног типа присутне су и у неким другим Раичковићевим раним сонетима. У „тешком тамном звуку“ се под синестетичком маском назире оксиморон, као и у стиху поетичког типа, посвећеног *песми тишине*: „О дај ми бар успаванку без гласа“ (сонет „О дај ми“).

О концептима и тропима о којима је овде реч писали су и неки врсни познаваоци Раичковићеве поезије. Тако је значај појаве концепта *тишине* у српској поезији с почетка педесетих година Драган Хамовић оценио као „Раичковићев, фини и неумољив, одговор новој буци након ратне буке, макар то била и бука легитимног одговора човечанског опирања деструкцији“ (Хамовић 2009: 119).

Предраг Петровић писао је о тишини у Раичковићој поезији не само као честој речи и доминантном мотиву, него као „основном лирском стању, својеврсном аудитивном простору лирског субјекта“, као „оном тонском фону, оној лирској атмосфери која се провлачи из песме у песму“. „Она задире у саму бит Раичковићеве поетике и у доживљај света присутан у његовој поезији. Тишина је, једном речју, 'онтолошки корен' стваралаштва овог песника, како је то приметио Бранко Миљковић.“ Присуство и улогу тишине Петровић је показао на примеру „Успаванке за шкољку“, у којој су „здру-

жени неки од кључних појмова Раичковићевог поетског света: „тишина, сан и камен“, да би дошао до закључка да је Раичковићева поезија трагање за „правом, свемоћном речју, вапај за чистом песмом која ће имати нешто од исконске творачке снаге и језика“ (Петровић 2001: 63, 65).

О концепту успаванке у Раичковићевој поезији изванредно је писао Јован Делић. „Раичковићев сонет 'Камена успаванка' у знаку је антитезе као доминантног средства: успављују се и *руке њо њирави* и *уста у сени; закрвављени и заљубљени*, односно *живи и суџра убијени*. Супротности се измирују у сну и смрти“ (Делић 2009: 84). А у таквом измирењу супротности, у „одбијању негативитета и опоравалачког става“, као и у „срећној динамичкој синтези класичних и модерних мерила“, Делић је видео можда „прву ставку дугог објашњења по чему је овај песнички случај изузетан у свом времену“, у чему се, дакле, „крије кључ за разумевање особитог статуса Стевана Раичковића у контексту српске поезије XX века“ (исто: 121).

Александар Јовановић је са њему својственом проницљивошћу уочио улогу оксиморона у Раичковићевој поезији. Раичковић „оксиморонским синтагмама и исказима“, који „нису ретки“, читаоце „присиљава – и то је битна разлика у односу на исповедну лирику – да његовој поезији приђемо *изнуџра* и да откријемо њено устројство, то јест да испитујемо многоструке односе, и то како унутар песничког текста тако и односе саме песме према другим текстовима“ (Јовановић 1996: 90).

Александар Милановић (у свом је раду о семантичком и структурном плану антитетичких фигура у Раичковићевој поезији навео и горе цитиране Јовановићеве речи о оксиморону), пошао је од тезе да код Раичковића антитетичке фигуре „најчешће почивају на универзалним семантичким бинарним опозицијама, карактеристичним и за митски језик и мишљење“, како из „древне општесловенске“ (смрт – живот, тама – светлост, црни – бели, леви – десни, млађи – старији, месец – сунце) тако и из „древне српске традиције“ (жив – мртав, близак – далек, домаћи – недомаћи, прав – крив; Милановић 2001: 72–73). Александар Милановић је овакву тезу убедљиво доказивао на низу примера (поменивши, између осталих, и „успаванку без гласа“), да би дошао до закључка да се Раичковић „на плану фигуративности израза, у трагању за интензивношћу, најчешће ослања на фигуре супротности, хармоничног противречја: оксимороне, антитезе и парадоксе, који се својом стилематичношћу складну уклапају у обиље контраста“ (исто: 83).

На трагу оваквих запажања и закључака понудио бих и ја тезу да се ове „хармоничне“ бинарне опозиције, поготово када Раичковић „премошћује“ њихова противречја, макар посредством сна и смрти, могу посматрати као *парови* једног траженог и наслеђеног складног универзума. Сан и смрт нису негација таквог универзума нити се у паровима супротности поништавају, него се „премошћују“ и допуњују као делови наслеђене целине. Имам на уму и тумачења Библије по којима се свет до првобитног греха заснивао на паровима, а да су

се бинарне опозиције јавиле као појаве накнадног реда, након човековог „пада“. Зато и оксиморон код Раичковића није толико, или није само, троп антитетичког него и синтетичког типа. Милановић је навео низ примера које и таквом тумачењу оксиморона на семантичком и структурном плану иду у прилог. „Ноћ је спавај / Дан је спавај“; „Свеједно у ноћ. Свеједно у сумрак или дању“; „Мали ужарени тренутак, тачно у средини између изласка и заласка“; „Од које бежим ко од ватре, леда“ (исто: 78–79).

И у књизи (циклусу) *Зайиси о црном Владимиру* (1970) бинарна опозиција *црна – бела боја* јавља се пре као пар једне целине него као бинарна супротност. У једној песми таква целина је болничка соба („У белој соби црн Владимир лежи“), затим природни пејзаж неке „ноћи чудесне“ („Огрнут белом тежином / С косиром преко рамена / Краде се косац брежином побего испод камена“), па опет ноћ „над селом и над ледином“, нимало случајно упоређена са домином, чији је геометријски облик од четири стране на православним иконама симбол земље („Ноћ је ко црна домина / Са белом тачком једином“). На крају овог циклуса укида се и супротност живота и смрти: „Све што је икад имало / Живот, до уре удесне, / О није мртво нимало / (Бар неке ноћи чудесне)“.

2. Камен, један од битних религиозних и песничких симбола, заузима и једно од средишњих места у симболичком систему Раичковићеве поезије.

Симболика камена сеже у далеку прошлост и јавља се у главним светским религијама. Тако су у јудео-хришћанској традицији на камену биле исписане Божје заповести, а апостол Петар (Petrus, камен) стена је на којој је Христ одлучио да подигне своју цркву (Матеј 16: 18). Камен је, као симбол и концепт, играо знатну улогу у поезији романтичара и симболиста, а није изгубио на значају ни код песника и писаца 20. века упркос свим променама на симболичком и семантичком плану.

Концепт/мотив окамењивања, на пример, који је у темељу Раичковићеве „Камене успаванке“, једног од најбољих сонета српске поезије, присутан је био и у руској симболистичкој поезији, и то не као „негативно сведочанство одсуства живота у неорганском свету него као претпоставка бесмртности артефакта“ (Ханзен-Леве 1999: 65). У раној симболистичкој поезији окамењивање је било повезано са „магијом драгог камена“, а касније се (код Баљмонта) камен појавио у „градитељској функцији обичног 'сивог камена'“ (Молчанова 2008: 108). Акмеиста Манделштам, свакако један од највећих песника прошлог века и један од оних који су „превладали“ симболизам, али нису одмах ни до краја раскрстили са симболистичком поетиком, изградио је своју поетику на градитељској симболици камена. Није, наравно, нимало случајно Манделштам својој првој књизи дао наслов *Камен* (1913). Молчанова је

указала да је Манделштам „стремио материјалном уобличењу импулса стваралачког начела уграђеног у 'камен'“ (исто: 110), али и да је истовремено наглашавао да „градитељством не треба да се бави неко за кога звук длета, када разбија камен, није метафизички доказ“ (Манделштам 1999: II 143). За Манделштама камен није био само градитељски материјал за храмове, веома присутне у његовој поезији („Ая-София“, „Notre Dame“) него и метафора за реч у њеној „архитектонској“ песничкој функцији. Манделштам је и „хришћанску културу замишљао архитектонски, као једну једину грађевину“ (Невзгладова 2005: 5), па је зато у камену видео средство супротстављања небићу, „празнини, и хаосу, и симболистичким 'безданима'“ (исто). Петербуршки песник је веровао да ће од „недобре тежине“ камена и сам да створи нешто „прекрасно“ („Notre Dame“, 1912, према: Манделштам 2007: 37), а тражио је од камена да буде као „чипка“ и „паучина“ како би „неба празне груди“ ранио својом „танком иглом“ („Мрзим светлост“, 1912; исто: 31).

Камен заузима значајно место и у стваралаштву Самјуела Бекета. Бекетово интересовање за камен било је повезано са „схватањем Сигмунда Фројда да су људска бића носталгична за стањем пре рођења и повратком у минерално стање“ (Китинг 2007: 1), па се у његовим каснијим делима јавила својеврсна опсесија за „пропадање и окамењивање, за камен и кости“ (исто). Бекет се супротстављао, за разлику од својих романтичарских и симболистичких претходника, свакој „антропоморфној тенденцији хуманизовања пејзажа или гледању на природу као на

продужетак човековог простора“ (исто: 3). Ирског писца (касније и француског) привлачила је индиферентност природе према свему што је људско, њена недоступност свим људским мерама и изразима, а нарочито „њени минерални и неоргански квалитети“ којима се природа удаљује од човекове реалности. Камен је код Бекета симбол управо тог неорганског и минералног света (у који је човеку, по Фројду, суђено на крају да се врати). „Геолошка имагинација је битан Бекетов концепт“ (исто: 15), а историјско и људско време је другостепено у односу на „геолошко време“ (исто).

Циклус „Белутак“ (1951–1954) Васка Попе понудио је визију камена блиску Бекетовом схватању природе као света за себе: „Самог себе слуша / Међу световима свет“ („Сан белутка“, Попа 1963: 89). За разлику, ипак, од Бекетовог неорганског света, Попин космолошки камен није неживо биће, само што његов живот није створен по човековој мери нити је доступан човековом разумевању. Човекова игра с каменом зато и може да има катастрофалне последице и по човека и по свет. И онај ко само поставља питања белутку може да се нада чворузи, другом носу, трећем оку „или ко зна чему“. А они који се усуде да га разбију, угледаће срце белутка у облику змије која се око видика обвила и „ко јаје га прогутала“ (исто: 87). Попин бео и обао камен (круг је симбол космоса), као и човеков свет у *Споредном небу* (1968), и сам је жртва „једне ситне шале“, „неслане шале без шаљивца“ (исто: 93), чиме се опет успоставља веза по апсурду између српског песника и Бекета.

Раичковић је песник другачијег типа од ове тројице. Раичковићев камен није симбол културе и артефакта, као код Манделштама; не припада неорганском свету, сасвим удаљеном од човека, као код Бекета, нити је недоступан човековом разумевању и не представља опасност (попут атомског оружја) као Попин белутак. Последњи избор Раичковићеве поезије (*Песме*, 2007) од првог стиха прве песме („Песма о одласку“) почиње питањем лирског субјекта, односно другог песниковог лика, о односу човека и камена: „Зар да не појмим тај камен, обли, / Што се плави?“. Наговештај позитивног одговора садржи се већ у начину на који је постављено питање. Слична питања следе у стиховима до краја песме, а у вези су са целом природом која песниково друго „Ја“ окружује.

Разлог и циљ овакве упитаности у песниковом је осећању да је свет антропоморфан. Раичковићев стих – „можда се и снег тај као човек смеје“ – указује на битну разлику између његовог и Попиног схватања света: код Попе „Бео гладак недужан труп / Смеша се обрвом месеца“ (Попа 1963: 85). Раичковић не само да антропоморфне црте препознаје у камену и у природи, него се и сам осећа као део природе. Песниково лирско „ја“ чезне да се бар до некле поистовети са природом, рецимо у облику дрвета: „И руке празне дићи / У плавило“.

„Песма о одласку“ истовремено је и песма о повратку, и то повратку – дому. Стих о реци која ће „можда да се продужи у мени“ сведочи о блискости раног Раичковића са суматраизмом Црњанског. Али већ у „Животу“, другој песми *Песме ши-*

шине (1950–1952, према избору из 2007), изражава се сумња у могућност поистовећења са природом, мада је она код Раичковића у начелу органског а не неорганског типа. Повратак дому природе има своја ограничења и не може човека да ослободи свега онога чега би он желео да се ослободи. „У камен да се претворим / Већ не бих нашо заборав. / Био бих на обали једини / камен замишљен / И плав.“ Уместо поистовећења могућа је само присност са природом. „Па нека и брег / И сутон / буду као човек / Друг“.

Фројдова теза о носталгији човека за чином рођења, изгубљеним домом, за светом минерала, која је фасцинирала Бекета у раном стваралаштву а опседала га и касније, може да се препозна и код Раичковића. Али дом којем би песниково Ја желело да се врати није неживотан и неоргански минералан свет, нити свет ненаклоњен човеку него, напротив, човеку присан свет. Песник жели да му се што више приближи и да га разуме, управо зато што је различит од човековог. Стих песме „Кише“ сведочи о таквој жељи: „Ти би сад да чујеш песму камена“. Песма камена у Раичковићевој поезији слична је оној песми тишине коју је он желео да ствара.

Давне 1971. године у књизи *Поезија Црњанској и српско јесништво* писао сам (а касније и прештапавао основне тезе тога текста) о два апсолута у Раичковићевој поезији. На те тезе обратила је пажњу Душица Потих у прегледу критичке рецепције Раичковићеве поезије, тридесет година касније. „Драма Раичковићеве поезије је у томе што се апсолути његове поезије искључују... Пред избором између

поезије и живота он се опредељује за живот. Тако је у низу песама Стеван Раичковић песник избављења од поезије. Али чим *јесте* песник, избављења нема, па је он песник апсолута као привиђења, као неостваривости“ (Петров 1971: 235–236; Потих 2001: 133). „Петровљево тумачење Раичковићеве лирике задржава се на моментима карактеристичнијим за модерну поезију и модеран сензибилитет... Расцеп у лирском субјекту и сагледавање противречности света су обележја савременог духа, као и стварност виђена као привид и глорификација непостојања“ (Потих 2001: 133). „Раичковићева визија тишине и успокојења у неодухотвореном свету природе попрама у појединим песмама апокалиптички карактер, као у песми 'Камена успаванка'. Визија општег скамењивања представља Раичковићево најдоследније откривање апсолута као спаса од техничке урбане цивилизације, од поезије, од смрти, али је то, истовремено, сазнање апсолута као привиђења, као варке. Спас од нерешивих противречности постојања јесте у апсолуту непостојања“ (Петров 1971: 237; Потих исто). Мада је Потихева написала да је овај мали по обиму прилог „велики допринос адекватнијем разумевању једног од наших најважнијих песника“ (Потих 2001: 134), она је била у праву када је истовремено указала да се „визија скамењивања може схватити и као симбол разгранатијих значењских могућности“ (исто: 133).

Мени је данас ближа теза да скамењивање у „Каменој успаванци“ није прелазак у непостојање, јер је камен у Раичковићевој поезији друкчији од неорганског камена у Бекетовом симболичком сис-

тему. Ни Попин белутак ни Манделшштамов камен као артефакт (руски песник париску базилику описује метафорама човековог тела и природе) нису симболи неживота, а поготово то није Раичковићев камен. На то указује и песма „Опрости камену што ћути“, као и њен стих о камену „што тајну скрива“. Опште скамењивање у „Каменој успаванци“ није прелазак у непостојање него у неки други, са човековим животом не паралелни него пре укрштени живот.

А Раичковићев „сусрет“ са каменом догађао се и у животу и у поезији, као што сведоче и ови ванредно занимљиви стихови: „Седи на камен / Као што у песмама си увек седао“ („Тиса“).

3. Стеван Раичковић појавио се као песник неканонизованог сонета у новом и препородном раздобљу српске поезије на почетку друге половине 20. века.

Николај Гумиљов, истакнути руски песник кога су својевремено називали и лидером акмеизма, песничке школе која је „превладала“ симболизам, написао је у време великих промена у руској поезији, 1910. године, да се у историји књижевности закономерно смењују плиме и осеке „љубави према сонету“. Та љубав се „обично разгорева или у епоси препорода поезије или, напротив, у време њеног опадања. У првом случају у тесној форми сонета откривају се нове могућности: час се варира његов метар, или се мења распоред рима; у другом – проналази се најсложенија и најнеподатљивија и у исто

време најтипичнија форма сонета и она стиче канонски карактер“ (вид. Федотов 2005: 26).

Овакво схватање улоге сонета у књижевној историји може се оценити као модернистичко становиште. Оно канонизацију сонета, и то у његовој „најсложенијој и најнеподатљивијој форми“, доводи у везу са декаденцијом поезије, што није тачно ни у руској нити у европској поезији. Канонизација сонета управо у његовој насложенијој форми пре би се могла оценити као знак да је једна песничка епоха достигла врхунац своје зрелости и развоја. И управо зато, с друге стране, деканонизација сонета може бити, а најчешће и јесте, знак смене књижевних епоха, која се може оценити и као почетак препорода поезије. И та два процеса, канонизације и деканонизације сонета, и не само сонета, често се догађају упоредо, јер појава деканонизације најављује да се у развоју одређених облика достигао зенит и да се тим путем може доиста ићи само у смеру опадања.

О српском сонету постоји неколико веома добрих студија, а у последње две деценије појавиле су се и две, свака на свој начин занимљиве и вредне антологије српског сонета: *Антиологија српског сонета* Драгутина Вујановића, 1995, и *Српски сонети* Часлава Ђорђевића, 2009. Вредност Ђорђевићеве антологије и у томе је што је она и типолошка антологија, а то је за сонет од посебне важности. Тако у првом делу она садржи избор петраркистичког сонета, у другом делу је представљен шекспировски сонет, док се у додатку „Посебни сонети“ налазе изабрани примери сонета који се разликују

од претходна два, у свету и у српској књижевности владајућа обрасца. У том делу налази се велики избор сонета посебног типа, од умногоне канонског астрофичног сонета (Захарија Орфелин, Бранко Радичевић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић) до готово педесет врста експерименталних облика, које су стварали, с малим изузецима (Змај), познати или мање познати српски сонетисти 20. века. Постоји још један део, трећи по реду, у који су укључени сонети о сонету. Користи књиге знатно доприноси и „Појмовник посебних сонета“ на крају књиге, као и део са текстовима „из теорије сонета“ и „из историје српског сонета“ (Валтер Минх, Светозар Петровић, Никола Грдинић, Мирјана Д. Стефановић).

У Ђорђевићевој антологији петраркистички сонет (два катрена и два терцета) с правом је истакнут као водећи облик српског сонета, а његови водећи песници су, по овом антологичару, Дучић, Раичковић, Иван В. Лалић, Ракитић и Рајко Петров Ного. Песници шекспировског сонета (три катрена и дистих, у строфичном или астрофичном облику према римама), међу којима је по броју сонета у овој антологији на првом месту Владимир В. Предић, не само да су у сенци петраркистичких сонетиста него и не малог броја стваралаца посебних сонета (Коља Мићевић је заступљен са највише сонета различитог типа). Међу врхунским српским сонетистима, по укупном броју сонета, налазе се и Бранко Миљковић, Крстивоје Илић и Милосав Тешић.

Ако се и на основу ове антологије сагледа историјска мапа српског сонета, може да се закључи да песници који су почетком 20. века канонизовали српски сонет (Дучић, Ракић, Шантић), и у погледу строфичке структуре и у погледу стиха и риме, нису били песници епохе „опадања“ него песници „узлета“ српске поезије.

Стеван Раичковић је по броју петраркистичких сонета, дакле „златног сонета“ српске поезије, најзаступљенији песник у Ђорђевићевој антологији. Он је, ипак, сврстан међу сонетисте за које је антологичар у предговору рекао само да их одликује „традиционално певање сонета“. И као сонетисте традиционалисте навео је овај списак имена: Десанка Максимовић, Стеван Раичковић, Танасије Младеновић, Радомир Андрић, Слободан Марковић, Ненад Грујичић, Владимир Јагличић, Живорад Недељковић, Верољуб Вукашиновић и др. (Ђорђевић 2009: 17).

Поређења ради навешћу и како је Ђорђевић писао о онима који су Рачковићу као сонетисти претходили или који су се јавили након његове појаве. Својим избором Ђорђевић је намеравао, а и успео, да покаже како се на почетку 20. века у сонетима Шантића, Дучића, Ракића, Диса, „духовна и језичка енергија ослобађају у сонету; како се у свему дижу куле велелепних упризорења и како у узајамном прожимању метафизичког и материјалног српски сонет бокори, звони и његова лепота се умножава“ (исто). Сонетима Растка Петровића, Винавера и Дединца српски сонет је, према Ђорђевићу, кренуо „у нова космолошка подручја, космолошке визије

и нова сазвучја“, „у једну другачију метричку организацију сонета и модернију меланхоличну обојеност дотад непознату“ (исто). Сонет се у Давичовом стваралаштву градио „на врелинама и ватри емоција, на звуковним каскадама и слаповима“, а таква се „емотивна понесеност“ после многих деценија јавила, „само у једној другачијој ритмичкој организацији, у еротичким и елегично обојеним сонетима Крстивоја Илића, или, пак, у епски надахнутим бунтовним, резигнантним и бол-сонетима Рајка Петрова Нога“ (исто). Од „традиционалног певања сонета“ другачији су, „са метафизичком подлогом и све већим одсуством непосредних ствари“, сонети Куленовића, Миљковића, Крњевића, Ивана В. Лалића, Велимира Лукића, Слободана Ракитића, Момира Војводића (исто: 17–18). У „дематеријализацији сонета“ најдаље је изгледа отишао Милосав Тешић, јер је материја у њима „доведена до испарења“ и претворила се „у свиласту и пенасту творевину, у космичку ’прашину’“ (исто: 18). Вредна помена била би и Ђорђевићева запажања о песницима шекспировског (енглеског) и разних врста „посебних сонета“, али због Раичковића остајем само у оквиру петраркистичке рубрике, с посебним освртом на оправданост сврставања Раичковића у сонетисте традиционалног типа.

На основу испитивања, по обиму ограниченог, неких аспеката симболичког и концептуалног система Раичковићеве поезије у прва два дела ове студије, могао бих одмах да закључим да он није ни песник ни сонетиста традиционалног типа. Али традиционалност или нетрадиционалност сонета одре-

ђује се превасходно, како је то истакао и Гумиљов, на основу формалних одлика, а с највећом усредсређеношћу на строфу, стих и риму. Светозар Петровић, аутор студије на коју су се редовно позивали сви који су после њега писали о сонету код Срба, тим структурним чиниоцима посветио је готово искључиву пажњу.

Задржаћу се у овом кратком осврту углавном на стиху, јер је стих Раичковићев разликовни чинилац у односу на претходнике и савременике који су се држали, као и он, строге строфичке формуле петраркистичког сонета. Према Светозару Петровићу, „стих је сонета редовито најпопуларнији дужи стих једне књижевности“ (Петровић 2009: 344). У српској књижевности до средине четрдесетих година 19. века карактеристична је била „разноликост сонетног стиха“; тада ће „стихом сонета постати епски десетерац“ који ће бити „поузвано најчешћи сонетни стих и последице мале сонетне поплаве око 1848, све до краја стољећа... У 20. веку епски десетерац практички ишчезава из сонета. Правилни ће стихови и српског и хрватског сонета бити у нашем вијеку дванаестерац и једанаестерац, при чему ће дванаестерац преферирати прва генерација српских модерних пјесника... док ће једанаестерац већ прије првог свјетског рата постати најобичнијим стихом српског сонета... Међутим, и у српској и у хрватској књижевности 20. вијека осјетна већина изосилабичних сонета бит ће написана једанаестерцем. Таквих већ има Ракић, чести су и код Шантића, а таква је већина сонета Стефановића, Рајића и П. Јовкића, готово сви Дисови, Видаковићеви и

Бојићеви, и сви Королијини“ (исто: 344–345). У том периоду, међутим, како је уочио Никола Грдинић, „у поезији Димитрија Митриновића и Милана Ђурчина јавља се деструкција сонетног облика која наговештава авангардистички однос према традиционалном“ (Грдинић 2009: 361).

Када је реч о новинама, указао бих да познати Ђурчинов сонет „Пучина је стока једна грдна“ има одступање не само у вишку једног стиха у другом катрену (па га зато Ђорђевић назива „грбавим“ сонетом, или „сонетом с избочином“; Ђорђевић 2009: 242) него је и први стих, за разлику од 14 једанаестераца, асиметрични десетарац српске епске поезије („Ја демократ нисам никад био“), а та је традиција у ширем смислу на удару Ђурчинове жестоке критике („Ја стрепим од тог дивљачнога пука“). Књижевноисторијски смисао Ђурчиновог сонета, међутим, није једнозначан. Он искорак од петракистичке формуле, као и полемичким језиком и типом обраћања, доиста наговештава авангардистичке промене у српској поезији, али је, с друге стране, сонетним обликом и једанаестерачким стихом на линији владајуће песничке тенденције свога доба, и зато добија, с другим Ђурчиновим песмама, истакнуто место у *Анџолоџији новије српске лирике* Богдана Поповића.

Занимљивији је, међутим, у погледу авангардизације сонета у оквиру стандардне петракистичке формуле Ђурчинов сонет „Карневал у шуми“, који није стигао на стране Поповићеве *Анџолоџије* (ни Ђорђевићеве) мада је био објављен у *Српском књижевном гласнику* још 1902. године. Навешћу овде

само терцете овог сонета: „Загрлиће се гране / И на све стране / У разблудној игри ће да се креће // Дрвеће. / Шум-шум-шум, један-два: – / Ноћне оргије славиће шума сва“ (Ђурчин 1902: 363). Сонет се састоји од само три реченице, чиме се опкорачењима у чак три строфе (друга, трећа, четврта) крши синтактичка и строфичка забрана опкорачења, а посебно на „златном пресеку“. Први и последњи стих су стандардни једанаестерци са цезуром после петог слога, а два једанаестерца у другом катрену и првом терцету одступају од традиционалне једанаестерачке цезуре. Али ово су најмања одступања: у првој строфи јављају се по један осмерац и седмерац, у другој, поред та два стиха и један четрнаестерац, у првом терцету седмерац и петерац, а у другом шестерац и стих од само три слога. У петраркистичком оквиру ово је вероватно „најдрскији“ експеримент прве половине 20. века, а тешко му је наћи премца и касније (о овом Ђурчиновом сонету и његовим „сонетима без схеме“, вид. Петров 1996: 5–21). Кратким стихом овај Ђурчинов наговештава Винаверово револуционисање стиха петраркистичког сонета (седмерци и осмерци уместо једанаестераца и дванаестераца), а дугим стихом и петраркистички сонет авангардног Растка Петровића.

Нова сонетна „поплава“ у првим деценијама 20. века била је у начелу на линији порицања оне „народњачке“ традиције у 19. веку, која је свој превратнички израз добила у одрицању Бранка Радичевића од сопствених сонета. Грдинић је лепо објаснио појаву да се сонет у другој половини 19. века употребљавао „ређе него у првој“. „Употреба

сонета зависила је од става који су српски писци имали према идеји о пожељном правцу културног развоја. Уколико су прихватили да књижевност и култура треба да се развијају на аутохтоним основама, ни потреба за сталним облицима песме није постојала јер таквих облика у усменом песништву нема. Уколико су, пак, сматрали да национална књижевност и култура треба да се развијају на подлози западноевропске традиције, онда су употребљавали сталне облике и строфе страног порекла. Борба између двеју културних оријентација завршена је половином 19. века. То се најбоље може сагледати на примеру Бранка Радичевића, који је после промене културне оријентације своје сонете преправио или их графички другачије аранжирани укључио у друге песме (то је био случај са његовим познатим сонетом са знаком питања у наслову). У главном току српског романтизма тако нема пуно примера сонета; ако их има, они су споредна појава или се пишу најпре да би се пародирали“ (Грдинић 2009: 360).

Тачно век касније дошло је поново до сукоба разних културних оријентација, а у знаку порицања углавном традиционалистичке поетике званичне поезије левице, социјално ангажованог типа. У том „ослобађању од догми“ најбољи послератни песници („млади“, „нови“) или су прихватили међуратни модернизам и авангарду као традицију коју су желели да наставе и обнове (Павловић, Попа), или су развијали поетику модерних песника с почетка века (И. В. Лалић), или су ишли неком својом

„трећом“, а могло би се рећи и „средњом“ линијом (Раичковић, Миљковић).

Питање стиха нашло се поново на поетичком „тапету“, као и после Првог светског рата. С том разликом, како је то лепо уочила Мирјана Д. Стефановић, што је слободни стих „после Другог светског рата већ могао да представља традиционалну форму“ (Стефановић 2009: 371). Међу послератним песницима педесетих година (и првога реда) слободни и неримовани стих само је за Васка Попу био једина опција, док су други били мање искључиви у избору стиха. Мирјана Стефановић се чак упитала није ли можда „стварање сонетом требало да представља рушење већ успостављене традиције слободног стиха“ (исто), да се „сонет појављује баш као што је то био случај са слободним стихом после Првог светског рата“ па је „таква 'револуционарност' сонета пресудила о његовом одсуству у антологијама“. Таква ми интерпретација, међутим, не изгледа вероватна јер, као што је такође запазила Мирјана Стефановић, песници су сонет после Другог светског рата писали „везаним, слободним и тонским стихом“ (исто: 369), а био је присутан и у антологијама које су поштовале традицију, као што је то била *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића (1964; у њој су сонетима представљени управо песници послератне генерације: Раичковић, Лалић, Миљковић). Сонет се почетком педесетих година прошлог века јавио управо код поштовалаца велике европске и српске традиције, као реакција на негирање такве традиције код појединих песника радикалног модернистичког и авангардног ус-

мерења, као и код традиционалистичких песника социјално усмерене књижевности. Узор тим новим српским сонетистима били су европски симболисти (Бодлер), српски симболисти с мањим или већим траговима парнасизма (Дучић, Ракић), као и они српски песници који су модернизовали симболистичку поетику на разним плановима (Винавер), или песници авангардних усмерења (Ђурчин) и, касније, авангардног круга, који су импулс промене желели да примене и на класични песнички облик сонета (Раство Петровић).

Тројица најистакнутијих сонетиста педесетих година стремили су обнови сонета, али на различите начине. Лалић користи најдуже стихове српске књижевности, као и Раство Петровић, и држи се норме у оквиру заданог облика. У каснијем добу свог стваралаштва Лалић се враћа традиционалном стиху сонета с почетка 20. века – једанаестерцу. Миљковић такође користи дуже стихове, од једанаестерца до шеснаестерца, али не тежи изосилабизму. Стеван Раичковић, напротив, не само да избегава најдуже стихове него користи и оне најкраће (четверац), и склон је експерименту и на лексичком и синтаксичком плану (вид. Петров 2009: 47).

У једном од најпознатијих сонета („О врати се“) Раичковић користи тонски стих са само три акцента, слободно смењује шестерац, седмерце и осмерце, а крши и канонску забрану строфичког опкорачења (и то на преласку из катрена у терцет). У сонету „Нити“ смењују се још краћи стихови, четверци, са осмерцима и дванаестерцима. У сонетима у којима користи традиционалне стихове срп-

ског сонета, десетерац, једанаестерац и дванаестерац, Раичковић варира стихове без утврђеног реда пореда смењивања стихова. „Раичковићеви сонети су често препуни метричко-ритмичких нерегуларности; често нарушавају сонетна правила. 'Камена успаванка' то најочигледније чини на плану нарушавања изосилабичности и цезуре“ (Делић 2009: 83).

Желим да споменем, а тиме и да завршим овај кратак доказни поступак о Раичковићу као песнику неканонизованог сонета, да је „Камена успаванка“ изузетна не само на концептуалном и симболичком плану него и на плану риме, као редак пример изванредног једноримног сонета. Низом својих сонета Раичковић иде у ред оних српских песника 20. века који су допринели да српска поезија и у домену „најсложенијег и најнеподатљивијег“ песничког облика достигне висок европски ниво.

Литература

- Грдинић, Никола, „Сонет“, у: Ђорђевић, Часлав, *Српски сонети*, Београд 2009.
- Делић, Јован, „Рајко Петров Ного и Стеван Раичковић“, у: *Књижевно стваралаштво Стевана Раичковића између стварности и снова*, Херцег-Нови 2009.
- Ђорђевић, Часлав, *Српски сонети*, Београд 2009.
- Јовановић, Александар, „Мисао тешка као камен: над сонетом 'Камена успаванка' Стевана Раичковића“, у: С. Раичковић, *Камена успаванка и грује њесме*, Београд 1997.

- Keatings, Benjamin, „The hammers of the stone-cutters’: Samuel Beckett’s stone imagery“, *Irish University Review: a journal of Irish Studies*, Autumn–Winter 2007.
- Мандельштам, Осип, *Стихотворения, Статьи о литературе*, Санкт-Петербург 2007.
- Милановић Александар, „Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији“, у: *Стеван Раичковић. Песник*, Краљево 2001.
- Молчанова, Н. А., „Строителна мисија „камня“ в книгах О. Мандельштама 'Камень' и К. Бальмонта 'Белый Зодчий'“ у: *Осип Мандельштам и феноменологическая парадигма русского модернизма*, Воронеж 2008.
- Невзглядова, Е. В., „Блаженное наследство“, у: Мандельштам, Осип, *Стихотворения, Статьи о литературе*, Санкт-Петербург 2007.
- Петров, Александар, „Гурчин – Гласников песник српског модернизма“, у: *Српски модернизам*, Београд 1996.
- Петров, Александар, *Поезија Црњанској и српско јесништво*, Београд 1997.
- Петров, Александар, „Стеван Раичковић – песник сонета“, у: *Књижевно стваралаштво Стевана Раичковића између стварности и снова*, Херцег-Нови 2009.
- Петров, Александар, *Канон*, Београд 2008.
- Петровић, Предраг, „Тишина у Раичковићевим песмама“, у: *Стеван Раичковић. Песник*, Краљево 2001.
- Петровић, Светозар, „Дефиниција сонета“, у: Борђевић, Часлав, *Српски сонети*, Београд 2009.
- Попа, Васко, *Нејочин-поље*, Београд, 1963.

- Потих, Душица, „Критичка рецепција лирике Стевана Раичковића“, у: *Стеван Раичковић, Песник*, Краљево 2001.
- Раичковић, Стеван, *Песме*, Београд 2007.
- Стефановић, Мирјана Д., „Сонет у савременој српској и хрватској поезији“ (1945–80), у: Ђорђевић, Часлав, *Српски сонети*, Београд 2009.
- Ђурчин, Милан, „Карневал у шуми“, СКГ, 1902, V, 5.
- Ђурчин, Милан, „Пучина је стока једна грдна“, СКГ, 1905, XV, 3.
- Федотов, О. И., „Сонет сребрянног века“, у: *Сонет сребрянног века, Руски сонет краја XIX – почетка XX века*, Москва 2005.
- Хамовић, Драган, „Поезија Стевана Раичковића и поетичко окружење друге половине XX века“, у: *Књижевно стваралаштво Стевана Раичковића између стварности и снова*, Херцег-Нови 2009.
- Ханзен-Леве, А., *Руски симболизам. Система поетичких мотива. Рани симболизам*, Санкт-Петербург 1999.

Aleksandar Petrov

THREE THESES ON THE POETRY
OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

This study consists of three theses. The first one is based on the analysis of the sound aspect of Raickovic's poetry; concepts associated with the latter such as poem, poet and silence; tropes such as the oxymoron, antithetical figures and binary oppositions; the conclusion is that an important tendency of Raickovic's poetry is that of «bridging» oppositions. The oxymoron therefore functions both as an antithetic and a synthetic type of trope, while the binary oppositions could be interpreted as pairs of a presumably harmonious universe. The second thesis derives from a comparative analysis (Mandelstam, Beckett, Popa) focused on an additional key concept, the stone, which appears in the context of the poet's anthropomorphic view of the world. The third thesis ascertains that Raickovic holds an exceptional position as a poet of the uncanonized sonnet in the second half of the twentieth century.

Александар Јерков

ДА ЛИ ЈЕ СУШТИНА ПОЕЗИЈЕ У СТИХУ?

Испуштени облик, фасцикла и
 тотална поетика Стевана Раичковића

Кључне речи: основни закон песништва, присутно и одсутно, непроменљивост, запис, збирка са коментарима, пристуно одсуство, архив, фасцикла.

Ништа није важније него запитати се шта је основни закон песништва, како се он испољава и где се у стиховима, песмама, циклусима, збиркама или читавим опусима он заправо види. Да ли се основни закон песништва може установити само у тумачењу класика светске књижевности као што су Овидије и Данте, или Шекспир и Петрарка, чије сонете је препевавао Стеван Раичковић,¹ или и великих савремених песника попут Пастернака (којег је Раичковић преводио, као и Блока, Ахматову, Манделштама, Цветајеву, Заболоцког и Бродског,² али је Пастернаку посветио и своје стихове, као

1 Стеван Раичковић, *Прејеве*, „Сабрана дела Стевана Раичковића“, девети том, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства — БИГЗ — СКЗ (Шекспир, *Сонети*, 1966; *Десет љубавних сонета Франческа Петрарке*, 1970).

2 Исто (*Шест руских ђесника*, 1970; *Седам руских ђесника*, 1990).

и нашим песницима Радичевићу и Миљковићу),³ Багрјане, Конеског и других песника?⁴

Стеван Раичковић, један од најзначајнијих српских песника друге половине 20. века, имао је богат, интензиван додир са делима великих песника, што је једна од врлина највећих песника српске књижевности у различитим епохама. Да ли се основни закон песништва може утврдити код ових песника, међутим, мање нас занима него да ли је доступан у тумачењу поезије самог Стевана Раичковића. Јер осим што би тај закон морао бити доступан у делима великих песника – по чему би иначе били велики песници? – има и један посебан разлог зашто се о њему ваља питати при тумачењу Раичковића. Мада се до краја сагледава тек када се разматра цео Раичковићев песнички опус, закон песништва се у његовом делу испољио у парадоксално огољеном облику. То, у основи, има највише везе с лириком, али ипак не само с њом, него и са текстуалном реисторизацијом песничког чина и догађајем поезије. Оно што је најчудније, јесте то да се тај закон не види у самом стиху већ, заправо, више изван њега. Види се тек у оном простору који постоји између стиха и текста који га окружује.

3 Белешка о Пастернаку и зими“, „Радичевић на Калемегдану“ и „Запис“, у збирци *Зайиси* — Стеван Раичковић, *Песма тишине*, „Сабрана дела“, први том, 173, 174 и 176. (Сви наводи у даљем текста означени су бројем тома и бројем странице датим у гради.) Од препева Пастернака Раичковић је начинио и посебно издање изабраних стихова: Борис Пастернак, *Злајна јесен* (1990).

4 Такође у деветом тому „Сабраних дела“ (*Словенске риме*, 1976).

Коначна питања су, наравно, сувише тешка, а да се може непосредно или у тумачењу поетике стићи до њих, имали бисмо их већ код Платона и Аристотела. Када се поставе коначна питања, оно што је најважније у законима песништва измиче самој могућности и смислу одговора. Закон који убедљиво делује и на песника и на читаоца и на тумача, остаје увек у нечему скривен и недоступан. Такав је сваки закон, он оно што је за њега најважније вешто скрива, и увек се издаје за оно што хоће и што постиже пре него што открива како настаје и шта одиста јесте.⁵ Отуда је Раичковићев опус једно посебно место сусрета у којем основни закон песништва избија, сасвим неочекивано, у први план.

У свим временима и епохама за одговорима на коначна питања трагало се са променљивим успехом, при чему коначног одговора ипак нигде није било. То, међутим, не значи да се таква питања смеју запоставити, некмоли одбацити, или да су изгубила значај и привлачност. Напротив, и ако изазов свих изазова припада једном од неодгонетљивијих подручја људског духа, то му не одузима неодољиву привлачност.

Свест о томе да се неће успети наводи истраживаче да се посвете ситнијим стварима. Ипак, зарад мањих добити у тумачењу не сме се одустати од коначних питања, а и коначан пораз носи у себи посебну драж и, такође, једну важну црту врлине. Треба бити спреман за свој пораз, као за крај жи-

5 Жак Дериде, *Сила закона. Мистични темељ ауторитетна* (прев. Милорад Беланчић), Светови, Нови Сад 1995.

вота, и волети га у ономе што је до њега довело, а не по томе какав је коначан исход. Љубавна страст тумачења ситнији је део љубави за живот и силе виталности која, упркос сваком разумном суду о исходу, често и току живота, гради макар привремену срећу, па чак и оазе неспутане радости. То се сме одбацити колико и живот сам. *Amor interpretandi* је лик једног лепог парадокса у којем је једино и могућа *amor fati*, било да је слобода једино спознаја тога што се назива судбином, или моћ случајности која се у њу уграђује. И у моралној рачуници без рачунице, у хегелијанској спремности да се, дајући све, све и захтева, гради се витешка супремација, узвишеност пораза. Ниједна врста практичног проверавања или разарања обмане моралне сублимације томе не може толико да одузме колико она човеку даје оно за чиме он чезне и за шта би сваки човек морао да буде способан. Ако ни у чему другоме, онда у родитељској љубави моћ самопожртвовања показује шта се добија уколико се све даје.

На формулацију о рађању тумачења из несрећног духа задовољства у тексту, на то би се могло пристати код Шопенхауера и Ничеа. Тиме није умањена мука у тексту, или незадовољство, а нарочито не понор жеље која се у њему рађа. У тексту увек постоји сила неког одсуства, која покреће све што се после текста догађа, као што можемо да претпоставимо и да му претходи. Раскол текста и онога што га окружује, то је мера нужности пораза у којем се не губи унапред одређени смисао, него се стиче значај који може да буде одлучујући. А ако се *све* у том поразном крају сваког, па и најплеме-

нитијег труда не добије, увек преостају лепота и величина заслуженог пораза, макар као обмана и утеха, колико год да ни од једне утехе нема толико користи колико од разлога због којих је она потребна има штете.

Има ли у витешкој, макар била сирановска, херменеутици нечег племенитијег од корисности, мравље стратегије којом се прибирају и складиште ситнице? Мука тумачења песништва је што је и једно и друго неопходно и неизбежно, а коначни хоризонт њиховог великог обједињења чини се да је недостижан као велика *теорија свега* у физици. Оно највеће види се у оном најситнијем, и док се то најситније не растумачи све до квантова поетике, никакви закључци не вреде. Срећом, коначна питања не ометају истраживање ситнијих проблема, већ их постављају у једну бољу перспективу, док ситна открића не спречавају постављање коначних питања, за њих само треба мало више херменеутичке смелости и страшно много самокритичности. Она опстају једино у достојном отпору самоме себи, као мера *самоосјоравања* неопходна да пораз не буде смешан – јер он никада није стварно трагичан, као што би дух занет песништвом волео да буде.

Један од проблема да се уопште приступи основном закону песништва јесте и то што се поезија јавља у тако много различитих облика и околности, што доноси тако много различитих садржина и сврха, и што се све оне налазе у стању које обједињује сталне промене и нешто непроменљиво. Оксиморонска *стиалности непроменљивости* знак је недовољности логике. Управо у поразу логичке кохеренције

предмета истраживања, могућности закључивања о њему и његовом деловању постоји траг једне боље могућности људског духа, којој песништво пружа прилику, и која и јесте сама по себи песничка. Песничко је управо сама та *сīвар* духа, па како не знамо шта је тај дух, не можемо знати ни шта је песништво. Међутим, то није довољно, ствари треба преокренути и поставити наглавачке зато што бисмо, знајући шта је песништво, могли знати и шта је дух у размерама вечности и његовог историјског настајања (конструисања). Ни терет метафизике, ни опасност конструкционизма, не одузимају вредност сазнању самога себе, чему песништво отвара „царске двери“ више него сан психи, а траума догађају.

Питање самог песништва данас је постало готово немогуће видети као једно и одлучујуће питање, јер се оно расуло у несхватљиву множину историјских, теоријских и прагматичких, нешто обимом и метафизичким капацитетом мањих, али не и лакших проблема. Ако је раније нешто било колико-толико јасно, рецимо ко пише а ко чита, шта је написано а шта прочитано, то је на крају двадесетог века постало нејасно и заувек збркано. У таквој збрци има и предности, јер се види оно што сваки ред скрива, али има и недостатака јер се у шуми питања не виде ни *шумске сīазе* којима се може ишетати из рђаве бесконачности, ни понор у који мора да пропадне сваки одговор који се не ослања на неку, каквугод, подлогу. Да то кажемо на мало живописнији начин: боље је укаљати се истином која се као блато лепи на сваком путу којим

би тумач кренуо, него чист и невезан за било шта лутати и дивити се свакој крошњи и сваком листу на њој, за шта, такође, треба имати веома, веома много способности, и чему се, одиста, вреди понекад дивити. Узалудност, када није пука бесловесност и плод незнања, привлачна је као и сврха коју је немогуће испунити.

Истина песништва не само што није ствар њене референцијалне вредности или логичке кохеренције, већ она у себе укључује посебно тешке семантичке и спознајне пропозиције. Како, рецимо, у поезији Стевана Раичковића естетички разумети призоре и метафоре природе, рецимо власти траве у којој лежи песнички субјект, или лишће, цвеће, протицање реке и путовање, о којима се врло мало може рећи са становишта њихове референцијалне вредности. Када се, међутим, природа схвати од романтизма до симболизма, или трава од Гилгамеша и легенде о Орфеју до Витмена, или трава од Диса до Миљковића а цвеће од Шантића до Давича, и нарочито уколико се лишће концептуализује од Радичевића до Црњанског, што је за Раичковића и најважије,⁶ поезија показује несамерљиву дубину у

6 Вид. Александар Петров, *Поезија Црњанској и српској песништво*, „Вук Караџић“, Београд 1971, 259–261. У овој изврсној минијатури Петров је дао скицу за студију односа „два апсолута: живота и поезије“, који се код Раичковића искључују. „Ево тих крајњих, апсолутних, дакле неостваривих могућности: постојати као стабло, поток, брег (опсесивни мотив Раичковићеве поезије), живети без говора, без мисли, као оличење апсолутне природе, као природа сама, и бити говор те природности, језик те природности, поезија (песма траве), што је, наравно, порицање природности и живота као апсолута“ (*Истио*, 259). „Спас од нерешивих противречности постојања је у апсолуту непос-

којој смисао нараста брзином коју ниједна интерпретација не може да прати. Није дакле реч о томе да се одгонетну локације и биотопи, чак ни да се осмисли предео као у екокритици – данас чак и то постоји; или да се у неком продуженом уживљавању реконституише песнички узвишена *natura naturans* или поетичка граница модернистичке не-природности и природе. Реч је о томе да целина смисла произлази из сваког, па и најситнијег детаља, сваки елемент песме упућује на целину песничког чина, а у њему песништво као такво преплављује богатство рефигурације: чак и у једном стиху, или његовом делу, успоставља се целина песништва. Нешто се и у тумачењу може фигуративно представити, или именовати као одлика поетике, али је готово немогуће истражити дубину репрезентације природе и фигурације природе у песништву. Када се симболички комплекс натуралности у Раичковићевим позним стиховима покрене у додиру са Кином и Јапаном, он мења смисао још више него када је упоређен са призорима града и урбаним поетологемима, а и оне, такође, на крају његовог опуса добијају нове размере. Прошлост стиха, његова непрестана садашњост и будућност, које у њему још нема али за коју је он увек отворен, чине овај процес бескрајним и незауостављивим. Деноминације природе,

тојања“, додаје Петров наглашавајући „надовезивање“ на сума-траизам Црњанског (*Истио*, 261). Ипак, Петров иде предалеко у „визији општег скамењивања“, а преносећи овај текст без измене у рад „Југословенска поезија постдогматског доба“, четири године касније, пропушта да уочи преокрет који се одигравао управо почетком седамдесетих, којим однос два апсолута, једна од општих одлика лирике, добија посебан смисао.

које захтевају неку врсту исконске протежности, и града, који нагони на модернистичку затвореност субјекта, постављају у први план и питање језика у којем је то могуће – језика апсолутне прошлости као језика стварања, и језика апсолутне садашњости као језика лирске поезије.

И без решавања основних тешкоћа, или одлучнијег продора ка основном закону, или макар укидања идеје како постоји неки обједињујући и основни поетички закон, већ вековима се имало о чему расправљати, најчешће уз варљиву наду, или утеху, да је и то допринос основној ствари тумачења песништва. Очекивати да се у једном тексту, и то тексту о савременом српском песнику, приближи тако великом и тешком питању на које се одговор није нашао у најизврснијим тумачењима, а они одговори који су нађени беху изложени радикалној критици, и сви одреда доведени у сумњу или сасвим оповргнути, то би значило изгубити меру. Ни најсамоуверенији човек неће прихватити тако велики ризик да се поузда у некакво откриће и његову објаву, па га овде, према томе, нити може бити, нити се сме очекивати. Што је било немогуће, откуд би сада могло постати достижно, и то готово успут, одједном, у тумачењу опуса Стевана Раичковића?

Истини за вољу, човек је не само сагрешив створ већ и сав његов умни надзор над собом, како би то рекао Монтењ, даје скромније резултате него што се то причињава у гордости ума. Уз то, превише је гордости и у самоконтроли гордости: често смо највише у њеној власти управо када поверујемо

да смо умакли од ње. Кад нема право располагања ни својим телом и много простијим потребама и жељама, како је то Монтењ образлагао с отвореношћу која и данас делује потресно, како би се уопште могао уздати у власт над собом? Беспримерна отвореност својство је Монтењевог текста и слободе која се стиче у књизи, чега је Монтењ био свестан наглашавајући разлику између слободе у животу и писању.⁷ Власт над сопственом запитаношћу неће донети све што је неопходно без извесне слободе изрицања. Оно што се о сврси и смислу песништва дало установити чак и у раздобљима највеће рационалне инвестиције, формалне организованости и класичне дисциплине угледања на вечне узоре, није довољно. Готово да би се смело тврдити да је потребан посебан поетички догађај да би се основни закон песништва препознао, а тај догађај није у власти учтиве самоконтроле. Догађај напросто мора да се догоди. Резултат тумачења није у власти само рационалног, теоријског и методолошког плана истраживања и хтења; усред једног читања може да се дође и на неку недозвољену помисао, нарочито уколико она искрсава у самом песничком делу, или је тамо затичемо у огољеном облику. Тако у интерпретацији сасвим непланирано може да искрсне представа о најдубљој законитости песништва. Представа варљива и обележена духом времена у којем се тумачи, али ипак један лик који,

7 Жан Старобински, *Монтењ у крешању* (прев. Вера Роглић), „Мрљеш“, Београд 2002, 234 и даље. Вид. и „Егзибиционизам“, у: Жан Старобински, *Жан-Жак Русо: ирозирносћ и ирејрека* (прев. Иван Димић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1991, 195 и даље.

када је угледан, можда упркос сваком ризику излагања не сме бити прећутан.⁸

Основни закон песништва морао би се видети из којег год га угла потражили, али нема начина да се и другачије, осим у песништву, изрази. Знамо да смо у непосредном додиру са њим, да смо на удару тог закона, јер да није тако, свако би се

8 „Уместо дакле да се књижевно дело сведе на то да буде само прерушена инфантилна тенденција, анализа ће се трудити да открије, у правим догађајима афективног живота, шта их то тера да иду до књижевног облика, до мисли и до уметности“ (Жан Старобински, *Жан-Жак Русо: ирозиросности и прејурека*, 195). Следећи корак води у правцу једнократности догађаја као услова да се пробије унапред одређени дискурс: „Без сумње, чин осећања који заснива познавање себе нема никада исти садржај. У свакој новој прилици он је неоспоран, он је сама очигледност. Сваки пут, познавање себе налази се на свом почетку, истина се пробија на првобитан начин (*Исио*, 207). Позиција потребна да се види разлика унутрашњег процеса и могућности једног облика (са русоовским атрибуцијама непосредности, изворности, искрености) затиче се у средишту тумачења поезије Стевана Раичковића: „Дело ће се правити како буде умело, и у томе ће управо лежати његова истина“ (*Исио*, 225). Тако Русо стиже на ону позицију која је језику већ била додељена у „Огледу о пореклу језика“ као „првобитном језику“. Облик дела и овај језик, који има посебну моћ, конкурентна су изражајна средства читавог модернизма, у којем облик није дат као такав, него као терет трагања за обликом, и то је оно што обједињује нововековни модернитет у најширем смислу речи. Русо је, каже зато Старобински, премда још увек са строго иманентистичке позиције, „стварно измислио нов став који ће постати став модерне литературе (даље од сентименталног романтизма, за који су Жан-Жака учинили одговорним)“, то је „нови савез“ и у њему „човек бива реч“ (*Исио*, 229). Раичковићев аутобиографски модус, који је оставио различите трагове у његовом делу, те однос према романтичарском наслеђу, захтевају да се овај преломни тренутак посебно има у виду.

радије лишио терета и мука потраге без веће наде на коначан успех, или макар илузије како ће таштина бити награђена туђим одобравањем. Можда, зато, ваља читати и тумачити мислећи о томе да постоји право да се оно што је пронађено одмери најтежим питањем које нам је познато. Основни закон песништва, од Хомера и Сапфо до Бодлера и Малармеа, Витмена и Елиота, или од Јефимије и Вукове баба-Живане до Лазе Костића и Диса, Црњанског и Настасијевића, све до Стевана Раичковића, Миодрага Павловића и Васка Попе, увек је ту, усред читања и тумачења. Уколико се ситне херменеутичке добити провере на општем плану песништва, можда се и данас, после методолошке буре прошлог столећа, може нешто рећи о најбитнијим стварима живота и опстанка, о човеку и људском духу какав познајемо и какав бисмо волели да он буде. Или, можда најстрашније од свега, какав никада и ни по коју цену не би смео да буде. Драж једног открића може бити и у снази осуде коју оно носи у себи, и која нам је потребна.

На крају песничког опуса Стевана Раичковића стоји *Фасцикла*.⁹ Шта то значи? Пуку акциденцију? Да је под старост песник био неспреман да пише нове целовите збирке па је, пошто је већ објавио *Стихове из Дневника 1985–1990*,¹⁰ један чудан

9 Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, СКЗ, Београд 2004.

10 Из овог *дневника* песме су распоређиване у различите збирке и циклусе, он је нека врста расадника песникових позних стихова, и мале интриге хоће ли се наћи још дневничке грађе. Од *Случајних мемоара*, поеме посвећене мртвој жени из 1978, уз аутобиографске прозе (нарочито *Злајина трепа*, 1993) и две

песничко-мемоарски облик списа, издао књигу од онога што се затекло у његовој радној „фасцикли“, у којој су се, тако, једни поред других „нашли“ стихови и записи. Књига је у том случају и названа по неодређеном облику у којем је постојала у песниковој свакодневици. Облик „фасцикле“ постао је тиме нови песнички облик, врста збирке. Одсуство сваког коментара о облику у којем је настала, при томе, појачава поетичку напетост – књига опонаша праву фасциклу. Њен облик можда би могао подсетити на укрштање жанрова у авангарди да таква асоцијација има утемељење у Раичковићевој поетици, али то није случај, напротив.

Фасцикла је још потреснија него песников *дневник*, иако је и тамо било материјала који сентиментализује и раскрављује критички субјект, чинећи готово немогућим и неприличним да се објекције доведу до краја – могле би деловати као инвективе једном (привидно) непретенциозном облику и једном примерном песничком животу.

Међутим, и *дневнику* претходи једна поетичка предрадња у виду *записи*, који су такође двоструки: *Записи о црном Владимиру* (1971), у којима се овај облик успомене, песме и записа већ јавио, и *Записи* (1950–1975; прво издање 1971), збирка у којој су сами стихови, по песниковим речима, пратили мотиве и ситуације његовог живота. Облик *записи* један је од најпродорнијих начина да се читалац

књиге есеја и записа *Дневник о поезији* (1990. и 1997), до инсценираног „аутобиографског разговора“ *Један моћући животи* (1996), отворен је простор за једну овакву књигу која изгледа као да је реч о физичкој „фасцикли“ у коју су смештани записи, белешке и стихови.

увуче у песнички свет, да се суспендује сваки отпор и неслагање; то је облик који продира у саму подсвест читалачког задовољства јер подсвест самога текста претвара у његов завршни облик.

Раичковић, дакле, врло систематично – што не значи са мастер-планом – припрема могућност изласка из песничког облика у неку врсту натуралности затеченог текста. Од записа, преко мемоара и дневника до фасцикле, облик збирке се наоко разобличава и све више постаје стање текста као таквог. Оно што сваки облик скрива, од чега се састоји, а састоји се од текста, овде све време избија у први план. Напушта се подела жанрова и књижевноисторијски репертоар облика све до обмане пуког слагања текста на гомилу, дакле готово до материјалности текста, његовог претварања у предмете, у означајуће, који се слажу један на други. Материјална страна знака и означајућег, велики изазов модернизма, ту је постављена у први план. *Фасцикла* се може схватити и као нужно исходиште, место коначног сусрета са собом, светом и историјом, и то не само у целини песничког искуства, већ саме поезије као симболичког облика, с једне стране, и као сусрет са модернистичком реалношћу означајућег, с друге.

Јасно је да постоји огроман раскол између пуког биографизма и поетичке законитости која доводи до оваквог краја. Тумач их мора бити свестан и определити се за једну од две могућности. Биографизам чини нужним први одговор на питање откуд *фасцикла* – то је пука, мада допадљива, случајност по којој су се текстови слагали у „фасциклу“

а песник им није могао, или хтео, наћи завршни облик, па је објавио нешто од онога што се ту за- текло. Када већ не може да се штампа *кофер* из младости, пун рукописа и жеља, ето на крају неке његове далеке деривације, онога што је од живота и стваралаштва преостало, једне невелике *фасци-кле*. Сасвим је другачији одговор уколико се јави потреба да се провери не делује ли и овде основни закон поезије. У том случају увиђа се поетичка могућност да је *фасцикла* заправо место рађања поезије, и њен праоблик, у којем се закон песништва види као такав, на делу. Да ли је нужно *фасциклу* разумети као нужан, а не случајан исход и облик, зависи од поетичке логике читавог опуса. Поетичко разумевање има смисла и сврхе само уколико се читав опус равна по унутрашњој законитости, која води завршном облику и има смисла ако је то што се у завршноме облику налази релевантно с обзиром на промене које су се одиграле док се до њега дошло. То не значи да је он најзначајнији, али може значити да је у њему обелодањено нешто што је до тада било мање или теже видљиво.

Раичковићева *Фасцикла* почиње првим данима бомбардовања 1999. и завршава се, по њиховом окончању, споменом на устаничке дане два века раније. Стихови су дати као неколико „торза“, у дистисима, а белешке иду од анегдоте до дневничког есеја. Сопствени случај се, уз помоћ Шекспировог сонета, његове реактуеализације у Чешкој 1940. и успомене на Андрића, претвара у ненаписани роман. У другом делу *Фасцикле* је „Торзо уметника у старости“: од „контаминиране лирике“, од сунца

које залази „у инвалидским колицима“, дошло се до лирског умекшавања које Раичковићеву песничку ситуацију увек чини неодољивом. Тај *шорзо* из 2000. године, нека врста песничког смираја, завршава једну личну историју певања – поздрав граду и Тиси, књижевној вечери и литерарној награди, читаоници детињства и књижевном памћењу. Боје лирског сутона изузетно су fino распоређене. Облик текста, фигура непроменљивости, снага којом записи чувају тренутак који је већ прошао, овде значе снагу којом се чува живот што је већ отишао. Благе сенке билости моћан су завршетак једне лирске путање.

Када је о стварности реч, увек је реч заправо о филологији. Расправа о издањима, о коначном изгледу рукописа, о распореду песама, о облику у којем се текст слаже и шаље у стварност, надокнада је за недоступну стварност текста. Двоструко познавање хоризонта искуства који тексту, у његовој рецепцији у своме и у нашем времену, релативизује привилегију савременика и заблуде саморазумљивости; ту привилегију филологија никада није била спремна да призна, што у овом случају значи само са још више трагизма стићи на Раичковићево коначно одредиште, исходишну тачку његовог опуса. Форма његовог опуса јесте та путања песничког субјекта од природе до коначног искуства посредованог траумом смрти – туђе, блиске, бивше, националне, и сопствене, будуће.

За власт над филологијом свога дела песник мора да се бори. Зато је лако разумљиво уколико посегне за ултимативним средством обезбеђивања

наслеђа: да сам уреди целину свога опуса и успостави правило његовог разумевања. Сређивање оставштине и уређивање коначног издања имају тај јак смисао окамењивања.

Песник и његово дело нису текст отворен само за савремену постхерменеутику, озлоглашену и обожавану због њене воље за тумачењем, него и за уписивање филолошких коментара. Њима се утврђује коначан изглед, завршни облик, у чему треба видети и симболичку напетост коначности текста, и коначности животног искуства, али и непроменљивости текста и непроменљивости прошлости. Филологија није стварна слика песничког постојања него утврђивање последње стварности текста: тек са њом он самоме себи хоће да призна да је потпун, готов, коначан. Коначност текста није симболичка непроменљивост, већ је треба кафкијански и параболочно схватити. Коначност је средство филологије, и њен закон. Песник постаје филолог у своме делу да би најзад стекао оно што нема: сопствени текст као коначан, готов, стварно завршен.

Отменим и промишљено мирним тоном, у белешци за последњи том „Сабраних дела“, Стеван Раичковић оценио је и своју способност и стваралачку вољу да и сам, попут неких других песника, „врши измене и усавршава“ давно написане стихове. „Није ни умео“, каже за себе, „нити зажелео, да било како измени своју (литерарну) младост, а готову, свој зрели период, који се натрајао.“¹¹ Одба-

11 „Напомене“, у: Стеван Раичковић, *Стихови из дневника* (десети том, 189).

цио је, дакле, идеју велике реорганизације сопственог песништва, какву је рецимо предузео Јован Дучић. Упркос оваквоме ставу, премда и поштовању које, вели, има за другачији, Дучићев или Пастернаков поступак, Раичковићу је стало да се завршни облик целине његовог дела, коју је, улазећи у осму деценију живота, препуштао песничком наслеђу, „узме у обзир“ (стр. 203). Подсећајући како жели да се тако чини и касније, он заправо утврђује да се његова воља приликом уређивања „Сабраних дела“ поштује онолико колико тиха одређеност његовог захтева може да одоли новим и другачијим читањима, и (пре)уређивањима његовог опуса.

„Само оно што се налази на страницама ових десет томова представља веродостојну слику о њиховом писцу“, вели он (стр. 202), али у реченици пре ове, и оној која следи, додаје и „да се негде, ван ових десет томова, налази један неукључени, *једанаестии...*“ (стр. 202). Тај *коси ѿом* недостаје из учтивости да се у „Сабраним делима“ не понављају текстови – у њему се налазе одломци есеја и записа који су се, на другом месту, већ нашли у „Сабраним делима“. Раичковић оставља наду, која се неће обистинити, да, уколико та места обнови и промени, и тај том једнога дана постане део његовог заветног издања „Сабраних дела“. Те *ѿромене*, међутим, колико данас знамо, песник није учинио, а бољем познаваоцу његовог опуса сасвим је јасно да их по свој прилици није ни могао учинити. Отуда, већ у овом часу би се могло сматрати да, упркос нежељеном понављању, тај *једанаестии ѿом* треба вратити у „Сабрана дела“. Још док је писао како би волео

да се његова воља аутора „у улози приређивача“ (стр. 190) не мења, Раичковић је отворио питање промене.

Оно о чему на крају „Сабраних дела“ песник највише брине, то није филолошка оправданост распореда песама и друге приређивачке одлуке, већ оно што од тумачења песничког живота остаје изван овог издања, дакле *једанаести том*, који песник, види се, жели да се у „Сабрана дела“ ипак укључи. Учтивост изостављања не оповргава потребу за изостављеним, још мање облик тога недостатка, и самог поетичког обједињења онога што је укључено и онога што је искључено. Раичковићева *сабрана дела* коначно укључују све што песник види као свој опус, и коначно садрже оно што је из свих дела једног писца одсутно – сам живот. Облик *сабраних дела*, испуштени облик, трансформација запис / мемоари / дневник, те једанаести том, којег нема али је ту – све је то отисак онога што је у делу присутно одсутно, заправо самог песничког живота.

Без претеране теоретизације, којој Раичковић уопште није био склон, и тек је ту и тамо остављао понеки траг далеких одјека теоријске литературе, рекло би се – више да задовољи своје о свему обавештене и теоријском мишљењу наклоњене савременике, у игри изостављања и укључивања лако се може утврдити један модел фројдистичко-лакановског *одсутној присуства*. То чега нема, што је изостављено, то је заправо призвано да буде тамо где не може да се постави; па је напор путовања до сабраности укључио ову несабраност, а реалност

одштампаних дела недостижну реалност онога што им измиче. Ко хоће, може овде да успостави однос између симптоматологије жеље и негације, а посебно између реалног и, како га је Лакан назвао, *објекта мало а*. Тај Лаканов *петит а* (петит а), оно што је укључено својим недостајањем, тај вечито измичући покретач саме жеље, и оно што у реалном не може сасвим да буде, то наравно није Раичковићев петит и заборављена прва збирка, *Детињства*, али јесте оно што реконституише његов опус у којем, с једне стране, испливава заборављани почетак, а, с друге, изостављени крај.

Лаканова би филозофија психоанализе вероватно бескрајно искомпликовала нешто што се и много једноставнијим закључивањем може докучити, а то је да у часу присуства свега што у дела треба да уђе, остаје нешто неприсутно; неприсутно упућује у најважнијем правцу, чему фројдистичко-лакановско тумачење само додаје теоријску динамику. Присутно одсуство у први план истиче оно чега нема, али то није све јер је то чега нема већ ту, у делима. У њима је све *реално* као поезија сама. Овај оксиморон, међутим, није игра речима, већ утврђивање самог реалитета песничког. Раичковић, не одричући се снаге сведочанства о себи и своме делу, показује колико је тај опус сведочанство о реалности песничког живота и живота саме поезије.

Оно што је одсутно, мора доћи на своје место – то је основни закон поезије. И, што се олако превидља: тај процес има и друштвену тежину, никада то није само питање песничке интиме и надахнућа као њеног плода. Постоји и друштвена надахнутост,

и то не у опевавању друштвених питања и актуелних тешкоћа друштвене самосвести; у самоме бићу песничког чина јесте да је тај чин и друштвена делатност. Он то постаје чим текст, односно рукопис изађе из фиоке, или већ оног места где га песник држи. Уз лакановски преокрет у поретку означитеља, на нов, психотропан начин раскрива се закон песништва – да у њему до нас стиже оно што је одсутно, али не одсутно тако да га нема, већ је и одсутно ту, у додиру са снагом означавања. Одсутно је сама *сīвар* поезије; то није оно што је у њој означено већ оно што је њоме означено. Тело текста, само биће поезије, јесте место присуства онога што је одсутно. Ми смо бића жеље, и то не психолошке, коју бисмо могли надокнадити или чак задовољити, већ жеље због недостатка што се не може попунити никако другачије осим сталним обнављањем непотпуног трансфера – у психоанализи, од симболичког преко имагинарног до реалног, у којем нас дочекује сам недостатак, и враћа натраг, у егзистенцијалну ситуацију самоотуђености; у поезији, пак, у томе продирању кроз симболички потенцијал песништва и његову имагинативну моћ до онога што у поезији јесте реално, а то је она сама, чему, наравно, заувек недостаје реалност као таква. Поезија никада не даје више од саме себе: у поетској реалности изгубљена је реалност као онтичка претпоставка егзистенције али је стечена реалност поезије као онтичка претпоставка песништва. Оно што је у динамици симболичког, имагинарног и реалног тако тешко показати у размерама психоаналитичке филозофије, то је у *сīварима* поезије готово очигледно. Отуд и толико књижевности код

Фројда и Лакана. У књижевности је све што је за човека најважније *присујно одсујно*.

Здраворазумско уверење – како се негде налази само оно чега ту има, а не и оно чега нема – већ је довољно дестабилизовано присутношћу изостављеног тома. Са *присујним одсујивом* песничког живота, све добија готово немогуће размере. Парадокси поетике, игра жанрова и прикривања, укључивања и искључивања, дају једној довршености утисак недовршености, и једној суштинској недовршености утисак довршености. Тек поетичка *воља* заокружује целину, целина је плод објаве и интенције, она је снага форме која на себе преузима све. То више није спољашња форма стиха већ унутрашња форма песничког знака.

У корену свега овога је симболичка представа да ће тек бити довршен сваки живот, и да је до тада све несвршено, јер је несвршеност облик живота. То је други смисао Шопенхауеровог *сага* као форме живота. Осећај отворености за оно што тек треба да дође, међутим, мора бити савладан да би се постигао песнички облик. Семантички, осећај се лако ограничава тако што се говори о исцрпљености могућности, понекад и саме књижевности, или се тумачи слика краја живота. Смрт је као довршену форму лако именовати и призвати, али немогуће ју је остварити у форми живота. Форма текста је, наравно, увек довршена, но у тој мери у којој је таква, у њу не може да продре живот који је сам по себи процес и догађај истине постојања. А када се отвори форма, рецимо у поетичким процесима који обухватају неку већу целину, њено

настајање и расипање, растакање и сабирање, онда то има озбиљне последице на стање самога дела. Чувени су примери оваквог отварања, од Витменових *Влаши шраве* као сталне прераде, до Џојсовог „дела у настајању“, као дела које не може бити завршено, или отворености дела у недокончаној за живота, и жељи буде уништено – од Вергилија до Кафке. Могло би се рећи да је то највиши облик модернитета и, истовремено, његова суштина: недокончивост. Није нимало случајно да је критика модернитета завршила сукобом с отвореношћу модернистичког процеса.

Последица коначне редакције рукописа јесте његова завршеност, а из ње се развио појам савршености. Категорија савршености рађа се управо у појму завршености, код Платона, и има бурну историју – од Парменида до Томе Аквинског, и од Аристотела до Августина.¹² Све што је Раичковић мењао, стало је под стег непроменљивости и песничког завештања које проглашава „веродостојну“ целину. То је коначна промена живог и променљивог у статус заветног и непроменљивог. Воља за веродостојном целином мора се завршити истицањем непроменљивости, а тиме се заправо говори оно што не може да се затаји: да се све непрекидно мења, и да промене могу бити окончане само коначном објавом. Фројдова дијалектика присутног у потврди и присутног у негацији,¹³ овде је

12 „О савршенству“, у: Владислав Татаркјевич, *Историја шестих појмова* (прев. Петар Вучић) Нолит, Београд 1981, 339 и даље.

13 Вид. Jacques Lacan, *Écrits* (tr. by Bruce Fink) W. W. Norton, New York 2006, pp. 308–334.

у потпуности задовољена: на оба начина песничко дело, оним што је у њему веродостојно и оним што је из њега изостављено, гради песнички живот.

Све што није уврстио у ово и овакво издање својих *сабраних дела*, остаје изван, и „овај аутор сматра да је са правим разлозима и остало изван оквира његових 'Сабраних дела'“ (том 10, стр. 203),¹⁴ да би то што је изван дела управо снагом коментара уврстио у своја дела, ставио тамо где је празно место његове одлуке. То где се налази овај налазиви, одсутно присутни том *Јеган мојући животи*, то је оно исто место где је – живот. Ту је живот – изван текста, на дохват руке, осећа се његово присуство, важан је, али се не може ставити у исте корице и издати. Живот је тамо где упућује филологија, као у некој басни поука, то је *алејорија йисања* а не *алејорија чиишања*, али на то одредиште стиже само одсуство, чији је највећи учинак да, када је све готово и када је све ту где треба да буде, песника више нема, мртав је, а над његовим делом, као над гробом, стоје коментари, критика, филологија. Издање сваког текста јесте гроб у који се мора лећи.

У идеологији непроменљивости текста отворен је простор за фототипију *сабраних дела*. Њихова непроменљивост знак је једне друге непроменљивости, која ту ступа на тих начин. Оно што на крају остаје непроменљиво јесте живот. Непроменљивост временског тока замењена је непроменљивошћу коначног распореда текстова. Оно што је стварно

14 Желео би, каже затим писац, да се „овакав његов закључак узме у обзир, а волео би да се на тако нешто рачуна и касније“ (исто).

непроменљиво треба да буде промењено оним за шта се тврди да се не мења – зар то не звучи као лекција из психоанализе у којој је очито да се декларисаном непроменљивошћу у први план истичу промене?

Присујно одсујиво, закон самог песништва, подразумева посебну психотропну врсту дијалектике, која је важно својство и унутар песничког света, не само изван њега. Та дијалектика је једно од најдраматичнијих искустава Раичковићевог певања: прекид присуства, претња одсуством, нес танак и изостајање јављају се као динамички пол једне уређене космогоније у којој од природе и годишњих доба, климатских и екотопских распореда симбола, дакле у политици присуства у коју спадају перцепција, осећања, породица и блиски људи, најзад други песници, расте поетичка напетост. Раичковић није ни песник туге, ни благог предела духа, већ смене агенаса што покривају цео распон људске осећајности, од онога Да¹⁵ које се каже животу и свету у његовом усвајању, након којег природа приања уз битак, до стрепње када се губе ближњи и настаје ужас угроженог битка – чији врхунац није сопствена смрт, већ „страшно име Бојана“, којим се изговара оно што се не може рећи.¹⁶

Песник никако да сусретне човека и живот као такав, али ће му свет постојања и човек приступи-

15 Упореди „’Да’ животу и свету“, у: Пјер Адо, *Не заборави да живиш. Геше и традиција духовних вежби* (прев. Емилија Андрејевић) Федон, Београд 2009, 179–200.

16 Он не стиже до кјеркегоровске *болести на смрти*, ни до хајдегеровске егзистенције спрам смрти; то Раичковићевом стиху није метафизички приступачно и семантички испуњиво.

ти у тренутку највеће егзистенцијалне кризе, тамо где *Стихови* (1962), који су усредсређени на саму поезију, нису водили никуда даље, те је сусрет са својом болешћу и туђом смрћу и због тога потребан и нужан. Тако је припремљена промена која ће тек да нараста у Раичковићевој поезији, од *Записа о црном Владимиру* (1971). Провала записа у свет стихова није ни случајна ни безазлена, она се збива тамо где су кругови песништва о песништву доведени до једне врсте краја. Таквих стихова ће код Раичковића бити увек, али је тема писања песме поверена записима, како би стихови без прибежишта у поетици остали огољени, на удару „ветра живота“. Трансформације су водиле до поезије о песми, а након испитивања различитих песничких облика трансформације, захватају саму уобличеност. Спуштање у нешто а приори не-песничко треба да сачува оно што је највише песничко. Изворан, непосредован однос са суштином измиче колико и живот измиче речима, постојање стиховима. Не одустаје Стеван Раичковић, песник, од песме, већ за њу тражи сваки, макар и најтежи пут до циља – да све постане песничко, и оно што то никако није: белешка, коментар, запис. Универзални закон поезије захвата и стих и оно што није стих.

У Раичковићевим круговима, који почивају на оваквој врсти систематске ресементизације, види се пре свега однос песничких средстава, самосвести и света. Први слој који одређује положај песничког субјекта јесте перцепција, други аутопоетика, а то заправо значи и рефлексивност. Без претензиозности, мада с екскламацијама о птици, у рефлексивности се

обезбеђује метафизичка густина саме перцепције. У аутопоетици пак перцепција песме, па су ова два процеса реверзибилна. Проблем је што – када рефлексija захвати сам свет који се песнички перципира – од њега не остаје ништа. Ко би продубљење читао Раичковића, морао би да доведе у сумњу целину слике природе. Оно што се највише наглашава јесте увод у кризу: у аутопоетици то је криза симболичке моћи песме; у перцепцији света, то је криза самог света који је несазнајан и несазнатљив, који остаје недосегнут упркос свему и упркос свакоме напору.

Мимо обичаја супротстављања поезије и критике, када је реч о критичком запису о самоме себи, с укусом исповести, сведочанства, филолошке белешке, постоји и сам живот. Раичковићев коначни облик, који је вешто ослоњен на унутрашње семантичке прстенове, ускоро је разорен и, у исти мах, – то је парадокс овог читања – потврђен. Догађај је да живот напросто иде даље. Када је након „Сабраних дела“, у којима је предузет посао преуређивања и окончавања, остао у животу, Раичковићу није преостало ништа друго но или да не пише, или да пишући наруши тек успостављену коначност опуса. Њему је, наравно, већ стајао на располагању дневнички модус, у којем је већ исписивао свој песнички живот и вадио *стихове из дневника*.

Раичковић је, међутим, отишао корак даље: неку годину касније дошла је јединствена *испуштена форма* његове поезије – тако се може назвати поетички модел писања у којем не постоји граница стиха и прозе, поезије и причања, коментарисања

и сећања, живе садашњости записивања и оживљене прошлости; пристигао је нови, невелик али значајан том, лепо примљен и, због свог духовног отпора понижавајућем бомбардовању, посебно значајан – Раичковићева *Фасцикла. Записима и Стиховима из дневника*, поетичком луку у којем врхуни синкретизам песничког облика и текста који га окружује, придружила се још једна свеска изван уобичајене књижевне матрице жанрова и поетичке доксологије облика. На место некада најављеног једанаестог тома, у којем је био сам песнички живот, стао је прави једанаести том. У њему је, могло би се рећи, сам живот проговорио на једини начин који текст допушта. И када је сав о животу, текст није живот сам, оно што би највише хтео да буде. Текст упућује изван себе – то је његов основни проблем, али и извор стварне моћи.

Није било тешко уочити, а ни самоме песнику то није промакло, да, како је време одмицало, тако је било све више превода, бележака, предговора, записа, коментара, критика, успомена, дневника – читава једна проза живота изливала се из стихова и око њих; није више живот био предграђе стиха, већ је стих постао део живота што се богато улива у песников опус; томови Раичковићевог стваралаштва све су више носили печат *испушћености облика*: сав је живот био засут стиховима, стихови испуњени животом. Парадокс је да је песник везаног стиха истовремено песник *испушћеног облика*. Испуштање облика је унутрашње правило Раичковићевог стиха и нужна граница опредељивања између наслеђа романтизма и модернизма. Разноликост Раичковиће-

вог стиха, и извесне неправилности, објашњење имају управо у поетици систематског испуштања. Разлог тога испуштања је у модернистичкој кризи стиха и у сусрету са статусом сведочанства у савременом свету. Док су песничка сведочења била пут ка узвишеном, вечном и божанском, то је била подлога за стих који није морао полагати рачуна о томе какво је непосредно искуство саопштавао. Песници старих времена били су божански или свети песници. Али већ у романтизму песник се сусрео с тешкоћом да самога себе одбрани, и ту је, у понор вечности, морао да пројектује саму поезију. Није поезија сезала до божанског, већ је сама поезија постала апсолутна.¹⁷ Век неопходан да се стигне од Шлегела до Малармеа, питање онтологизације језика песништва¹⁸ заправо је слика потпуне кризе трансценденције.¹⁹ Супротно, у време кризе поезије

17 Вид. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute* (tr. by Philip Barnard) State University of New York Press, Albany 1988; Cheryl Lester (*L'absolu littéraire*, 1978).

18 Врло оштрој критици је Рене Велек изложио једну рану, предреторичку концепцију Пола де Мана о „језику који се упиње да постане сама природа“ – вид. „Преиспитивње романтизма“, у: Рене Велек, *Кришички појмови* (прев. Александар Спасић и Слободан Ђорђевић) „Вук Караџић“, Београд 1966, 147.

19 „Песници претходне генерације били су мали пророци: кроз њихова уста говорио је Бог. Маларме више не верује у Бога. (...) након што је властитим рукама убио Бога, Маларме је још тражио божанско јемство. Требало је да поезија остане трансцендентна иако је он укинуо извор сваке трансценденције“, каже Сартр за песника који је „доживео смрт Бога потпуније и боље него Ниче“ – „Маларме (1942–1898)“, у Жан-Пол Сартр, *Шта је књижевност* (прев. Фрида Филиповић и Никола Бертолино) „Изабрана дела“ 6, Нолит, Београд 1981, 382 и 387.

сведочанство је њен апсолутни идеал: савремени свет је у одсуству Бога и трагова његове промисли остао на становишту правне супремације сведока. Ништа није поуздано, али ништа није поузданије од сведока који је, доказавши квалитет сведочења, био ту (као да је то хајдегеријански идеал присутности у егзистенцији), који не мора да доказује истинитост посведоченог. Пред таквом легитимацијском снагом документа као сведочанства, поезија је потонула у неизвесност форме.

Живот је „провалио“ на странице текстова и испунио их, показујући како је граница на којој се стаје заправо узалудно ограничавање: стваралачки живот је целина егзистенције, више се нема где повући црта, или је црта која се повлачи заправо сам текст. Раичковићев стваралачки живот је све, а *фасцикла* само коначан облик стопљености која се види као основни поетички закон. Наоко, у *фасцикли* је материјал живота који још није песнички уобличен, као у фиоци или у коферу, а заправо ту живот у себи носи поезију као такву. Поезија Стевана Раичковића место је на којем је сва стварност у тексту, јер се сав текст пребацио у стварност. Више него болнички записи и стихови из дневника, *фасцикла* је место материјализације, окамењивања поетичког начела у којем су живот, којег не може бити, и песнички облик, који мора да га дозове у постојање, учврстили своје улоге у јединствен облику *поезије и коменџара*. *Фасцикла* је усавршавање стратегије *дневника*, који је нека врста усавршавања *зайиса*. Поетичка линија живота није безазлена трансформација. То је линија уписивања бола,

губитка који се у животу види у „страшном имену Бојана“, сопственом пропадању и угрожености колектива. Лепота постојања могла је да стане у леп стих, овај бол постојања тражи сав поетички простор и *сабрана дела*. Форма *сабраних дела*, и *фасцикле* која долази на њиховом крају, знак су једног дубоког бола песничког постојања које за себе тражи све оно што не може да има у тексту.

Око одабраних окосница, неколико поетичких оса, креће се редослед Раичковићевих облика, везаног и слободног стиха, катрена и дистиха, сонета и песничких записа, ситних проза и критичких разматрања, препева и успомена, певања и белешкарења. Жанровско клизање његовог опуса, распон облика и њиховог напуштања, све се то драматично завршава тријумфом живота и писања у једином облику у којем живот и писање стоје један наспрам другог. Тај однос живљења и писања значајан је за Раичковића још од самих почетака његовог песништва, и одлично познат. Али тек се на крају његовог дела види како су живот и поезија, писање и коментарисање стопљени у јединствен догађај *иесме са коментџарима*, живота са стиховима, писања и бележења. Колико је више у његовом делу на површину излазио немогући текст који све обухвата, толико је више у њему основни закон песништва показивао шта је *иписуишно одсутиво*, и да смисао поезије није у стиху.

Стога на крају избија на површину да није реч о старости, у којој је певање изгубило песнички облик и лирску ексклузивност, већ су дневник и фасцикла два облика постојања текста у стварности, два обли-

ка који су закономерно изронили из поетике овога песника да би се, у засебним књигама, препознала поетичка начела која све време кресе Раичковићеве певање. Та су начела толико пута била истакнута његовим коментарима уз збирке поезије и препева, напосмек у критичким промишљањима и аутобиографским записима којима је песничка егзистенција равноправно постављена у целину опуса.

Ето нас пред Раичковићевом поетичком једначином чији резултат, међутим, није нимало једноставан. Иако се, дакле, у овако сведеном облику може поставити као песникова двострука досетка о тому који унакрст повезује томе – ништа лакше него такав *једанаесџи* том обновити – и *једанаесџом* томе који, као *фасцикла*, спаја живот и песму. Тренутак коначности и облик на површину износе основни закон песништва, а то је тренутак у којем Раичковић преузима улогу које се брижљиво чувао. Од утишаног лиричара који увек оставља дистанцу,²⁰ Раичковић је стигао до облика у којем је песнички живот сама *сџвар* песништва. Није овде

20 То је позиција критична за границу романтизма и модернизма. „Према стварима, људима, према себи самом, увек задржава једва приметну дистанцу“, каже Сартр за Малармеа; он „управо ту дистанцу хоће пре свега да изрази својим стиховима“ (нав. дело, 381). У тој дистанци, међутим, поезија модерност среће као критички раскол. Зато је за Малармеа „поезија постала *криџичка*“ (исто, 385). Маларме је био „у потпуности песник, у потпуности посвећен критичком уништавању поезије кроз њу саму“ (исто, 387). То уништавање, међутим, последица ауторефлексије и одсуства трансценденције, отворило је читав нови век поезије. Сломљени облик завршне Малармеове речи: „Бацање коцке никада неће укинути случај“ место је у којем се рађа Аполинерова рефигурација, и даља модернистичка побуна.

реч о некаквој песнички злехудој или уклетој судбини, о томе да се романтизује лик и улога стваралачког генија, већ о неодвојивости која није само тема песничког субјекта, већ становиште певања у којем се материјали живота и стиха доводе у онај однос дневника и белешке, искуства и поетике, облика и нужности остављања трага, стиха и записа, критике и препева, у којем се као у неком таљењу све растапа толико да настаје плазма једне суперлитерарности. Целина певања и постојања подсећа на неку рану фазу песничког свемира у којем се елементи, честице облика, тек формирају и још се нису раздвојиле и ујединиле у засебности: тренутак инфлације, тако се зове ширење песничког свемира после великог праска, у којем минимална колебања општег стања постојања тек даљим хлађењем у посебне песме, збирке и томове што се издвајају у времену, даје облик у којем се чува једна ранија истина. Раичковићево дело, ако се сме бити сликовит, једна је врста успомене на исконско и опште стање песништва.

Двоструки процес превладавања разлика које су очигледне – разлика слободног и везаног стиха, чврсте песничке форме и слободног протока поетског записа, строфа, строфоида и, да их тако назовемо, стихоида – иде све до оне тачке када се иманентна критика и иманентизам живота не стопе, потпуно, с песништвом као таквим. Све што Раичковић напише, а уме, дакле, да буде веома различито уобличено, ипак једно бива. Тај антички парадокс је и коначни резултат Раичковићеве поетичке алхемије.

Ако бисмо му тражили песничке претече, јасно је да бисмо, уз подсећање на распон од *Ишике и коменшара* до Дантеове *Vita nuova*, споменули облик збирке са коментарима, који је, зачудо, обично одсутан из прегледа песничких врста, иако у њему песнички облик прима на себе критички додатак и аутобиографски став да се истина постојања може опевати и посведочити, и да је то у лирици, у случају поезије као такве, једно исто. Недостајућа врста, песме и коментари, помогла би у опису онога што је коментарска поетика у метапоетском Раичковићевом певању дала савременој српској поезији. С друге стране, у путоказима о коренима модерности, Раичковићево извориште било би на еквидистанци од оне тачке у којој се рађа рани модернизам, између Поа и Витмена, француских консеквенци првога и дугог одлагања сусрета с другим. Обест сусрета са животом, изазов његове гнусности, остаће изазов изнутра, без вехеменције самоисказивања, без провале реторике субјекта који се на крају своди на самога себе.

Поетика и живот, дакле, ту ћемо наставити ово истраживање, постају песничке чињенице у којима се граница стиха брише, унутрашњи свет поетике и песме, иманентне поетике и коментара који граде и Раичковићев стих, стапају се тако да би сада тај једанаести том, који нам је послужио као нека врста катализатора за опис овога процеса изједначавања и повезивања, више уопште не би личио на онај који је Раичковић изоставио, притиснут обзирима да не читамо два пута исте текстове. То је сада идеално место у којем се слободно до-

дирују и један уз други везују песме и стихови, белешке и коментари; у њему се показује једно више јединство песничког опуса. У *сабраним делима* (и једанаестом тому) овог класика модернизма стекло се све што се осећа као велико време модерности, од петраркистичке и шекспировске ренесансе до границе стиха у којем, на рубу пуког прозног записа, престаје сваки облик као такав. Суштина поезије, а ваља то читати и као: суштина поезије у великом времену модерности новог века, није (само) у стиху. Суштина поезије као модерните-та не расформирава све облике у којима се пева и може певати због нихилизма модерних поетика. Суштина поезије показује како постоји једна друга врста обједињавања и једна другачија хермен-утичка пројекција, у којој се боље види суштина песништва но што га поставља питање песничког облика: од везаног стиха до песниковог белешка-рења на рубовима томова и опстанка; од детињства и тишина до судбине песникове породице и бомбардовања Србије; од Бојанине смрти и два бора, до пута код унука; од трава до река, укључујући и те птице којима је населио српско песништво и зара-зио читаве генерације – суштина поезије као таква раскрива се у свему.

Ка томе шта је песничко може се, памти исто-рија мишљења, упутити на два радикална, супротна начина. Један је, наравно, кантовски преокрет; он би од нас тражио да одредимо једно песничко а приори, које би могло да покаже како је нужно да све што је песништво и буде песничко. Та тачка уједињења, с ону страну Кантовог ума, осећаја и

уобразиље, то је позиција за којом чезну сви тумачи песништва, и она се напоследку увек смешта у својство језика – било да он раскрива истину бића, као код Хајдегера, било да показује својство Божје стваралачке речи упркос паду у грех после именовања, као код Бенјамина. Суштинско разрешење трансценденције у језичкој присутности – то је одговор на овај кантовски изазов којем судбина строгог тумачења не може да измакне. Зато се она готово нужно и јавља у некој врсти мистицизма, Хајдегеровог повратка на Грке, или Бенјаминовог повратака на старозаветно стварање Божјом речју.

Друга школа мишљења тражи онај тренутак када се у друштвеној језичкој пракси признаје да је нешто поезија. У којем часу језик пристаје на то да не буде више само језик, већ да буде поезија? Да ли је тај тренутак онај час у којем језик признаје да је увек троп и да је увек фигуративан, да је увек заправо обележен једном перлокуторном силом по којој је у нечему и песнички? Раичковић пружа прилику и за истраживање контрактуалне теорије песничког статуса: Где се у култури обезбеђује историјски простор препознатљивости и друштвеног усвајања онога што се напише као поезија да буде поезија, или онога што је само написано да култура означи као поезију?

Идеја песништва као *фасцикле* улогу културе предаје сабирању текстова, а мистику песничког а приори враћа егзистенцији. Сви песнички текстови стижу заправо у том великом, скривеном а очигледном облику, у којем једино и може да се замисли преношење текстова – као једна велика песничка

фасцикла. Истина текста, и када је он еминентно песнички, јесте да он увек стоји у некој фасцикли, а истина Раичковићеве фасцикле, сем непретенциозности начина на који је стигла у свет, јесте да укида историјске фасцикле у које се спрема песништво, фасцикле на којима пише везани стих, слободни стих, катрен, куплет, сонет, терцина... Раичковић је под утиском бомби и старости приволео истину песништва да непосредно проговори о истини песничког постојања. Тај тренутак велики је час укидања друштвене хијерархије текстова, границе између писања и постојања, тренутак је у којем истина једног друштвеног насиља, у облику сегрегације, излази на видело. Границе дискурса, или границе употреба језика, како су писали и Бенјамин и Бахтин пре него што је појам дискурса овако проширен, овде се раскидају да би се показала истина језика као језичка истина, а истина текста као текстуална истина.

Фасцикла је песнички архив у којем сваки текст има право на своје пра̀во и истинито биће, а песник је Фукоов велики архивар који излази на сцену језика да покаже како се језик изван друштвене стратификације и употребе увек мора вратити самоме себи као месту своје истине. Тренутак истине, међутим, увек је повезан с оним часом у којем друштво пројектује моћ у језик. Истина може да се огласи у дискурсу тек када друштвени поредак дискурса то допусти. Како се, дакле, пројектује моћ у Раичковићевој *Фасцикли*? Она је очигледна у насиљу којем смо били изложени. Та моћ је тврда сила бомбардовања. На страну да ли смо насиље

и изазивали, и да ли смо га на другима вршили – то није питање Раичковићеве *Фасцикле*, чија је врлина што неће да буде отворено политичка и не жели да у пољу реалне политике поставља замке стиха, које би га разориле, што се могло видети у потресној, али уметнички сасвим неубудљивој *Сувишној њесми* (нарочито песми о Његошевој капели на Ловћену). У овом насиљу ми смо жртве, а гротескно удруживање најмоћнијих држава света да га спроведу, гадост је без преседана. Ипак, готово да је одвратно то показивати директно – када би песма на себе преузела да отворено проговори о овој бруталној интервенцији, ту не би било простора за лирско посредовање. Лирика је политика поетике, афирмација живота и права субјекта да се изрази животом.

Политички значај песме не значи ништа самој песми. Оно што је Раичковића оптеретило почетком деведесетих година прошлога века, што није тешко разумети али се због тога не може и уметнички оправдати, то је песник крајем деценије савладао, и нашао једну другачију позицију, која има мање политичке захтеве али много дубље последице: Раичковић је проговорио из безначајности у којој се налази усамљени субјект.

Језик никада није безазлен и са сасвим скривеном путањом смисла; лирски сугеришући стваралачки отпор злу Раичковић је нашао чудесну реч која не само што поетички уједињује његов опус, већ даје један сасвим неприметан знак да постоји и политичка оцена самог завршног догађаја. Реч *фасцикла*, наиме, потиче од латинске речи *fascia*,

који значи свежањ, снопић. Није тешко замислити старе текстове тако прибрране и приљубљене једне уз друге како Раичковићевом непретенциозном „зборнику“ дају историјску дубину.

Но иста латинска реч у корену је и једне друге речи, која је обележила искуство 20. века, и с којом није тешко довести у везу ни брутално бомбардовање којем смо били изложени. Од исте латинске речи настао је израз *фашизам*, као политички покрет чврстог прибијања људи, као снопова жита, који и стоје у грбу италијанских фашиста.

Фасцикла тако показује своју делатну природу, открива да у дубини памћења једног облика постоји и политички суд који треба чути. Први део Раичковићеве фасцикле чини „Пролећни дневник 1999“, у којем дакле форма дневника прелази у *фасциклу*, а њој припада и политички дискурс облика: не може било који дневник бити *фасцикла*, већ само онај у којем је сведочанство мотивисано јаким разлогом за ово име. Поетика је мотивација песничког облика.

Могло би се, на први поглед, рећи: каква чудна коинциденција. Међутим, фасцикла је врста песничког архива, место на којем се одлажу стихови и сабира живот. Архив је место моћи, како је то показао Фуко,²¹ фигура у којој се политички стабилизује стратификација дискурса и у једном друштву утврђује хоризонт деловања воље за

21 Мишел Фуко, *Археологија знања* (прев. Младен Козомара) Плато, Београд 1998; *Поредак дискурса* (прев. Дејан Аничич) Карпос, Лозница.

знањем. Целокупно *ишло* дискурса у облику текста увек је архивирано.

Архив се јавља још у Египту и старој Персији, јер је нужни пратилац функционисања сваке управе. Петнаест векова пре нове ере постоји као архив глинених плочица са преписком Аменофиса III и Аменофиса IV, док име и назив добија у старој Грчкој, по архонтима и археиону, чувајући траг имена *arkhé*,²² да би у латинском постао *archivum*. Архонти, који се старају о одлукама, први су чувари докумената, документи се слажу на једно специјално место, које постаје архив. После Периклових реформи следи централизација архива, у једној згради на атинском тргу, у храму посвећеном мајци свих богова. Симболички, текст тако долази на оно место из којег све потиче, архив је тако супституција теодикеје. Током реформи Петра Великог уграђује се и у модерну руску државу, а темељна реформа архива спроведена је у Француској револуцији и за време Наполеона. Ту је утврђен модерни архив, а у модерној држави архив је постао место утемељења власти у тексту.

Архивирањем текста у својој фасцикли Раичковић обнавља друштвену моћ записа и сведочанства: у његовом песничком архиву сакупљена је пресуда једном тешком друштвеном догађају који

22 Однос између закона, локализације и неке посебне неиздржљивости у архиву претворио је Дерида у опис који се, преко Фројда, односио и на његову сопствену рукописну оставштину. Та игра моћи и простора, међутим, открива неку врсту просторне метафоре која је истовремено скривена савест легалности – вид. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Feidian Impression* (tr. by Eric Prenowitz) University of Chicago Press, Chicago.

је угрозио читаву заједницу. Песник га шири у времену, захвата и друге појаве, а отпор датој политичкој матрици пружа и анегдотом о Андрићу који, у окупираном Београду, пише своје романе. Тиме Раичковић хоће понешто да каже и о себи, али, с друге стране, истиче и то да поезија није наивни и безазлени пратилац дисања трава, и њихове мисли, већ истовремено један тежак и јак узвик о смислу живота, и живот сам. Лирика није безазлена игра речима.

Други део *Фасцикле* можда је још значајнији. То је „Торзо уметника у старости“, заправо нека врста свођења последњег песничког рачуна са самим собом, са завршном песмом опуса „У заласку сунца“. У том „сну“, како је песма одређена у поднаслову, сунце залази у инвалидским колицима – обогалено устројство неба! Ето како завршава слика неба у песничком животу.

Зачудо, управо овде мисао о фашизму као политичком и друштвеном насиљу над човековим бићем стиже до једне другачије тоталитарности. Пролазност живота заправо је тоталитарна, јер том насиљу над човеком и животом нико не може да умакне. Ту се види најстрашнија човекова судбина, нека врста егзистенцијалног фашизма: старост и скоро смрт – то је насиље над животом које се не може ни избећи ни зауставити. У таквој слици, фасцикла, као прибирање шачице докумената, остаје блиставо пронађена метафора која у физички предмет ставља два одлучујућа смисла – друштвену принуду до границе фашизма, у бомбардовању,

и егзистенцијалну принуду до границе смрти као коначног исхода трајања.

Тако је Раичковић пронашао метафору која је вредна колико и чувена метафора Књиге, од Књиге природе и светих списа до Малармеове потраге за Апсолутом у идеји Књиге која би била врхунац поезије.²³ Опишимо тај тренутак Књиге као онај час у којем истина свих књига излази на видело. Падају бомбе и у песниковом стану звони телефон. Неко, са друге стране, којег нам песник, с утишаном тугом, представља као једину баку свог унука, Јапанка која усред бомбардовања пита, једном једином речи коју зна: Стеван добро? А после и: Београд добро?

Дакле: да ли је добро. И песник одговара: добро. Добро је.²⁴ И томе додаје, у наслову, Београд је жив, као да хоће да каже: и он, песник, још увек је жив. Добро је, жив је.

То је све што људи, уопште, имају једни другима да кажу, заправо што хоће да кажу, а истина је ипак нешто другачија. Ми бисмо да кажемо да смо добро, и говоримо да је добро. Али није добро. Из-

23 Одличну интуицију целине песничког опуса, с успутном алузијом на питање Књиге, имао је Александар Јовановић пре него што се размера Раичковићевог трагања могла сасвим видети. „Осећање пролазности које боји строфу о уласку у залазак сунца већ је, на изванредан начин, установљена у збирци *Касно лејо*, насталој пре *Стихова* (мада са датовањем збирки у њиховом коначном облику треба бити опрезан јер их је Раичковић често допуњавао, премештао песме и циклусе, водећи рачуна о замишљеној целовитој Књизи)“ – Александар Јовановић, „Мукла исповест трава. О поезији Стевана Раичковића“, *Лејојис Машице српске*, 1997 / новембар, књ. 460, св. 5, 689.

24 „Београд је жив“, нав. дело, 12.

међу истине коју разумемо, да смо за добро забринути и да је можда добро што није сасвим лоше, јер смо живи, макар то, ту у тој разлици између доброг као таквог и доброг које јесте, и које се може објавити, у том расцепу у којем добро не може да стане у дискурс, али може да се изрази с ону страну дискурса, као објава *жив сам*, више говори једна реч него све речи. У тој пукотини добра пребива целина песништва. Сва је поезија овога света садржана у томе тренутку разговора у којем двоје људи једно другом кажу – добро. И ми сви знамо: добро је за сада, док смо живи, иако није добро. Свет у ствари никада није стварно добро, јер живот недостаје у свакоме трену.

Основни закон песништва је да сваки стих каже: жив сам, за сада је добро.

Основи закон песништва је, напokon, тај да поезија јесте добро. Није живот у њој, него је она сама у животу. А све што је у животу, добро је.

IS THE ESSENCE OF POETRY IN A VERSE?

Unordered form, fascicle and total poetics
of Stevan Raičković

Summary

In this paper, the final edition of the collected works of Stevan Raičković is examined due to the fact that the eleventh volume was not included in this edition. The missing volume should have described the life of the poet. After the publication of the collected works, Raičković completed a new collection of poetic texts. This book, *File (Fascikla)*, has two parts. The first part is concerned with the bombing of Serbia in 1999, and second is the 'torso of a writer in his old age'. Therefore, *File* became the missing volume, and represents the poet's life as such. The collage of notes, diaries, comments and verses are „displaced poetic form“. This form is primordial in Rickovic's work. The basic law of poetry is the depiction of poetic existence, which is the moment when the form of poetry pronounces the existential truth: it is good to be alive. We are still alive and everything is good. Only through poetry can lyrical goodness be expressed.

Драјан Хамовић

ТЕМАТСКО ЈЕЗГРО РАИЧКОВИЋЕВЕ ЛИРИКЕ

Кључне речи: српска поезија, тематско језгро, заштићени простор, тема природе.

Стеван Раичковић реткост је ваљда и по томе што је могао тачно да каже „одакле је све кренуло“ и да тај прокламовани нулти час своје песничке биографије до у ситне појединости опише. Тако је одговор из једног поетичког разговора накнадно преведен у статус мале лирске прозе и насловљен „Догађај у травњаку“.¹ У тај нас догађај песник уводи напоменом која мора да привуче посебну пажњу читалаца и тумача његове поезије: „Један од *јаких* (можда и најинтензивнијих) доживљаја у мом животу упорно се и жилаво отима сваком описивању... Све више се уверавам да су у питању неке тотално неадекватне сразмере: између важног, сложеног и прекретничког значаја овог доживљаја за мој живот – и невероватно упрошћеног, неатрактивног, готово баналног миљеа и осталих релевантних околности у којима се овај доживљај (догађај) збио.“² Након тога уводног вредновања с благим

1 Нав. према: Стеван Раичковић, *Мале прозе*, Српска књижевна задруга, Београд 2007. Исти запис био је најпре део песничког интервјуа датог Слободану Зубановићу и Михајлу Пантићу, објављеног у њиховој књизи *Десећ њесама, десећ разговора* (Матица српска, Нови Сад 1992), а потом, засебно, и у Раичковићевој мозаичној „аутобиографији“ *Један мојући животи : Ното poeticus* (Народна књига, Београд 2002).

2 *Мале прозе*, 146.

наносом интриге, Раичковић временски и просторно ситуира тај доживљај за памћење, у своју десету (или једанаесту) годину и у бачки градић Сенту, у време „летњих ферија“:

Један августовски сумрак у том (знојном и избеумљеном) распусту затекао ме је изненада сасвим самог... Пред једном дугачком и потпуно замраченом кућом – (из које су житељи вероватно отпутовали некуд на ферије) – скренуо сам у уски правоугаони травњак смештен између цигленог тротоара и коловоза. Био је ограђен ниском, доколеном, сад већ и због мрака невидљивом жичицом, разапетом на окреченим, троугласто ушиљеним кочићима... (Шта ли сам све главнога, што ми се збивало, наиспозаборављао у животу, а чега се све ово, већ деценијама, ево, непрестано и до у ситнице, сећам!)

Минутима и минутима сам наузнак лежао сакривен у овом ноћном (још увек смлаченом) августовском травњаку, очаран и застрашен (истовремено) огромним озвезданим небом нада мно... Осећао сам се сићушним и изгубљеним пред овим треперавим амбисом – час недокучивим *смислом*, час опасним *хаосом* – у који је по први пут била уплетена и моја беспомоћна (дотад само у дубини мене шћућурена) мисао... Чини ми се да је то била моја прва *јесма*, коју сам – за разлику од свих оних каснијих које сам и написао – *доживео* апсолутно читавим својим бићем... и одакле је све кренуло...³

3 *Исто*, 147–148.

Ова „мала проза“ остала би тек мање-више занимљив мемоарско-лирски запис да описана ситуација није уграђена у основ многих Раичковићевих песама, и то у средишне песме утемељујућих његових лирских низова, збирки *Песма тишине* (1952), *Балада о предвечерју* (1955), као и *Касној лећи* (1958) – избора што сажима пређени пут почетне Раичковићеве песничке деценије – допуњеног тада новим песамама, међу њима и насловном. Ако начас изузмемо збирку *Дешинство* (1950) – коју сам песник изузима из свога признатог опуса – у уводној песми првог издања *Песме тишине*, под насловом „Мир“, у трећој строфи налазимо обресе пређашње слике: „Хоћу наузрак да лежим. Дуго“, уз детаље што указују да је трава лежај лирског субјекта који је у њој „близак свему“. У „Песми траве“, нешто даље, немушти говор трава отворено призива у своје окриље: „Не треба твоја песма. / Лежи у нама. И склопи очи, где било, под главу. / И ћути. Дуго ћути док не заборавиш говор“. Исто тако, насловна песма збирке *Балада о предвечерју*, с почетка и с краја, садржи истоветну, детаљније изнесену ситуацију: „Пошли сте изван града у предвечерје да умирите очи / и сада лежите у трави / иако знате да сте хтели само да седнете“. Мотив усамљеног појединца, лирског субјекта који је кренуо да у простору „изван града“ нађе мир и заборав, одјекује на толиким местима у збиркама *Песма тишине* и *Балада о предвечерју*, у разним варијацијама и преобликовањима. У песми „Без наслова“ то је она позната слика у подтексту сведеног описа: „Доле зелено. Горе плаво. / У мени лудо“. Песма „Сазнање“ такође упућује на исти мотив: „Па

зашто онда не дођу траве / да нам одморе уморне главе“. У песми „Тишина“ евокује се и, у интерном интертекстуалном дијалогу потврђује кључни став из „Песме траве“: „Ипак овде не треба песма / Ја добро видим: брда се плаве. / И морам да кажем: / Сред зеленог / Моје је срце тише од траве“. У „Црном слуги птица“ обнавља се, и даље развија, мотив ритуалног похода у траве: „Дођи у траву високу да ти цветови пољубе колена. / Цветови лепо љубе као једина жена. / Ту лежим и ја и проводим своје лето како умем“ – да би финале исте песме ново призвало иницијалну слику: „Кад је сутон: / Ја лежим наузрак и чекам да прва звезда потече. / Ја, наивни господар и црни слуга птица, / Волео бих и не бих волео да неко сврати“. У песми „Ливада“ као да се наглашава околност да је тај присни травни простор заправо узак и омеђен, што је и истакнуто у запису „Догађај на травњаку“: „Ја знам колика је ливада: / Када се раскорачим пређем је у дванаест корака“. Могло би се још ређати и цитирати – готово до монотоније понавља се једна те иста, или тек донекле преиначена, природна лирска сценографија.⁴

4 Осим већ наведених песама, средишним мотивом „бега у траве“ прожете су, или су бар дотакнуте, и толике друге: „Немир“, „Блиски живот“, „Гледам у брег“, „Похвала“, „Будан сан“ из *Песме тишине*; „После кише“, „Сунце“, „Најтиша“, „Тихи сат“, „Тако је добро бити сам“, „Далеко“, „Растурање или лепа смрт“, „Писмо“, „Молитва или епитаф“, „Камен љубави“ из *Баладе о предвечерју*; „Није свршено“, „Слушам свој тамни глас изговорен под лишћем“, „После љубави“, „Киша“, „Чувари“, у кругу нових песама у *Касном лећу*, као и у четири сонета из потоње *Камене усјаванке*, док и сам насловни сонет у себи носи

Нема потребе, стога, додатно доказивати где се крије продуктивно језгро ране, али самим тим и укупне Раичковићеве лирике. Базични лирски сиже, оличен у појединцу измаклом „у предео без људи“, остаје архиматрица и у даљем току овога певања. Различне природне локације (траве, брег, жита, обале) попримају улогу прибежишта или места „јаким доживљаја“, укључујући и парковска острва унутар урбаних простора, у разна доба дана и године – али пре свега у симболично *касно лето*, назначено и у реалном темпоралном одређењу „Догађаја у травњаку“, али и у наслову збирке што резимира први лирски период нашега песника. „Остани у том лету које дуби свој лежај у твом телу“, почетак је песме „Остани у том лету“, у којој лирски презент из *Песме тишине* или *Баладе о предвечерју* бива замењен погледом са повелике временске раздаљине: „И ти се вратити онакав исти значи / Нећеш никада? О никада у то лето? Ту птицу излетелу?“

У запису који је настао накнадно, деценијама доцније, обнавља се заправо стилизована ситуација из подлоге многих Раичковићевих песама. Описани догађај дат је као чиста лирска епифанија, прва, врхунска и потпуна песма, настала у сједињењу појединца, земље и звезданих небеса. Она ће се, та Песма, и отеловити у онај песнички идеалитет коме ће се Раичковићев лирски субјект непрестанце обраћати, понајвише у дистисима збирке *Стихови* (1964), одмеравајући домете ства-

далеки одјек лирског амбијента о коме је овде реч („руке у трави“, „плав сан камени“, „заустави се биљко“).

ралачке и животне акције према првотно постављеној мери, чији је еталон речена детиња песма, сасвим доживљена а ођутана и ненаписана.

Поступком апстраховања полазишне слике, у „Песми траве“ и околним сродним песмама, лирска ситуација обликована је сродно симболистичкој поетичкој пројекцији. О томе је саучеснички писао, крајем педесетих, Бранко Миљковић, образлажући да за песника *тишина* значи „могућност прве речи, чисте и непокрадене другим речима“, ⁵ као и да: „То одсуство свега, тај мир и тишина потребна је песми да би могла да се створи из себе саме.“⁶ Готово да бисмо – не без ироније – могли казати да је малармеовску теоријску и недосегнуту мету „песме без речи“ Раичковић, још као дете, непосредно искусио. Отуда ни његова песничка онтологија није могла бити „негативна“ и „празна“, макар не у полазишту, јер је емпиријска, управо откривењска – а не спекулативна.

Треба се подсетити и на давно изречени став Николе Кољевића који у Десанкином и Раичковићевом песничком приближењу природи не види пуки „наставак романтизма“ него истиче да је посреди „препород његовог почетног, изворног импулса“, указујући на *послерајни* контекст неоромантичарских тежњи. „Овде је реч“, пише Кољевић, „о рађању песме из оквира природе као најуниверзалнијег модела људског света за који зна-

5 Бранко Миљковић, „Песма и смрт“, у: Бранко Миљковић, „Сабрана дела“, књига четврта, Просвета, Ниш 1972, 114.

6 *Исто*, 115.

мо.“⁷ Реч је о напомени која потиरे увржене полугласне примедбе о тобожњој анахроности поетика поменутих песника у часу њихове појаве: „Они који се сећају поратних година, сетиће се и како је, баш у то време после страхаота, доброта била најважнија ствар. Сентименталност је деловала истинито и спасоносно, а мале ствари су биле извори великих осећања“,⁸ сведочи Кољевић. Не само у декларативном слоју Раичковићевих песама, у *Песми шишине* пре свега, налазимо пуну потврду оваквог критичког сведочанства. Такав песников избор исходиће донекле у неоромантизму, однекле у изразитим неосимболистичким поетичким одликама.

У дотакнутом кругу песама међу семантички маркантне речи спада и реч *заборав*. На примеру те речи може се сагледати тематско гранање из наведеног сликовно-ситуационог корена у два смера, *иоешички* и *ејзисџенцијални* – међусобно иначе често укрштена и поистовећена – али који имају и засебне путеве. У песми „Немир“, или у „Песми траве“, на пример, очито је реч о поетичком значењу, блиско заснованом поимању које у пређашњем наводу заступа и Миљковић: „Сувише има трава. Па кажем: заборави / речи које ти осташе у слуху као песма“; или: „Ћути дуго док не заборавиш говор“. Заборав је овде претпоставка већ спомињане обнове, неопходног новог почетка говора. С друге стране, реч *заборав* усмерава на при-

7 Никола Кољевић, *Иконоборци и иконобраниоци*, Нолит, Београд 1978, 307.

8 *Исто*, 299.

падајући епохални фон. „У камен да се претворим / већ не бих нашо заборав“, наводи се у песми „Живот“ из *Песме тишине*, а у суседној, „Без наслова“ налазимо: „У дане кад се све заборавља / упиј се, моја уморна зено“.

Залазимо још дубље, ка песниковим почецима, и призивамо песму „Јутра“ из скрајнуте прве збирке *Дејинство*: „Кад видим плаво небо, заборавим на глад / и моје бледе руке што као кумова слама нестају / иза тршчаног крова, тамо где престаје град“. За разлику од збирке *Дејинство*, Раичковић је ратне мотиве у *Песми тишине* и наредним лирским круговима „ставио у заграду“, у прећутно присуство, према чему се емитују дискретни сигнали, попут оних с почетка *Песме тишине*, у већ призваној, уводној песми „Мир“: „Сунце греје. Сунце топло греје! / Мени ништа неће траве, грање“. У песми „Исповест на повратку“ евокације рата посве су отворене, завладали се мир пореди са доскорашњим сном о миру: „а данас, земљо, твој мир подсећа / на сан једини у рату, нежан“. У елементарном дослуху са земљом чује се и њено безгласно зацељење: „тихо, ко траве, у слуху чујем / распуклу земљу како већ сраста“. Тон постепено расте као најави светло егзалтираног, химничног замаха песме завршне у *Песми тишине*, под насловом „Хвала сунцу, земљи, трави“ (насловљене потом „Похвала“).

Али, вратимо се наслову оне, у каснијим изборима по правилу потиснуте песме „Исповест на повратку“. Какав је то повратак, и чему? Зачетак одговора проналазимо у њеним следећим стихо-

вима: „Ко зна лутања, тај зна мир шта је / и тиха ста-
за кроз плавило“. Потпунију слику о одговарајућем
подтексту пружају песме збирке *Деџињсџива*, где
разбиремо очите тематске заметке онога што ће у
доцнијим збиркама бити развијано и лирски дора-
ђено. На повлашћено место, на улаз у *Деџињсџива*
смештена је песма „Пут“; она чини *џролої* песма-
ма које следе: „Далеко ми је плава улица, / кров,
тамо, разнела граната, / у бескрају – задња селица,
/ на путу – ја сред рата“. У поенти песме, низ сим-
болични пут, лирски субјект, „чергар рата“ (како
стоји у суседној песми „Близине“), предочава да
је „без крова“, незаштићен. Скоро – жанр-слика
ратне лирике. Ипак, привлачи пажњу мотив „дав-
не улице“, који такође може бити узет као лирски
клише да није песме с тим насловом поткрај збир-
ке, у којој је „давна улица“ ближе лирски дочарана.
Очито је: када се лирски низ *Деџињсџива* сагледа
са стране предњег и задњег оквира, описан је чи-
тав круг, у простору али и субјективном времену
– почетак рата означава одлазак из „давне улице“,
док његов свршетак значи повратак. „Враћам се
Тиси после рата“, читамо у песми „Лета на Тиси“
– а она претходи „Давној улици“ – у којој, на ње-
ном почетку, затичемо упућујуће стихове: „а дав-
на улица тихо испреда / дане када смо били деца“.
Мада и ратно време за лирски субјект представља
раздобље детињства, изворни лик почетног живот-
ног периода сачуван је у одељку што рату претходи
и оличен у „давној улици“ близу Тисе.

Начинићемо временски скок и у помоћ при-
звати једну позну песникову декларацију што об-

јашњава све, а понајпре назив те улице – „као измишљен“ за песничке потребе. Наиме, у опширној фусноти уз мото Раичковићеве лирске прозе, *Злајна њреда* (1993) – недовршеног „аутобиографског“ романа рађеног и остављеног средином педесетих – ишчитавамо исказ који не изискује додатни коментар:

Као у каквој скаски са нелепим обртом: готово истовремено како је искоракнуо из ове улице са тако светлוצавим и лековитим именом – будући писац се буквално нашао у мутним и болесним водама Другога светског рата... Читаву деценију по његовом окончању, кад год је писац пожелео да се сети бар понечега што му се чинило *узвишеним* у његовом животу, он се повремено, у неколиким узастопним годинама, враћао успоменама везаним за ову давну улицу.⁹

Неодређена „давна улица“ с песникових почетака добила је име, као и друга временско-просторна одређења. У њену близину можемо сместити онај епифанијски травњак, свакако. Али, овде је важније да утврдимо уметнички обликовано значење тога простора у координатама ове поезије. У томе нам помаже Петар Цацић, коме је *Злајна њреда* послужила као повод за општији осврт на Раичковићеву поетику: „Као у митским космогонијама – наша су вазда налик песнички светови – Златна греда развође је Раичковићеве космогоније. С *оне* њене стране је хаос надолазећих вода, амор-

9 Нав. према: Стеван Раичковић, *Злајна њреда*, у: „Сабрана дела Стевана Раичковића“, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998, 10.

фна маса уништења, с ове стране је поредак и безбедност космоса, (релативна) заштићеност јединке и света.“¹⁰ Из конкретног простора, у садејству са повлашћеним садржајима осталим у протеклом времену, „давна улица“ израста у симболички, недостижни митски, заштићени простор песникове егзистенције. „Осећам улицу, расте у мени“, пева млади Раичковић у песми „Давна улица“ из *Детињсџава*, лирском интуицијом проничући у даљи развој ствари. При крају *Златна греда*, у имагинативном погледу на необичну улицу необичног назива, наративном субјекту привидеће се слика *острва*, чија симболичка конотација допуњује онај песнички већ изграђен доживљај издвојености и присне омеђености детињег универзума: „Као у некој чаролији – која се вероватно зачела још онда када се читав овај двоструки низ кућа и ређао уз Тису – десило се да улица Златна греда буде и постављена и изграђена на такав начин да би се намернику, рецимо доведеном у њу први пут ноћу, по помрчини, ујутру причинило да хода по мирном изгубљеном острву...“¹¹

Рани покушај артикулације овога средишног тематског склопа, изналажења „заштићеног простора“, можемо читати у већ споменутој песми „Близине“, с почетка збирке *Детињсџава*. Овде млади песник узима свој стварни (мада случајни и прерано напуштени и стога незапамћени) завичај, Хомоље, као тачку у коју се лирски субјект враћа,

10 Петар Цацић, *Из дана у дан III*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 340.

11 *Златна греда*, 14.

након присилног ратног избивања, смештајући у центар те слике „Пек мојих првих корака“ и „крај Пека давна играња“. Читав симболички потенцијал завичајне златоносне реке удружен је са евокованим временским одељком лета, и сачињена заокружена, мада предвидљива лирска сижејна конструкција. Тема повратка и суочења с неповратом „златног“ детињства поентирана је сусретом са сопственим одраслим ликом повратника, у речном огледалу. Злато Пека биће накнадно замењено симболизмом злата из чудног назива оне бачке улице из сопственог дејственог, а не уображеног (од старијих посредованог) фонда дечачког сећања. Река Пек ће се појавити и у једном од истакнутијих сонета, „Куда потону Пек“, сазданом од ефектних звучних апстракција, као услед потребе да се докуче прве а затомљене, пребрисане слике двогодишњака, који ће, као свој доживљени завичај, меморисати једно доцније прибежиште његове породице.

По својој духовно испуњујућој, заштитној улози, мотив давне улице, као и меки лежај трава са отвореним, откривењским видиком (дневно-плавим или звезданим) стапају се један у други. Оба су изворно везана за хронотоп детињства. „Јер, све што за Раичковића високо стоји у хијерархији животних вредности, пребива у том изгубљеном рају који“, вели даље Џацић, „није само трезор успомена него и врело чистог и непатвореног, аутентичног и виталног што остаје да светли међу сабласним крхотинама реалности одраслог човека.“¹²

12 Џацић, *нав. дело*, 341.

Као да описује управо Раичковићеву „интимну историју“ и на њој утемељени песнички свет, Гастон Башлар, у чувеној *Поетика простора*, исписује и ово: „Разна обитавалишта нашег живота се путем снова међусобно прожимају и чувају у себи блага некадашњих дана. Кад нам се у новој кући врате успомене на старе домове, ми одлазимо у земљу Непокретног Детињства, непокретног као што је непокретан Праискон, и доживљавамо фиксације среће. Окрепљујемо се доживљавајући поново сећање на заштићеност.“¹³

Оно што је за многе друге песнике прволик родне куће, где „живе бића која штите“, код Раичковића је поглавито измештено изван куће. Штавише, у сонету с насловом „Слика у родитељском дому“, у опису суморне слике „на огромном зиду / Хладног, скоро опустелог дома“ кључни је детаљ који асоцира на присни – спољни простор: „Памтим и једну раван пуну хлада / Као одмакнуту од света и вике / Рођену за главу збуњену од града“. У суседству поменутог сонета, у *Каменој усјаваници* (1963) налази се сонет „На растанку“, који у разматрани тематски контекст уноси нешто другачије завршне нагласке. Сонет почиње ко-зна-који-пут поновљеним мотивом („Из корова главу помаљам: о траве / Хвала вам на ведром леку и склоништу“), да би у финалу превагнула решеност да се тај детињи ритуал, практикован очито и након детињства, настави још дубљим повратком, у примордијално, животињско – у регресији као познатом,

13 Гастон Башлар, *Поетика простора*, Култура, Београд 1969, 32.

крајњем облику људске самозаштите од тешких притисака стварности: „На поругу свету у траве ћу лећи / Па било то живински, кукавички, псећи“.

Пролазећи кроз давна издања Раичковићеве поезије наћи ћемо, у збирци *Касно лето*, и песму „Чувари“ – необичну по томе што директно преликава башларовски схваћен мотив *дома* на мотив *лежаја у њрави*. Сви атрибути куће пренесени су на знани пејзаж с травама, облим каменом и птицама, и кровом од неба: „Уђи у моју собу нека те трава извиди, / Та верна видарица која већ почиње да жути“; па нешто даље: „Уђи у моју собу и седи на обли камен“; па даље: „Покуцај тихо. Две птице, два једина чувара отвориће ти радо“; и потом: „У мојој соби је ведро ако је небо плаво. Или бело“. Два, споља не баш поредива простора, затворени и отворени, поистовећени су по линији дубинског заједничког значења које им придаје субјект који пева.

Није такође без упоришта ни то што је, при крају песме „Чувари“, поменута *кућа* од трава доведена у везу са гробом: „Истина, у њој је понекад мукло као у гробу / Од страшног гласа тишине“. Таква, дискретна тамна нит проткана је у свим песмама разматране тематске потке. Пођимо од самог чина легања у траву. С једне стране, тај акт оличава и доноси приближење земљи, и сједињење с њом, што га симболички и доводи надомак смрти, као што је то случај са мотивом *шишине*, овде означеном као *сџрашна*. Сетимо се и какав је сигнал присутан у појединости (можда чак и ауторски „несвесној“) какву затичемо у стиху с краја „Баладе

о предвечерју“: „и сада лежите у трави / иако знате да сте хтели само да седнете“. Другим речима, *йочинак* уместо *йредаха*. Свакако да је поређење, дато у песми „Тренутак“, на доследном трагу поменутог изједначења: „И лежимо тако природно свако на својој постељи свако у својој трави / Скоро као мртви што леже неколико спратова под нама“. А у песми „Молитва или епитаф“ распознајемо импулс за смрћу као излаз, и гроб као склониште, уз коришћење слике шкољке, коју и Башлар тумачи као један од модела заштићеног простора: „нека ме траве бар једном заклопе у своју шкољку / да будем као на дну нечега што пролази“, док, опет, у песми „Растурање или лепа смрт“ затичемо уобичајену представу о посмртном преображају човековог тела у траву свога гроба.

Највиши степен симболичке артикулације онага тематског комплекса који почиње детињим искуством са „летњих ферија“ у датом правоугаонику елементарне природе, свакако је заступљен у песми „Касно лето“. У тој песми не само да се фиксира наречени део године са својим обилним симболичким капацитетом – на шта се ослањају и други Раичковићеви песнички савременици у нас, него се и онај заштићени простор детињства трансформише у призор визуелно далек од свих наведених полазишта, мада суштински сродан. Најпре се евокација давног касног лета смешта у пусти парк, класично прибежиште урбане усамљене јединке. Читав ланац преозначавања потом се (по цену извесног значењског затамњења) одвија у статичној сцени човека и његове сенке на парковској клупи:

„Седи на клупу. Већ седиш са сенком својом изломљеном / Од косог сунца. То је твоја црква та кутија од самоће / У сваком цепу коју носиш. Изводи то тај дом / Ту кућицу од пужа“. Не улазећи одвише потанко у расклапање ове густе метафоричке слике типичне за поезију из доба настанка песме (мада нетипичне за Раичковића, и пре и касније), слике што напросто рачуна на преливање значења и извесно поље неодређености, вероватно је да се управо *клуи*а поистовећује са *црквом* и *кућијом од самоће*, независно од тога што је реч о објекту на отвореном. Сам лични однос човека који се сећа чини ту клупу закривеним местом, заклоном. У том смеру можемо тумачити и *цейове*, склоништа за ситну интиму. Као да се, тако да кажемо, интимне вредности похрањене у сећању, у датом временско-просторном окриљу касног лета, чувају у вишеслојном, многоструком скровишту, заправо на свим доступним местима. Отуда се та нејасна, симболична *црква* преименује у *кућију од самоће*, па, на крају ланца, у *дом*, који није ништа друго до (опет симболична) *кућица од њужа*. Сложен доживљајни склоп, саткан од осећања светиње, самоће, спомена на игру и детиње страхове, обавијен је, заправо опседнут, дубоким утиском егзистенцијалне празнине.

Из основа противречна позиција лирског субјекта драматично се врхуни већ у песми која следи, у „Сенкама на биљу“, још с почетка: „Ти си тај човек заробљен у свој лик. Заробљен у навику / Да сећа се свог живота. Да лови по мрежи / Успомена“. Другим речима, оно што нас наоко чува, то

нас уједно и тамничу. То се и подвлачи на крају претпоследње строфе ове песме, још изричите: „О ко је то уловљен у густу кавез лета?“ А у претходној, централној строфи песме „Сенке на биљу“ призивају се опсесивне слике птица и плавила – уз непоменуте али прећутно присутне траве – али, овога пута, она почетна лирска ситуација враћа се у изобличеном, застрашујућем лику, лику смрти што се помаља: „Птица ти баци сенку сенка ти уста покрије / Па ћутиш закопано. Има ли ког да одшкрине / Поцрнела врата песме о која август бије?“ Ту више нема бега, свет је затворио круг – сада мрачно и беспризивно одјекују ови рани стихови, а некада је иза њих следила ведрост помирености. Оно што је било прибежиште, заштитни простор и простор среће, претвара се у тамницу и гроб. Круг је затворен.

Потражили смо и, разуме се, пронашли у оној, под старе дане довршеној, прозној књизи *Злајина їреда* ситуацију којом се овде бавимо као тематским језгром Раичковићеве лирике, што се изнова јављала и обнављала, развијала и модификовала, попримала друге сродне садржаје памтећи свој почетни лик, и коначно се преобликовала у симболички сложену и парадоксалну слику – чак опозитну оној почетној, у сусрету супротности на којима се поезија држи – ширећи се и на читаву улицу, на градић и на реку детињства, као топове испуњености и духовног завичаја. Једно од завршних прича-поглавља *Злајине їреде*, под насловом „Ходајући кроз парк према Тиси“, донело је изненадни сужејни обрт у односу на претходницу – али

веран суштом смислу језгрене тематске ситуације. Биљни житељи једног сличног, али не баш онога *своја* и посвојеног „заштићеног простора“, места подробно упознатог, окрећу се, у наглom налету тамног детињег уображења, против малог усамљеника, с „великим очима“ у побуђеном страху:

Две укрштене влати, забодене у грудву земље, ту, поред ногу, преображавале су се у мојим очима и у мени, за трен, у оштре зеленкасте маказице: претиле су својим лаким двосмерним њихањем исто онако загонетно као што је претио својим потајним смислом и читав тај прерушени и немушти свет, нагомилан око мене, дајући ми потајне знаке да га ослободим или бар одгонетнем, да му раздерем случајну и уклету маску на коју је осуђен и продрем у његов други, разговорнији, топлији живот, сличан нашем...¹⁴

Раичковићев песнички мит о травама као склоништу, посреднику тајне поезије и постојања, као лековитом и сакралном месту сензибилне јединке, одједном се изокреће пред околношћу да дотични травни микрокосмос није дословно онај који је лирски субјект одраније запосео и у томе се општењу сакрално сјединио, подсвесно га признајући као своју праву кућу, дом бића, под отвореним, звезданим или плавим небом, где је, једном давно, домакнута *йесма шиишине* и „одакле је све кренуло“.

14 *Злајина трега*, 85.

Није било тумача који није указао на Раичковићев посебан однос према природи као на једну од основних одлика његове лирске поетике. Таква критичка одређења обнављају се у дугом низу формулација које, наравно, нису нетачне, али као да одвише дугују типичним речничким описима романтичарског приступа природном окружењу којем се окреће из света издвојени појединац. Један од прецизнијих и тиме слојевитијих исказа на речену тему затичемо, на пример, у давнашњем критичком раду песника Ивана В. Лалића о песнику Раичковићу: „Природа је у Раичковићевој поезији један релативно изгубљени рај, са којим се – посредством песме – можемо за тренутак идентификовати; најчешће по цену накнаде неодређене горчине и меланхолије...“¹⁵ Досадашње разматрање, међутим, значајно коригује представу о Раичковићевом песничком третману природе. Није простор с којим се лирски субјект сједињује природни простор уопште – него један упамћени, сасвим одређени простор давне летње епифаније, прводоживљене песме, која се, у накнадном искуству, непрестанце призива. Потврду овакве, битне нијансе налазимо у песниковим лирским прозама. Наводимо две убедљиве деонице. У првој се објашњава дуго оптерећујућа, стално присутна неспособност да се песник до краја уживи у неки

15 Иван В. Лалић, „Искушење лирског певања“, у: Иван В. Лалић, *Дела. О песницима*, књига четврта (приредио Александар Јовановић), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 215.

„непознати предео“: „Сваки нови видик за мене је само једна нова копрена кроз коју назирем оно што је већ некад било и што сам видео или знам од раније.“¹⁶ До одгонетке (изгледа занимљиво) песник доспева у неком забаченом кинеском месту, док ће, у наредном одломку, локација на којој га сустиже неочекивано сазнање бити предалеки Бруклин. На две тако удаљене тачке глобуса добачен, аутор се ближи сржном самооткрићу: „Ма где далеко био, у свакој (и свачијој) природи у коју сам бануо, осећао сам се одувек као да сам се заправо негде вратио... као да сам у магновењу поново коракнуо преко прага своје заборављене куће.“¹⁷ Опет се, раније само сугерисано у песничким сликама, онај уски травњак, присвојени одломак безграничне природе, пореди (штавише: и поистовећује) са домом, за песника давно изгубљеним, или никада стеченим.

*

Епилог разматране лирске ситуације, базичне за лирику Раичковића, јасно разазнајемо у сонету „Једно сигурно вече“, у којем се сустиче пречишћен, толико продубљиван тематско-мотивски садржај. Само тумачење овога сонета мањкаво је, односно немогућно без укључивања у значењски видокруг читаве лирске претходнице, проведене, како смо истакли, кроз десетине песама почетне

16 *Мале њрозе*, 237.

17 *Истио*, 126.

деценије Раичковићевог ауторског рада. У опису редукованом на основне црте, испод којих препознајемо толико понављане призоре, главни сигнали упућују на мрачну тему неумитног животног згаснућа, које се збива на истом, животворном и посвећеном месту. Наводимо читав сонет:

У једно сигурно лето
Топло као кап плача
Ходаћеш туђ низ све то
Заклоњен зидом шетача.

И глув већ за реч што лупа
У слух о тешка врата
Проћи ћеш кроз ред клупа
До места где се мрак хвата.

Пуст као стабло без сока
Застаћеш зачуђен тако
Са светом и птицом ван ока.

У једно сигурно вече
И ти ћеш заћи полако
Низ траве које већ клече.

Недоумицу, већ с почетка, изазива придев *си-
јурно* у наслову. Као да се унапред рачуна на двозначност, преливање значења. Вече је *сијурно* најпре стога што пружа заштиту у присном летњем декору, али је уједно *сијурно* да ће такво, у песми описано, вече једном доћи. Наспрам негдашње метафизичке пуноће, наиме, у овом сонету лирски субјект (маскиран у двојничко лице коме се лирски глас обраћа) хода „туђ кроз све то“, „глув

за реч што лупа“, „пуст као стабло без сока“ и „са светом и птицом ван ока“. Блиско је постало туђе, пуно је постало празно. Место „где се мрак хвата“ није више онај окрепљујући лежај у трави него место поништења и крајњег боравишта. Живот и смрт срећу се на истом, изузетном месту, човек се сједињује са запоседнутим делом природе, земља се враћа земљи, последње се стиче у првом, као што су почетни стихови оне ране, ведро помирљиве песме „Живот“, и наслутили исход *једне сиџурне вечери*. Ту више нема бега. Свет је затворио круг.

„Што се бар мене тиче, поготову, ако је притом још и сумрак или ноћ: осећам се на тим излизаним даскама као да боравим у неком загробном животу... који више и нема конца...“, бележи остарели Раичковић у запису датованом на Видовдан „округле“ 2000. године, и наставља карактеристичним развијеним поређењем, у којем, усред опште опустелости и испражњености, искрсава слика детињег митског лета које му је засновало неизбрисиви доживљај безвремености: „(слично онако као што сам у своје раном добу замишљао да се велики распуст – који би тек пукао преда мном – никада неће ни саставити са својим крајем)...“¹⁸

„Оно што у Раичковићевом песништву обично називамо чисто лирским може се, дакле, бар једним делом, свести на транспоновано језгро из дечјег доживљаја света“, ¹⁹ написао је Новица Пе-

18 Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999–2000*, Српска књижевна задруга, Београд 2004, 48–49, или у: *Мале њрозе*, 264.

19 Новица Петковић, „Песниково сведочанство“, у: Новица Петковић, *Словенске њцеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 187.

тковић у завршници приказа Раичковићеве *Златне љепоте*. Када су остали искуствени садржаји, додавани и слагани током времена и претварани у лирске слике и ситуације, постали скрајнути или пребрисани, претекао је само заштићени простор детињства, митопоетски обликован у сазвучју мотива *давне улице* Златна греда близу Тисе, у чијем је саставу лични *лежај у њиви* из доба летњих *ферија*, *великој распусти*, као другог имена за безусловни осећај слободе.

Dragan Hamović

THE THEMATIC CORE OF RAIČKOVIĆ'S LYRICS

Summary

The paper deals with the poet's testimony, given at an advanced age, about an epiphanic experience of his that he attached exceptional importance to. The basic elements of that situation (childhood, late summer, dusk, a bed made of grass) are woven into a great many poems by Stevan Raičković, especially during the period while his poetics was being constituted (ending with his collection *Late Summer*, 1958), and also into some important later poems. This situation comprises a feeling of edenic time and protected space (as a substitute for the house he was born in) and a complete experience of the poem, that is, a conflictual and mystical experience of an individual being immersed into the nature and the universe surrounding him.

Ранко Појовић

ЛИРСКА МЕЛАНХОЛИЈА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне ријечи: меланхолија као лирски чинилац и знак сакралног осјећања језика, очитовање меланхолије у равни пјесничког мотива, мотиви бијега и пролазности, потрага за ријечју, мотив воде, обликотворни поступак дијалога с пјесмом, пјевање поетике.

У *Дневницима о поезији* Стевана Раичковића, том незаобиланом штиву за разумијевање његове поетике и *орјанској дојуни и пошјори* његове поезије, наглашено правилно а врло одмјерено и промишљено, појављује се, у разноликим синтагматским склоповима, ријеч *меланхолија*. Као *меланхолични доживљај*¹ описан је један необични сусрет са поезијом Чедомира Миндеровића; као *меланхолични запис* или *сејна усјомена* интониран је текст о пјеснику Ференцу Фехеру,² преводиоцу на мађарски Раичковићевих пјесама о Тиси; у *меланхоличној слици* фрагменти неуобличене породичне хронике, преостали у старим фасциклама као свједочанство готово судбинског пјесниковог сусрета с Вулфовим

1 Сви наводи Раичковићеве поезије и прозе дати су према „Сабраним делима Стевана Раичковића“, издање Завода за уџбенике и наставна средства, БИГЗ-а и Српске књижевне задруге, Београд 1998. У овом случају реч је о тексту „Огрлица за Наилу (Запис о Чедомиру Миндеровићу)“ из седмог тома сабраних дјела *Дневник о поезији*, 182.

2 „Уместо четврте Тисе“, у: *Дневник о поезији*, 308.

романом *Полегај дом свој, анђеле*, виђени су као „крхотине неке имагинарне лађе која је доживела бродолом пре него што је икада и заплвила“.³ Сличних примјера има толико да о некој случајности никако не може бити говора. Чак и Раичковићев избор пјесника о којима је писао понајвише је усмјераван меланхоличним осјећањем времена, људског трајања и смисла поезије, нарочито у случајевима скрајнутих и заборављених пјесника. Довољно је прочитати запис о лирској заоставштини Владимира Питовића, тој *шаци сѝихова од ѝене и звука који се осииају у белини ѝаиѝира*, па се увјерити у танану увјерљивост Раичковићеве болне *лирске мисли* о пролазности. Једна реченица из текста о пјеснику Десимиру Благојевићу, у цјелости аутобиографски примјењива, доноси скицу неког имагинарног пејзажа меланхолије, као са неког Де Кириковог платна: „Као ретко који међу песницима што сам их познавао, Десимир Благојевић је био један од оних најређих, који није припадао ничему другом осим поезији: а поезија, ако већ и није само вечити, симболични понор око песника, она је бар латентно брисани простор у коме се заиста и нема реално за шта ухватити и на шта наслонити.“⁴ Нема сумње да се код пјесника који је посвједочио потпуно и трајно „испреплетено осећање и доживљавање сопственог живота и сопствене поезије“⁵ ово виђење поезије као понора и простора без ослонца може примијенити и на област егзистенције, што

3 „Беседа о поезији“, у: *Дневник о ѝоезији*, 141.

4 „Десимир Благојевић“, у: *Дневник о ѝоезији*, 147.

5 „Зима нашег незадовољства“, 239.

већ назначава изворе меланхолије у виду стрепње, неизвјесности, нужности пристанка на свијет самих илузија.

Што се тиче поимања појма *меланхолија*, на коме треба да се заснује овај рад, оно полази од већ класичне Гвардинијеве тврдње да је ријеч преваходно о *духовној ствари*, нечему што „сеже предубоко у корене нашег људског постојања да бисмо имали право да то препустимо психијатрима“, нечему, коначно, што *трејери чистиавом еџисџенцијом* и у чему се може наћи *исходиште еџичкој задатка* и *основа релиџиозне борбе*, како је то, према Гвардинијевим ријечима, учинио Кјеркегор. Један моменат у Гвардинијевом разматрању чини се за ову тему нарочито занимљив, моменат *снажне жеље да се живи џовучено и џихо*: „Она не указује само на страх од сусрета са стварношћу која рањава, него, на крају крајева, на интимну тежњу душе ка великом средишту, полет ка унутрици и дубини, ка оном подручју у којем живот, из збрке случајности и непредвидивости, ступа на збринуто и сигурно место, где, ослобођен од разноликости појединачних испољавања, пребива у вишеструкој једноставности дубине. То је жудња да се пронађе сопствено истинско обитавалиште бегом из распршености и враћањем у преданост целини, да се умакне спољашњем постојању и склони се под чедан заклон светишта, да се избегне површном и убегне у тајну прапочетка...“⁶ Као што је познато, Раичковићева

6 Романо Гвардини, „О смислу меланхолије“ (превео с немачког Душан Ђорђевић Милеуснић), *Градац*, Чачак, 160–161, 2006–2007, 134–140 (тематски двоброј о меланхолији приредила Славица Батос).

поезија суштински је поезија тишине, а његов став према свијету у знаку је парадокса: повући се да би био у свијету, побјећи од свијета да би у њему опстао. Отуда његова лирика дјелује као свијет заустављеног кретања и времена које се круни негдје унутар себе. Нема мотива у Раичковићевој поезији који није осјећен том меланхолијом *окамењености* (њу у пјесми посебно наглашава сигнал тако честе *запраге*), али понајвише је у њеном знаку мотив бијега, управо због тако уочљиве супротности својеврсног *кретања у некретању*. „Како протиче време – године и деценије – од једва достигнутог поимања поезије као идеала самог по себи“, биљежи Раичковић, „чини ми се да сам се поново вратио својим првобитним схватањима литературе и поезије као замене за све. Само, овога пута не ради идеалистичког (заправо симулираног) бекства из реалног живота – као што је то био случај на почетку – већ управо ради голог опстанка у њему. На то ме већ одавно наводи сам живот: једна по једна ствар (а поготову илузије) са њега полако опадају. Остаје да се време које следи испуни оним необјашњивим феноменом писања или макар самом чежњом за писањем – том једином илузијом која је још преостала.“⁷

Поетска меланхолија Стевана Раичковића, грађена на мотиву бијега, једна је од најупечатљивијих у свеколикој српској поезији, на необичан начин активна у својој пасивности, заточена апсолутно лирском логиком и непрегледним низом варијација посвећенички загледана сама у себе. Није

7 „Зима нашег незадовољства“, 235.

сознање то за шта се Раичковић лирски бори, он га је већ готово имао прије пјесме и доноси га потпуно зрело у једном од најранијих остварења из збирке *Песма шиишине*, пјесми „Живот“: „Ту више нема бега / Свет је затворио круг“. Истина, и то сазнање има свој ход и мијене, а његова крајња тачка биће поистовјећење пјесме и страха од свијета, односно емотивно увјерење да свијета и нема изван пјесме, како и каже лирска лозинка – *īде несīа сīрах īред свейом īшу и īесма īресīа*. Али, само сазнање и није пресудно, оно је вјетрењача на коју пјесник неће престати да се залијеће да би *на шанкој їрани їролазностїи*, на склиској и танкој међи, суочење са свијетом претворио у суочење с пјесмом, и из тог јој тјеснаца ширио унутрашње просторе. „О врати се у собу / Из блата под бели кров. / Глупи те уморио лов / По пољу и по добу –“ не престаје да се опомиње пјесник који је већ лицем у лице са *Каменом усїаванком*, том коначном визијом (не)могућности бијега, њеном философском окосницом, ако је код Раичковића могуће говорити о било каквој философији осим оне *лирске*. Немогућност бијега постаће најизазовнија могућност пјесме, тачније Раичковићевог сонета, који је прича за себе и цијело једно поглавље новије српске поезије. Сонет као тамница и сонет као тврђава, и гробница и уточиште, убудуће ће најприродније да се отјеловљује истином питања на које одговора нема нити га може бити. „Куда побећи у овај дан? / У густе снег? У пусти врт? / Пасти у меки болесни сан / Као на смет, под лед, у смрт? // Куда побећи са овог дна? / Високо негде? Још дубље? Где? / Ево већ тешке руке сна / Прибијају те коцем за тле. // Куда побећи у овај час

/ Кристално празан, слеп и чист? / О где су врата?
Где је спас? // То тонеш већ у тупи сан. / Срце тек
шушка ко суви лист. / Зар никуд побећи у овај дан?“
(„У зимски сумрак“); „Не знам да ли да стојим? /
Не знам да ли да бежим? / (Ја се помало бојим / На
овом песку где лежим.) // Да ли да кренем Богу? /
Или окренем врагу? / Да макнем некуд ногу / Ил
стојим у свом трагу? // Сам насред пуста жала / Са
главом која стрши / Под сунцем што је лоче: // Као
у зеву ала / Ја чекам да се сврши / И ово што не
поче“ („На септембарској плажи у Херцег-Новом
1991. године“).

Ове двије пјесме, грађене на истовјетан начин,
сличне поступком филигранског нијансирања
смисла бројних питања и смисла запитаности
уопште, имају и једну једва уочљиву али пресуд-
ну разлику, разлику која је садржана у временској
одредници наслова друге пјесме. Вријеме којим
Раичковић настањује своју пјесму прочишћено је
и од *шруба младости* које *шрубе за друге* и за *шрубе*,
а камоли од буке и бијеса историје. Али, ако ову
другу пјесму, попут фотографског филма, уронимо
у развијач историјског времена, схватићемо колико
је смисао њених питања тежи и страшнији од оних
које поставља пјесма „У зимски сумрак“. Поетич-
ки веома пажљиво припремљена, пјесма управо и
рачуна с таквом рецепцијом. Одредница реалног,
физичког и историјског времена није случајно из-
двојена у наслов, који истовремено и јесте и није
органички дио пјесме. Пјесник чува чистоту своје
лирске *зиганице на (септембарском) песку* од сваке
конкретности као од банализације, али значењским

силницама које дејствују из наслова та етерична прозачност добија *шијело*, а свако питање се из универзализоване начелности преводи у стварну, готово опипљиву пријетњу. Тако и Раичковићева меланхолија добија дупли код, односно сасвим нов импулс унутар своје привидне прозачне статичности. Све је на први поглед остало непомично, али се слутња покрета обзнанила као антиципација трагедије. То најубједљивије свједочи преображај пјесничке слике: метафоричка скица меланхоличног стања предоченог синестезијским укрштањем мекоте, тежине и тупости *болесној сна*, из прве пјесме, развија се у другој у апокалиптичну слику митски поживотињеног сунца, његову негативну, хтонску пројекцију. Има Раичковић једну бриљантну минијатуру, „Слика за галебове“, у којој је сажет чист супстрат типично његове меланхоличне атмосфере, написану само коју годину пре него што је настала пјесма „На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“: „На септембарском песку / Уз опустело море // Заборављени песник...“ Снага ове слике је у обрнутости перспективе, у снази да се изађе из *шврћаве* свога једино *људској* виђења свијета, да се сопствено биће заиста осјети као дио природе. Али, из ње је пажљиво одстрањена компонента времена, тај чинилац поетске драматичности, у коме и јесте необична снага пјесме „На септембарској плажи...“ Пјесников најдубљи лирски осјећај свијета као *крешања у некрешању* ту се језички отјеловљује као временска инверзија, као парадоксална природа времена, али не по себи него по човјеку и његовом бићу („Ја чекам да се сврши / И ово што не поче“). И то је та темељна особе-

ност Раичковићеве лирике, способност *стајања* бића са свијетом, а не само његово *пројектовање* у свијет. Смисао *зауштављања шренушка*, његовог *окамењења*, за Раичковића је услов унутрашњег кретања као лирског *шрајања за изјубљеним временом*. Тај прицип унутрашње трансформације времена увелико је дјелатан већ у његовој раној поезији, и пјесник нам га најчешће предочава на најпријемчивији начин, као слику: „Пролази реком лађа: вал ме скваси./ Па други вал и трећи, пети затим./ За окуком је нест... Ја је вратим / Мишљу и кренем са њом да не часи“ („Пролази реком лађа“). Кад у „Песми о одласку“ (а увијек је код нашег пјесника о томе ријеч) као одговор једном погледу на *бело зајену реку* бива, с обавезном заградом, изречена претпоставка („Можда ће да се продужи у мени“), тај Раичковићев потенцијал већ са сигурношћу читамо као извјесност, онако као што знамо да су императиви „Камене успаванке“ суштински молитвено обраћање. Снага унутрашњег доживљаја, како то иначе бива у истинској поезији, помјера границе утврђених граматичких релација. Из те моћи и произлази умјетничка убједљивост специфично, у временској димензији изражене Раичковићеве лирске меланхолије.

За поимање Раичковићеве лирске меланхолије посебно је важан поетички моменат *пошраје за ријечју*, тачније *вајаја за ријечју* која је у стању да пробије опну трагичне ограничености језика, границу неизрецивости. Управо тај моменат, веома рано артикулисан и уочљив код пјесника у свим периодима његовог стваралаштва, предста-

вља *молићвено* језгро Раичковићеве меланхолије, један сасвим специфичан облик молитве, која се код њега, као што је већ назначено, ријетко може уочити на први (површан) поглед. Жудњу за отјеловљењем ријечи и открићем сакралне, магијске суштине језика, пјесник испрва обзнањује управо као *ријеч*, као језички феномен, да би је касније, и знатно чешће, изражавао као чисти музички идеал језика. „Дај речи густе ко смола / И речи ко крв неопходне / За наше празне руке бола / Подигнуте у светло подне. // Дај ону страшну реч што тоне / Још непробуђена у мрак мяса / Од које груди мукло звоне / Као негледана кап небеса“, завапиће пјесник у раном сонету „Руке бола“ ту своју жудњу за поистовјећењем бића и језика, да би је одмах затим, у пјесми „О дај ми“ преусмјерио од језика ка музици, ка *успаванки без гласа*: „О дај ми успаванку од слапа / У будни сан што обара / И свет непознати отвара / Као раширена мапа / (...) Ако за реч већ нема спаса / О дај ми бар успаванку без гласа“. Овај моменат Раичковићеве поетике, тачније речено, његовог најдубљег осјећања логоса поезије, органски је повезан с религиозним осјећањем језика, са *заносом ријечи као једној од највиших моћности сјасења*, о чему веома надахнуто говори Бела Хамваш у есеју нимало случајног наслова „Меланхолија позних дела“,⁸ гдје се тај *лојос који извире из заноса ријечи*, та чежња за *обесмрћењем ријечи*, види прије свега као *јојово шачна сујројност књижевности*, и веже за појам *транценденної енџузијазма лојоса*, примјерно обзнањеног код Хераклита, Ориге-

8 Предео с мађарског Сава Бабић. *Градац*, тематски двоброј о меланхолији, 228.

на или у *Јеванђељу ѿ Јовану*. „Меланхолија није ствар расположења, није осећање, није психичко стање, није болест. Меланхолија је крајња станица пролазности, последња, најзадња кап меда живота. То је крајње уживање и најзадње сазнање. Ова слатка туга је последња омама живота и последњи занос човека, ово је последња сигурност и ово је последња опасност. За опште разумевање страно и страховито чудно, за науку патолошко чудо, за уметност сакрално чудо. Али за све недостижно чудо. Меланхолија има свој језик, најнеизрецивији од свих језика“ (231). Раичковићево стално наглашавано и од почетка тако уочљиво *ошшелништво*, те као застава истакнут принцип постојања као принцип тихожитија, заиста наводе на то да се у тумачењу његове пјесме све више окрећемо од модерног скептицизма егзистенцијалистичког типа и усмјеравамо ка историјским дубинама српског пјесништва, гдје је и амблемски знатно уочљивија та доминантна религиозна супстанца поезије.

У наведеном дијелу Хамвашевог текста посебну важност, са становишта Раичковићеве поетске меланхолије, има одредница *пролазности*, која је у пјесниковом лирском опусу најтјешње повезана с мотивом *воде* (*ријеке, мора*) у коме су, специфично раичковићевски, а најочитије у пјесмама о Тиси и Пеку, органски сажети мотиви *дјешњства* и *завичаја*. Полифункционалност и укупну важност тога мотива нужно је посматрати на подразумијевајућој основи раније споменуте пјесничке моћи стапања са свијетом, што је у критици већ истицао. „Снага његове песме је заснована и на сталном

самокритичком преиспитивању“, забиљежио је Новица Петковић поводом збирке *Пролази реком лађа* (1967). „Моћ речи је у њиховој познатој немоћи: да би ствари у језичком медију принеле човеку – морају да их негирају у њиховој првобитности. Песма као језичко биће има исту судбину. Раичковић то осећа, али ипак не тематизира мисаоно-поетски ту и такву немоћ песме. Свест о немоћи песме у Раичковићевом песништву иде упоредо са потребом за све непосреднијим осећањем самог кружног пулсирања у изворном збивању природе. Наиме, он је, логиком развоја свог песништва, доведен у ситуацију да у односу човек – природа, све више негира, елиминише *однос*, тј. да природу из ње саме доживљава. Врста песника којој припада упућена је на такву елиминацију. А једино могуће решење које ту остаје јесте да песма постане *природна*, реална и стварна као самостално биће. Зато Раичковић толико и инсистира на вештаствености песме, на томе да постане део природе, не њен тумач, репрезент или слично.“⁹ То како ријека код Раичковића улази у пјесму, и како органски постаје пјесма, непоновљиви су примјери корелације текста и свијета. Златоносни Пек заиста постаје пјесников лирски двојник, а Тиса, колико садржај, толико и облик његове пјесме: „И њене жуте воде у мојим белим стиховима / Теку / Већ засигурно / (Између празних маргина као између пустих / обала / Тромо / Али далеко и дубоко / У заборав.“ То су моменти који су већ стекли статус амблемског знака Раичковићеве поезије и на њих је често обраћана и

9 Новица Петковић, „Смисао једног лирског континуитета“, у: *Аршикулација песме II*, Сарајево 1972, 181.

критичка пажња. Ређе је уочаван један важан поетички моменат, добро видљив у пјесми „Успаванка за шкољку“. Раичковићево *море* је репрезентативни топос његове лирске меланхолије, а онда и све што је у пјесми у вези с њим, и то најприје ритмичким феноменом таласања као *крешања у некрешању*, окамењености препуне унутрашњег покрета и немира. Успаванка је по свему обликотворни израз тог и таквог ритма, и зато је неизбјежна у Раичковићевој поетичкој перцепцији. Меланхолију као чисту хипнотичку омаму ритма *сїорої креша* пјесник преводи у *вешїасївеностї ијесме* уистину интонационо-ритмички, наглашеним сегментовањем стиха много више него самим лексичким склоповима: „Спавај / У колевци од песка спавај / Под страшним светом воде спавај / У алгама у спирали маховине спавај / Спавај на узглављу белутка што сам га хитнуо / Спавај сном белим од камења и звука / Без жуте песме сунца спавај / Потонуло зрно тишине спавај / Дан је / Спавај / Ја сам / Спа- / Вај.“ Ритам у потпуности преузима умјетничку информацију и пјесник у том случају неће одустати ни од ломљења ријечи (чему иначе није склон), њеног растварања, као што се отвара и затвара шкољка, поготово што се други сегмент стално понављане и одједном растворене ријечи одједном обзнањује као болни, меланхолични вапај. (Можда није наодмет узгредна напомена о потпуној поетичкој истородности ове Раичковићеве пјесме с Матићевом пјесмом „Море“.) Моћ укидања границе између ствари и ријечи, органског и литерарног, јесте Раичковићева поетска *зашїиїна йовеља*. Ријеч *море* код њега у сваком тренутку, и у сваком контексту,

носи свагда жив доживљај органске материје. Заборављени и давно на бијелим хартијама записани стихови о мору призваће, у 21. фрагменту *Случајних мемоара*, слику усамљеника (бродоломника?) који стоји на белим санџама неким разбацаним. И сама та једна једина ријеч, у истом фрагменту, биће у стању да се у крајњем резултату, а по истом поетичком механизму, појави у виду иконишне представе пјесникове меланхолије, овога пута с јасном етимолошком слутњом (и стрепњом) смрти: „Реч само / Једна // Моја // (Морје) // На пожутелом / Папиру / Неком: // Као бубица нека заувек укочена и сачувана све / досад у прозирноме неком и танком / јантару.“ Том стрепњом нарочито је осјенчена Раичковићева позна лирика, често и прозне фактуре, у којој се меланхолично једначе слике минулих времена и предјела са сликама људи минулих кроз његов живот и несталих у вјечности, слике какве плаже или тераци, брда крај Игала, са сликама Андрића или Марка Цара. Страшни шум времена, тај најдубљи трептај бића, у исти мах и посљедњи *сџрах* и посљедња *омама*, мукло одјекује у звуку и ритму ријечи које се увијек траже тако да би у сваком склопу објавиле онај тамни поовски рефрен. Постоји, заиста, – и Раичковић је најбољи доказ за то – поетска синтакса меланхолије: „Нема више наше капије на Топли, старице из прошлог века... Нема више међу живима ни неких од оних наших пријатеља и намерника који су је цртали или сликали. Нема ни Бојане, која их је наговарала на то и бодрила, кувајући им кафу и служећи их лозовом ракијом...“ („Капија на Топли“).

Мотив воде са свим својим значењским импликацијама трансцендира пјесников лирски осјећај завичајности на једном хијерархијском степену ниже него што то чини сам мотив пјесме, који се поетички и указује као сам врх Раичковићеве лирске сублимације. А опјевана поетика¹⁰ једначи се код Раичковића са опјеваном меланхолијом, обзнањујући врховну истину да је пјесма једино *пјесма у настајању*, и то сталном настајању, као основна мјера егзистенције и времена. Тај тренутак сталног ницања из празнине, лирског уздицања *из мрака, из ничећа*, чини Раичковића суштински блиским Миљковићу, много више него што би се то површним погледом и приступом могло закљу-

10 Овдје треба имати у виду Раичковићеву способност да алегоричним говором о пјесми потпуно укрије трагове присуства поетичке свијести. О томе је писао Никола Кољевић у огледу „Зрно на општем гумну и влат са коре“, поредећи поезију Десанке Максимовић и Стевана Раичковића, у књизи *Иконоборци и иконобранишељи*, Београд 1978. „Говорећи увек о *пјесми* а не о *поезији*, Раичковић се спасао од заводљивог пута који од поезије води у излагање поетике“ (343). Не баш о потпуно истој ствари, али свакако веома блиској, говори и Желидраг Никчевић у есеју о Раичковићу „Целог живота почетник“: „Сасвим различит од Хелдерлина, он је такође песник песништва – у његовој песми готово да нема тренутка који престаје да проблематизује оно што долази пре ње и оно што после ње ипак остаје – али је веома чудно да његов рукопис успева на самој површини, да се ту до тежине доспева путем претеране лакоће, хитро и опет уједначено. Неки наши поштовања вредни песници били су ефикасније проицијиви, наћи ће се код других и јаче дозе рефлексивне сложености, али је можда само Раичковић над песмом тако неопозиво замишљен“ (*Бачено преко њалубе*, Београд 2005, 34).

чити.¹¹ А увиђање тачке сусрета Миљковићеве *сан-виничне ватре* и Раичковићеве *меланхоличне воде*, а и једног и другог као знака поетичког поступка *инверзије поезије и поезије*, како би рекао Новица Петковић, може унеколико и да промијени слику српског пјесништва друге половине прошлог вијека, или бар да ублажи неке већ постављене и дубоко увријезене поетичке границе. Ријетко је ко у српској поезији отворио тако присан и убједљив дијалог с пјесмом, стишан до бешчујности а толико драматичан, као што је то учинио Стеван Раичковић. Најпотпунији каталог тог и таквог дијалога је поетска књига *Стихови*, својеврсни дневник обраћања пјесми и поистовјећења с њом као бићем, или као неодвојивим дијелом сопственог бића, у времену од 1962. до 1975. године. „Будимо сами, песмо, ко некада“; „Ево те: лежиш, песмо, опружена на песку“; „Лежиш ми на столу, песмо, цвете слаби“; „Из мрака те, песмо, зовем, из ничега“; „Да уђемо, песмо, у залазак мало“; „Пењемо се, песмо, са дна нашег света“; „У магли смо, песмо, нико нас не види“; „Песмо, свет нас вара, издани смо и у сну“; „Дуго спаваш, песмо, сред јесењске шкриње“; „Певајмо, песмо, док смо сви још ту“; „Опет куцаш, песмо, ко утвара мала“; „Целу ноћ смо, песмо, над хартијом бдили“; „Мрак нас, песмо, нађе где смо болно стали“; „Песмо, слух напрегни, начуљи оба ува“; „Пењемо се, песмо, ти и ја без циља“; „У сну се трзам, песмо, шта ти треба?“; „Из града смо, пе-

11 „Чак би се рекло да је Миљковићев утицај у Раичковићу оснажио чуло за парадокс, а и љубав за лепоту симбола ка којем се песма издиже“, уочио је Никола Кољевић у поменутом огледу, 337.

смо, пошли празне главе...“ Ово су само случајеви кад се у једном стиху, и то уз обавезно апострофирање, обраћање пјесми указује и као њено градивно ткиво; ако се уз то подразумијевају лирски искази строфно заокружени дистихом, у поменутој збирци, па онда и читав низ сличних пјесама у другим збиркама, јасно је да се велики дио Раичковићеве лирике остварује управо у облику разговора с пјесмом, и да управо тај облик треба посматрати с посебном пажњом. Прва цјеловита пјесма у том облику јавља се већ у првој збирци *Песма тишине*, и то с јасним утицајем Црњанског, односно лирског *еџеризма* какав је он унио у српску поезију: „Станимо мало, песмо! / Јесмо ли живели, јесмо? // Ти си најлепше сате / – Јаблани кад се злате // У лакој магли, пени – / Однела тужно мени“. Наслов под којим се пјесма јавља („Септембар“) ући ће трајно у само симболичко језгро Раичковићеве поезије и у његов препознатљиви рјечник меланхолије, уз ријечи какве су *ираве*, *тишина*, *бол*, *сан*, *варка*, *иесак*, *шкољка*, *леио*, *река*, *ишица*, *лађа*, *камен*, *сјај*, *море*, *балада*, *илавеш*, *усиаванка*, *иредвечерје*, *оглазак*, *мир*, *сенка*, *маїла*, *зайис*, *вешар*.¹² У дијалозима

12 Ова посљедња ријеч (појам) у наведеном списку, као најочитији природни корелат човјековог осјећања *ипролазности*, најчешће се директно везивала за појам *меланхолије* и тако бивала предмет посебне пажње у књижевној теорији и естетици. (Узгред буди речено, у Раичковићевом рјечнику меланхолије *вешар* не иде међу најфреквентније ријечи, напротив.) Оглед „Ветар и меланхолија“ Милослава Шутића (у ауторовој истоименој књизи, Београд 1998) у цјелости је посвећен естетичком историјату овог карактеристичног односа, од митске свијести до модерне мисли, и у њему се до у танчине разматрају везе бића и природе. „Меланхолија упорно и интензивно сарађује са природом ван нас, баш зато што је сама основа нашег бића,

с пјесмом најпотпуније се исказује вишеструка парадоксалност једног, у својој непрестаности наоко мирног а толико драматичног односа, а природа тог парадокса откључава најдубљу тајну једне особене лирске меланхолије. То је најочљивије у шестом обраћању („Из мрака те, песмо, зовем, из ничега“), односно у његовој парадоксалној поенти: „Час те мртву имам. Час те живу губим“. *Стиховима* је Раичковић затворио свој поетички *круї кредом*. „Наиме, у тим лирским дијалозима са поезијом, Раичковић није напустио већ је још више утврдио своју почетну лирску позицију. Осетивши да се самом природом језика, а још више строгошћу лирске форме песма песничким чином удаљује од песника као свог 'ближњег', у говору о њој он је открио нови вид и ново средство лирске блискости. (...) Ту се више не приближава песмом само свет о коме речи говоре, већ су и оне саме увучене у лирски круг који описују. (...) А говорећи о 'рими' и поје-

којој и она (меланхолија) припада, у најдубљој вези са светом који нас окружује“ (9). „Сањарећа меланхолија је једно лагано кретање, поступно освајање слике света на начин неупоредив ни са једним другим. (...) Та тиха, упорна веза сањареће меланхолије са светом, веза у којој смо истовремено са свима заједно и одвојени од свих, уноси у нас радост за коју зна само врховни облик самоће – „сањалачка самоћа“. У „сањалачкој самоћи“ се, према Башлару, „успомене саме од себе распоређују у слике“ (11, 12). „Није ли, затим, у тврдњи Л. Бинсвангера да се „меланхолик... према губитку не односи као према нечем предстојећем, него као према нечем што се већ десило“, садржано исто оно емоционално антиципирање будућности, без којег, као и без призивања прошлости, нема лирског као естетичке категорије и лирике као књижевног рода“ (18). Овдје наводимо неке од ставова који су упутни за разумијевање Раичковићеве лирске меланхолије.

диним речима песме, он је том говору омогућио да стекне још већу симболичку конкретност говора о духовно универзалном искуству. У том смислу, дијалог са песмом се појављује и као облик и као пут којим је песник освојио рефлексивну димензију, а да му песма није изгубила на лирској лакоћи и мекоти.¹³ Снага лирског израза садржана је у пјесниковој моћи да језички уобличи танане трептаје бића, преливе и нијансе у односу бића и свијета, а бројност тих нијанси поуздано свједочи чежњу да се допре до *праузрока ијевања*, чежњу да израз постане *вајај за изубљеним рајем*, што је својеврсни, лирици иманентан извор меланхолије. Управо такву чежњу, а уз помоћ Бродског и његовог осјећања *независне интелигенције* поезије, препознаје Желидраг Никчевић у Раичковићевој *неојози-вој замишљености над песмом*. „Наш песник је, очито, веома меланхоличан мислилац; не зна се да ли баш ведри меланхолик, као што прејудицира Иван В. Лалић (*моја је болест излега ипак шућа*), али је чежња да се човек изрази овде несумњиво једна од водећих духовних константи. И кад бисмо хтели, не можемо пренагласити њен значај за *ујврђивање* знамените Раичковићеве *колебљивости*, што јесте оксиморон, али јесте и стварно држање песниково, његова стратешка позиција: тачно она врста пасивности која је у ствари суштина одважних – потпуна преданост неком односу, из које потиче и уз чију помоћ опстаје унутрашња сигурност која песму смешта у средиште песниковог духовног живота, тамо где је умереност дозвољена. Из ње потиче и

13 Никола Кољевић, „Зрно на општем гумну и влат са коре“, 341, 344.

узвишеност Раичковићеве лирике, с оне стране сваког узношења.“¹⁴ Тачно ту гдје се биографија и дјело изравнавају без остатка, могуће је почети, али је смислено и завршити сваки говор о лирици Стевана Раичковића, с напоменом да се из те тачке могу посматрати ријетки, заиста само врло ријетки пјесници.

Ranko Popović

STEVAN RAIČKOVIĆ'S LYRIC MELANCHOLY

Summary

The idea of poetic melancholy perhaps has a decisive significance in the attempt to comprehend Raičković's poetics, for which the most convincing evidence is the poet's lyrical opus, as well as his books of poetry. In Raičković's poetry, this idea becomes the equivalent of insight into the essence of poetic creation and comprehension of existential sense, but also in the most complete way points to the poet's attitude towards language, actually, the aspiration to overcome "the literary" dimension in order to reach the sacred one. In Raičković's poetry, the dominant motifs of escape and ephemerality, the constant search for the word that represents ontological yearning for expression and also the most noticeable form of dialogue with the poem, are organically related to the very idea of melancholy. In that sort of illumination, the inverse relation between the poetry and the poetics is clearly visible, which explicitly connects him to Miljković and his understanding of poetry, although it seems at first glance that these two authors are irreconcilably different.

14 Желидраг Никчевић, *Бачено преко њалубе*, 35.

Бојан Чолак

ЕСЕЈИСТИЧКА МИСАО
СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: лирика, тумачење поезије, комуникациони чин, поетски чин, индивидуалност, спонтаност, иновативност, темперамент, патриотска поезија, песме о природи.

Када се говори о поезији друге половине двадесетог века, готово је немогуће не осврнути се и на есејистичку мисао песника тога периода. У којој се мери прожимају песнички и есејистички глас можда најбоље сведочи податак да готово и нема значајнијег песника српске књижевности друге половине 20. века који није осетио потребу да културолошку и поетичку мисао изрази и у форми есеја. Нека од најбољих запажања о променама у књижевности, култури и животу неретко су потицала управо из песничког пера. Још давно се увидело да није случајно што је песницима писање есеја блиско, јер је и за поезију и за есеј карактеристично појављивање једног специфичног Ја које им даје особену и заједничку интимност.¹

Јован Христић запазио је да многи значајни есејисти вероватно не би написали ништа да уредници од њих нису поручивали текстове. Стеван

1 Историјски увид у схватање форме есеја (од антике преко ренесансе и просветитељства, па све до савременог доба), који би евентуално могла да призива оваква врста рада, овога пута, услед ограниченог простора, биће изостављен.

Раичковић припада управо тој групи пошто су готово све његове белешке о песницима настале углавном као пропратни текстови одређеном издању (најчешће као предговор или поговор). У „Напомени“ књиге *Порџреџи ѡесника* (БИГЗ, 1987), која је заправо прерада уводне белешке за књигу *Белешке о ѡезији* (Матица српска, 1978), он се ограђује од самоиницијативне потребе за писањем есеја, и каже: „Veći deo tekstova u ovoj knjizi nije nastajao iz namere da se njihov autor, pored (sopstvene) poezije, bavi i ovom vrstom posla: komentarima poezije. Nastanak ovih zapisa o poeziji usloвила је neka vrsta *potrebe*, koja је počinjala da dolazi sa strane, od drugih.“ Истовремено Раичковић сагледава и оправданост таквог захтева будући да запажа како о већини песника о којима је писао, и поред тога што је реч о значајним, чак и популарним песницима, „није постојао ниједан iole обухватнији текст“ (Раичковић 1987: 223).² Међутим, у *Белешкама о ѡезији* наилазимо на следећи део: „Као и сама, сопствена поезија: и писање о туђој поезији као и гласно (писмено) размишљање о разним поетским темама, из области *ѡоџреба* – које су и даље долазиле са стране (обележавања јубиларних година песника, анкете о поезији, обавезни предговори за моје књиге поетских препева и др.) – постали су и део мојих личних *намера*“ (Раичковић 1978: 6). Његово изостављање у каснијим *Порџреџима* указује на промену у Раичковићевом односу према писању „коментара поезије“.

2 Сва подвлачења у цитираним пасусима припадају Стевану Раичковићу.

Предмет овога рада јесу превасходно есеји³ које је један од најзначајнијих српских песника друге половине двадесетог века сакупио у књигу *Порџреџи ѡесника*.⁴ Иако се есеј као форма показао привлачан многим песницима српске књижевности, нарочито онима након Другог светског рата (подсетимо само на нека имена попут Ивана В. Лалића, Јована Христића, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића...), Стеван Раичковић није оставио много есеја о другим песницима. Јован Де-

3 Премда се Стеван Раичковић у наслову за књигу о којој ћемо говорити опредељује за жанр портрета (уз напомену да се код њега наилази на термилошка двоумљења – белешка, скица, портрет, запис – не само у оквиру прве есејистичке књиге, већ и у „Напомени“ за ову књигу), мислим да је, када је реч о његовим текстовима, сасвим прикладно говорити о форми есеја јер они сасвим сигурно превазилазе оквир обичног портретисања писаца и имају карактер есејистичке расправе о различитим питањима уметности, филозофије, живота. Уосталом и сам Раичковић поводом својих текстова говори о „есејистичком амбијенту“. Ни у једном постојећем речнику књижевних термина на српском језику, нажалост, не наводи се разлика између ових форми.

4 Од девет текстова који су обухваћени књигом *Порџреџи ѡесника*, чак седам налази се у раније објављеним *Белешкама о ѡезији*. Али, за разлику од књиге из 1978, у којој су есеји поређани према формалном принципу (*Порџреџи, Скице и зајиси, Преводилац или иџрач на жици и Белешке о ѡезији*), у оној из 1987. њихов редослед условљен је временом јављања одређеног писца у поезији, или како би то сам Раичковић казао, „литерарном хронологијом“ (уводни текст говори о Милану Ракићу, потом следе текстови о Милошу Црњанском, Десанки Максимовић, Радету Драинцу, да би на крају дошли радови о Добриши Цесарићу, Скендеру Куленовићу и Изету Сарајлићу). У том смислу можда би се могло говорити и о својеврсном покушају стварања, преко појединих писаца, неке врсте историје књижевности, то јест књижевноисторијског прегледа.

лић је размишљајући о двојници великих српских есејиста, Јовану Дучићу и Ивану В. Лалићу, запазио да књижевници пишући о другима откривају и себе и сопствену поетику. Исправност оваквог става показује се и на примеру Стевана Раичковића. Интересантно је напоменути да први текст у књизи *Пориреџи њесника*, о Десанки Максимовић („Између тајне и отаџбине“), датира из 1967. године – дакле, Раичковић га пише као већ формиран и признат песник.⁵

Запажа се да Раичковић ретко пише о песницима своје генерације. Штавише, постоји свега један такав есеј (онај о Изету Сарајлићу). Али, исто тако, неопходно је истаћи да у сваки од есеја Раичковић укључује разматрања о савременој књижевности, култури и историјском тренутку. Чак се може рећи да је у основи есеја заправо потрага за преиспитивањем извора читаве једне књижевне генерације којој је и сам песник припадао. Или, богдановићевски речено, у питању су својеврсна силажења у катакомбе песничке генерације стасале непосредно након Другог светског рата. Посебно су у том смислу значајни есеји о Добриши Цесарићу, Радету Драинцу и Скендеру Куленовићу. Док у прва два дочарава атмосферу и утицаје непосредно након Другог светског рата, у последњем се бави литеарним струјањима и песничким именима која су обележила тај период (Бранко Ћопић, Владимир Назор, Иван Горан Ковачић, Радован Зоговић...). У готово свим есејима Раичковић ће успоставља-

5 Прва збирка Стевана Раичковића *Дешиньсџива* објављена је 1950, а најпознатија, *Камена усџаванка*, 1963. године.

ти везе између своје генерације и књижевности која је настајала пре Другог светског рата, говорити о њиховом постепеном откривању предратних песника, часописа, естетика, идеологија... У есеју посвећеном Скендеру Куленовићу, из 1967. године, велики српски песник указаће и на потребу испитивања књижевности настајале током Другог светског рата. Према његовом мишљењу, у питању је слабо обрађиван период у коме су „*paralelno stvarane dve literature: jedna u okupiranim centrima, ali dvostruka – publikovana i skrivana, a druga – po zabitim selima, planinama i šumama Jugoslavije, zatvorena u najuže krugove čitalaca, ili, pak, usmeno prenošena, dostupna samo uhu*“ (Раићковић 1987: 152). Раићковић овде, дакле, заузима позицију хроничара књижевности, супротстављајући се, при том, дотадашњој, како он сматра, једнострано-пристрасној слици о поменутом литерарном периоду, и указује не само на присутност, већ и на важност изучавања усменог стваралаштва, посебно оног из ратног периода. Позиција књижевног историчара чита се и у остатку овог текста, приликом давања општих карактеристика песника које је споменуо у прегледу, али и у потоњим есејима. У тексту посвећеном Радету Драинцу искрсава читав низ предратних имена (Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Тин Ујевић, Никола Шоп, Ристо Ратковић, Добриша Цесарић, Велимир Живојиновић Massuka, Густав Крклец, Ватрослав Немир, Ненад Митров, Младен Лесковар, Мони де Були, Милош Црњански, Душан Васиљев). Са друге стране, текст о Милану Ракићу даје му повод за пружање кратког прегледа песника који су стварали пре Првог светског рата и оних

који су стварали непосредно након њега, као и за представљање њиховог односа са Раичковићевим савременицима.⁶ Након читања књиге *Порџреџи љесника* стиче се сасвим јасан увид у најзначајније појаве и представнике српске песничке сцене од почетка двадесетог века па до његове средине, и она, без сумње, одаје утисак једног есејизованог прегледа историје српског песништва 20. века.

Сопствену позицију Раичковић одређује преваходно као лаичку, непрестано инсистирајући на својој некомпетентности и на томе да он не покушава да врши процену вредности неког песника – то је посао историчара и истраживача књижевности: „Pисас ових редова... не осећа се довољно кадрим за један такав аналитички подвиг, а још мање позваним за тај ауторитативни и одговорни посао ревизије“; он се „samo гласно и спонтано“ присећа неких момената везаних за поезију и лик песника и „за време и коме живимо или које је тек прошло. I овоба пута изостаје анализа из пера оних који заиста виде објективније и који, samим тим, одређују и места.“

Заузимање овакве позиције омогућило му је задржавање субјективности, како у оцени тако и у говору о песницима. Иако себи одриче статус ревизора, Раичковић га неоспорно обавља. Он доказује вредност Драинчеве поезије, особито његовог доприноса изразу, па ће устврдити и да је њему осигурано „mesto међу онима који су се

6 На песнике који су припадали периоду српске модерне, Раичковић се осврнуо и у есеју о Милошу Црњанском, у којем је указао и на значај претходних песничких генерација (како оне која је припадала модерни, тако и међуратној књижевности) за развој српске поезије.

bavili artikulacijom srpskog jezika“ (Raičković 1987: 101). Занимљиво је да се сумња у посао књижевног критичара, теоретичара и историчара, коју налазимо у каснијим текстовима, не исказује од првог есеја. Наиме, испрва песник не бележи никаква размишљања о послу писања коментара поезије. Први пут то чини у другом есеју („Песничка понорница Скендера Куленовића“, 1967), у којем не наилазимо на скептичан однос према тој врсти посла, већ само на потребу да се ограда од евентуалних погрешака, указујући при том на сопствени „ненаучни“ метод: „Sa osećanjem da bi neke od ovih nabrojanih kategorija nužno iziskivale za svoju analizu jednu vičniju ruku, istoričara ili teoretičara književnosti, ja ću se ovom prilikom pozabaviti njima samo posredstvom *svojih* mogućnosti, koje se oslanjaju najviše na lični utisak i doživljaj“ (Raičković 1987: 158).

Критички однос према тумачењу поезије Раичковић ће исказати у наредном есеју, оном о Радету Драинцу (1974). Према његовом мишљењу, „tumačenje poezije je riskantan poduhvat, da ne kažemo, čak: i u raskoraku sa samom prirodom poezije“ (Raičković 1987: 104). Много више скепсе присутно је у есеју о Добриши Цесарићу (1975): „Kada je reč o lirici, teška je već i sama pomisao: usuditi se i stati kao posrednik između čitaoca i njegovog doživljaja. A ako se već mora biti tu negde u njihovoj blizini, bolje je onda stati malo postrance i ako se to ikako (preko hartije!) može: pokušati poluglasno, kao za sebe, ispričati *svoje iskustvo* sa onom lirikom pred kojom se čitalac tek nalazi“

(Raičković 1987: 118). У тексту о Милану Ракићу (1976), Раичковић ће указати и на могућност другачијег читања једног песничког дела, управо под утицајем искуства: „На једну одређену поезију се, у различитим вremensким размацима, може гледати и из различитих углова – и то *istim očima*. Пропратна појава у оваквим случајевима је и различита *ocena* саме поезије о којој је рећ... Уобичајено је да се каже: поезија, поготову лирика, ствара се у тренутку. Она је дар бoga Кairoса. Али је исто тако уобичајено да се при таквом исказу заборавља на песниково *iskustvo* које је и омогућило тај тренутак. Овде биh додао још само ово: зар и *tumačenje поезије* не би требало да почива на сличним законима искуства?“ (Raičković 1987: 26).

Далеко критичнији према тумачењу поезије Раичковић ће бити у есеју о Црњанском (1980): „али, у једном тренутку, који је увек долазио, неминовно сам осећао како му (стиху – Б. Ч.) је у есејистичком амбијенту, ма колико овај био простран, тесно, а у критичкој атмосфери – заточенички бесприводно и безизлазно... У мојим рукама је остајао папир који је *šустао*: још један докуменат о неухватљивости поезије“ (Raičković 1987: 32). Коначни пораз тумачења пред поезијом Стеван Раичковић ће исказати у есеју о Сарајлићу (1984): „Čини ми се да је готово и немогуће на *racionalan* наћин прокоментарисати оно што је настало сасвим *spontano*“ (Raičković 1987: 211). Управо категорије *сионџаној* и *рационалној чина* и јесу оне на којима песник заснива суштинску разлику између лирике и тумачења.

Упркос у то време преовлађујућем унутрашњем приступу проучавању књижевног текста, Стеван

Раичковић опомиње на важност биографских података, каткад за разумевање саме поезије: „Ovaj poslednji podatak, biografskog karaktera, navodim iz razloga što mi se čini da dosad – iz uobičajenih obzira – nije pomenut ni u jednom komentaru na knjigu *Nemam više vremena*. Ali, pošto je ova zbirka sva ostvarena u opsesiji ovih pesnikovih gubitaka, smatrao sam da će beleženje i takvog podatka, možda, baciti koje svetlo više i na samu poeziju u ovoj knjizi...“ (Raičković 1987: 74).

Оно што се одмах може истаћи као заједничка особеност ових есеја, и чему ће се овом приликом и посветити пажња, јесу инсистирања на неколиким темама: на проблематици комуникације поезије и читаоца, на песничком чину, индивидуалности, спонтаности, иновативности, песничким врстама и односу традиционалног и модерног.

О комуникативности поезије

Питање комуникативности књижевног дела одувек се налазило у средишту књижевне проблематике.

У есејима написаним 1967. године („Између тајне и отаџбине“ и „Песничка понорница Скендера Куленовића“), Стеван Раичковић ће акценат ставити на остваривање комуникације између поезије и читаоца. Испоставља се да читаву поезију он сагледава управо кроз овај чин. Према његовом мишљењу, прекид комуникације између поезије и читаоца није особеност књижевности након Другог светског рата, већ сваки период у књижевности

има две врсте песника, који би се можда могли најопштије одредити као песници ерудите и они који то нису били. Раичковић сматра да је наведена подела одувек постојала, а најуже је повезана са *природом њесничкој шаленшја*. Тако, он готово да супротставља лирику Десанке Максимовић поезији Анице Савић-Ребац, односно књижевном гласу Исидоре Секулић. Сасвим јасно, велики српски песник опредељује се за ону поезију која одише једноставним песничким талентом, а не ерудицијом. Карактеристика једноставног песничког талента, према схватању Стевана Раичковића, јесте да он није извор наменског и поучног, већ да одише нечим лепим за себе, лепим које је без сврхе. На основу овога он изводи разлику између чисте лирике и остале поезије. Чиста лирика није оптерећена ерудицијом и сврхом, и због тога јој он и даје предност. Раичковић запажа да се комуникативност седамдесетих година опет почела мењати, поезија је почела живље да комуницира са ширим масама, постала је пријемчивија народу. Особиту вредност у поезији Десанкиној и Куленовићевој, Раичковић проналази у томе што је она толико комуникативна да је ушла у народ, те поједине њихове песме тамо живе и без свести којем аутору припадају (мисли се, пре свега, на „Опомену“ и „Стојанку, мајку Кнежополку“).

Стеван Раичковић изразиту пажњу посвећује могућности комуникације одређеног песника и његовог читаоца. Он запажа да Десанка Максимовић прати свога читаоца кроз читав његов живот – из дечаштва преко младости уводи га у зрелост. Оту-

да јој и додељује статус *преводнице*, који се очитује на још једном плану – у комуникационом чину са генерацијама песника (како са онима после Првог, тако и са онима после Другог светског рата). У тој константности Раичковић проналази и једну од нарочитих вредности њеног дела. Супротан њој је Скендер Куленовић: његова је комуникација у првој фази стваралаштва затворена, да би се потом отворио и остварио комуникациони чин са ширим масама, а на крају опет уронио у херметични поетски свет. На основу тога његово стваралаштво и пореди са *ионорницом*. Стваралаштво оба песника сагледава се, дакле, кроз комуникацију са читаоцем.

У есејима писаним седамдесетих година проблематика комуникативности поезије није више у првом плану (мада ће она остати присутна и у осталим есејима), већ су то сада уметнички поступци (окупира га пре свега израз) и одбрана лирике као такве.⁷ Ипак, на неколико места, посебно у првим есејима из овог периода, Раичковић пажњу посвећује односу песника и читаоца. Тако примећује да нико у српских песника није толико рачунао на публику као Раде Драинац. Он чак говори о сценичности, по којој се овај песник суштински разликује од, рецимо, Десанке и Куленовића.

У есеју о Добриши Цесарићу Раичковић одаје признање хрватском песнику јер је успео да савременог читаоца ослободи од страха пред поезијом, пред њеним неразумевањем. Цесарићеве песме су,

7 На ово упућује и карактерисање Драинца као „неимара на тлу српске поезије“.

примећује Раичковић, одмах налазиле пут до читаоца, у народу су живеле саме по себи, волеле се због контакта који су остваривале, због непосредности искуства, због могућности идентификације. Никога нису интересовале анализе тих песама.

Последњим есејом из овога периода („Нови кругови у поезији Десанке Максимовић“) Раичковић реактивира проблем комуникације читаоца и песника, с тим што уместо о ерудитној поезији говори о херметичној, а уместо оне која одише једноставним песничким талентом, о комуникативној поезији:

Sa melanholijom se sećam da sam pre samo jednu deceniju (1967), kada sam prvi put pisao o Desanki Maksimović, bio u sličnoj dilemi. U odnosu na *hermetičniji* vid literature Isidore Sekulić, a pogotovu Anice Savić-Rebac, mirno sam stao na stranu *komunikativne* poezije Desanke Maksimović... Iako teška srca, u kome se u međuvremenu nastanila skepsa i prema poeziji, ipak sam bliži tome da i ovoga puta stanem na istu stranu (Račković 1987: 82).

У есејима из осамдесетих година („Дневник о Црњанском“ и „Варијације о Сарајлићу“), Раичковић проблему комуникације читаоца и песника не посвећује већу пажњу. Више је ту реч о његовој комуникацији са песницима о којима пише, и уопште о комуникацији између песникâ посредством песама.

Природа песничког талента

Пишући о поезији Десанке Максимовић (1967) Стеван Раичковић знатну пажњу посвећује говору о природи песничког талента. Према његовом мишљењу, особеност чисте лирике јесте једноставан песнички таленат, неоптерећен ерудицијом а истовремено лишен баналности и утилитаризма. Велики српски песник примећује да природи талента Десанке Максимовић није била својствена мистичност, но јесте *шајансiveness*, указујући, при том, да тајна о којој је реч није привилегија само жена, већ лирике уопште. Код Десанке, сматра Раичковић, наилазимо на *чуло за реалност*, али и на постојање неодгонетки, те једна од тема њене поезије и јесте људска беспомоћност пред том тајном.

Природа песничког талента огледа се у песниковом изразу, мотивима и темама, а повезана је са *прејознашљивошћу* и *аушеничношћу*. И Десанка Максимовић и Скендер Куленовић постојали су као засебне струје у српској поезији. Они су се одупрли авангардном експериментисању, које Стеван Раичковић доживљава као сецирање поезије, и на тај начин, у своме времену, бранили лирику. Одолели су томе да буду по моди, што значи да раскину са српском песничком традицијом, већ су следили сопствени лирски задатак. Због тога они и јесу *усамљени ликови* у српској поезији. Управо по тој окренутости прошлости и традицији Десанка Максимовић била је претходница многим песницима који ће стварати касније, а који ће, исто тако, одбити раскид са традицијом. У њеној поезији Ра-

ичковић изразито цени *верности себи* и своје природном таленту: она је са сваком новом збирком одбијала да не личи на себе. За разлику од Куленовића, коме су главни мотиви смрт и освета, поезија Десанке Максимовић сва је окренута животу. Ипак, заједничко им је да су и један и други песник исказивали универзално, с тим што је Десанка опевала људску драму, док је Куленовић приказивао драму општечовечанску.⁸

Аутентичност Скендера Куленовића Раичковић везује, поврх свега, за *Оцвале ѓримуле*. Иако би се због затворености поетског света *Оцвалих ѓримула* могло помислити да овде одступа од онога о чему је говорио у есеју о Десанки Максимовић, то није тако. Код Куленовића није реч о херметичности која је сама себи сврха, већ је то један специфичан однос према језику, тачније – речима.

Раичковић и Куленовићево песничко родољубље држи за аутентично. Оно није испевано накнадно, у оквирима измењене стварности, већ је део непосредног искуства, до којег је песнику *Камене усѓаванке* посебно стало. Према његовом мишљењу, оно је лишено примеса филозофске надградње, поетске спекулације, што иначе лебди над родољубивим жанром. Раичковић запажа и аутентичан лик мајке у поеми „Стојанка, мајка Кнежополка“, а нарочито истиче то што није сам песник лирски јунак (што је у његово време било често) него жена.

8 Ведрину, оданост животу и хуманистичко осећање Стеван Раичковић цени и код других песника о којима пише, а у готово свим есејима интересује га најпре у чему се огледа универзалност датог песника.

И поводом Десанке Максимовић и поводом Скендера Куленовића, Раичковић говори о усмерености на детаљ. Према његовом мишљењу, детаљ је оно што решава уметничко стваралаштво и управо је он оно што приповетку разликује од поезије, будући да у ова два жанра нема исту функцију.

У есејима из седамдесетих година Раичковић све ређе посеже за појмом природног песничког талента; сад говори о песничком менталитету (1974), о механизму певања (1975), о поетском чину (1976) и о поетском ставу (1977) премда је, у основи, реч о истом.

Песнички менталитет

Сагледавајући вредност песника, Раичковића пре свега интересује то по чему се одређени песнички глас разликује од других из тога времена. Стога он неретко, видели смо, посеже за синтагмом усамљена личност. А песничко усамљеништво проистицало је како из природе песничког чина (о чему је већ било речи поводом Десанке и Куленовића), тако и из песникове личности.

Усамљени лик српске поезије је, сматра Раичковић, и Раде Драинац. Његова аутентичност је у томе што нити је опонашао нити се дао опонашати; он је не само својим делом, него и ликом, био издвојен из средине. Само у почетку, бележи песник, код њега се наилази на извесне утицаје (Аполинера и Блеза Паскала), али их он брзо одбацује и креће за *сойсџвенном ѝриродом*, за сопственим изразом. Главне замерке Драинцу тичу се чињенице да су

му теме, мотиви и израз од почетка писања непроменљиви, и што је у раду био недисциплинован. Замерке се, дакле, односе на његов поетски чин.

Поводом Драинца Раичковић уводи и говор о *темпераменту*, сматрајући да је управо његов темперамент гушио постојање изразите лиричности, која се уочавала нарочито на почетку његовог стваралаштва. За разлику од њега, Скендеру Куленовићу управо је темперамент омогућио иновације у сонету. Драинчеву лиричност, пише Раичковић, спутавала је амбиција да буде *оратор* и *чинилац*, а, као што је познато, Раичковићев афинитет према чистој лирици из области поезије искључује реторику и сваки вид активизма.

У овом есеју песник ће се посебно задржати на Драинчевом повратку, пред крај живота, завичајним темама, које нису биле тако доминантне у периоду између два рата. Реч није о патриотизму, него о повратку у младост и у крај из којег је никао.

Без обзира на то што се на једном месту говори о песничком чину, а на неколико других о природи песничког талента, запажа се да Раичковић у овом есеју мање-више избегава употребу оба ова појма – опредељује се за разматрање *поейској менталишети*.

Механизам певања

У есеју „Пред лириком Добрише Цесарића“ (1975), Раичковић се одлучује за говор о механизму певања. Читава је лирика славног хрватског песни-

ка, сматра Раичковић, дуга линија *само једне фазе*. За неке је, пише српски песник, ово знак слабости, али за њега то је знак снаге и неупоредиве жртве. На овом месту Раичковић ступа у дијалог са претходним есејом у коме је управо у томе проналазио узрок слабости Драинчеве поезије. Говорећи о поезији Добрише Цесарића Раичковић говори о лирици уопште. Основне преокупације у изразу лирике он види у економици речи и адекватности слике. Економичност израза, према његовом мишљењу, увек служи неком битном циљу лирике. Она може бити везана са психолошком димензијом, са неизвесношћу у развоју песме. Раичковић се посебно задржава на „малим детаљима“ и оном што наоко делује као ситница, а што заправо представља бит лирике и уметности уопште. Тако поводом поезије Добрише Цесарића бележи на који се начин избором речи, односно преокупацијом финесама остварује мелодичност. Тај рад на песми Раичковић ће више пута истаћи, указујући да песника никада не напушта потреба да трага за одређеном, адекватнијом речи:

Ako se u izvesnoj pesmi nalazi jedan nezaobilazni doživljaj onoga koji je to napisao, ona će u pesniku nastaviti svoj intenzivni, kao neki zagrobni život – a naročito u onim slučajevima kada se u njoj nalazi i neko iole nesigurnije mesto. To mesto će pesnik osećati kao kuckanje i rad male, ali otvorene rane, sve dok ga jednoga dana, možda čak i posle koje decenije, ne isceli nekim sigurnijim izrazom, kao lekom (Raičković 1987: 123).

Добриша Цесарић је, према мишљењу Стевана Раичковића, успео да изгради *свој свети*. По томе што је одолео свим литерарним искушењима, посебно моди, он је био осамљена и незаштићена нит. Раичковић затим говори о свевременом постојању те усамљене, скрајнуте нити у српској поезији, нити која тече упоредо с оном другом, која је следила моду времена, и запажа да је, с временом, расло не само поверење у поезију Добрише Цесарића, већ и поверење у ту нит: „Dobriša Cesarić je za sve vreme igrao na onu kartu kojom se reskira *sav poetski život*... Hod po tom putu kojim je on išao bio je lišen kolektivne i glasne potpore“ (Raičković 1987: 126).

Снага ове лирике, сматра Раичковић, јесте у аутентичности. Цесарић је изградио свој механизам певања. Мотиви и начин њиховог уобличавања су цесарићевски, те га стога чине препознатљивим. И мотив, и израз, и мисаони и емотивни став код њега су испреплетени, међусобно зависни, па га је немогуће подражавати.

Раичковић се посебно задржава на Цесарићевим стиховима о природи: „U stihovima o prirodi pesnik se uglavnom i bavio... kratkotrajnim ili skrivenim čarolijama. Formulirana iz jednog neuobičajenog ugla, Cesarićeva opservacija, kao neka brza i nevidljiva rendgenska zraka, snima po unutrašnjem prostoru pejzaža, koji nam se do tog trenutka ukazivao običnim i svakodnevnim, bez one dimenzije koju nam je otkrio pesnik. Otkrivajući i nevidljivu stranu prirode, pesnik je... otkrivao uvek i po još jedan nepoznati delić sebe“ (Raičković 1987: 138). Детаљи у песмама о природи нису ту само

зарад дочаравања нијанси, они читаоцу отварају видик у неизмерни свет асоцијација и симбола. Описујући Цесарићеву поетику Раичковић је откривао и сопствене песничке склоности и карактеристике.

Поетски чин

У есеју о Куленовићу, објављеном 1976, Раичковић појмове аутентичности и препознатљивости замењује говором о *чину њоетској издвајања* и о *њоетској индивидуалности*. Напореда се акцентује и појам *њоетској чина*. Особиту пажњу Раичковић ће посветити разматрању песниковог темперамента и његовог односа према поетском чину. Он Скендера Куленовића доживљава као необуздан поетски дух и вулкански темперамент, због чега му је и занимљив његов одабир форме сонета за поетски исказ. Према Раичковићевом мишљењу, Куленовић је у ову форму успео да уведе иновације управо зато што се руководио својим темпераментом. Те иновације постале су спонтан одраз његовог особеног талента и поетског менталитета.

Од есеја о Радету Драинцу, засебно место у Раичковићевим разматрањима заузима категорија озбиљности поетског чина. Она је карактеристична како за Цесарића, тако и за Куленовића, али можда највише за Милана Ракића. У вези са Куленовићевим сонетима Раичковић запажа однос према стварању другачији од онога који је карактерисао писање поема, а који није вођен полетом и није настао у једном даху, већ је далеко промишљенији.

Говорећи о чину поетског издвајања Раичковић запажа да је код Куленовића он временом утихнуо, постао у много већој мери усаглашен са песницима који тада стварају, при чему нарочито истиче његов дијалог са песмом, а потом и са светом који се изменио. Изразито су му занимљиве песме о споменицима прошлости и дијалогу са природом, теме које Раичковић види као враћање искону. Куленовићеве разговоре са природом, бележи он, не обежава бег, већ повратак, као „у praroditeljku čuda“. Куленовић „pristupa prirodi kao nekoj tajanstvenoj knjizi“ чији је рукопис нечитак, а где „spavaju tajne i čuda“. У њој се „oseća kao u nekom drugom prostoru, pa i vremenu“. Куленовић „ne pokušava da razjasni misteriju“, већ се „predaje njenim čarolijama“. У његовим поентама као да нема буђења – он остаје у сну, али тај сан није идиличан нити освежава. У њима се налази нешто елементарно и антејско. Постоји „ravnoteža između organskog i neorganskog sveta: oživeli kontinuitet vremena“, а у својој дубини оне су „složena i zagonetna himna životu“ (Račković 1987: 190).

У есеју о Куленовићу Раичковић указује на *ио-ејски конџинуиџеј* – појам који истиче од првог есеја.

Озбиљност песничког чина

Стеван Раичковић на више места истиче да Милану Ракићу, насупрот песницима о којима је до тада писао, недостаје оно по чему се разликује и чиме се издваја из свога времена. Ракић је у потпу-

ности следио обрасце поетике времена и самим тим није поседовао оригиналност нити у мотивима нити у изразу. Ракићев допринос Раичковић види, пре свега, у раду на изради песме.

Занимљиво је да се он у готово свим есејима бави двама песничким врстама: песмама о природи и родољубивим песништвом. Ако је интересовање за прву врсту сасвим разумљиво, за другу то само наизглед није тако. Иако Раичковићевом поетском сензибилитету није блиска родољубива поезија, Раичковића есејисту она окупира превасходно отуда што је увиђао да је она „nezaobilazno merilo u određivanju nacionalnog značaja svakom našem pesniku“ (Raičković 1987: 14). У есеју о Ракићу исписује и да „pesnik bez patriotskih stihova gotovo da u nas i nema *pravo i ozbiljno* ime pesnika“, као и да „nekoliko osvedočenih talenata naše poezije... koji se izrazitije ili uopšte nisu dotakli ove opsesivne teme naroda na čijem su jeziku pevali, ostali su do danas u znatno suženijem krugu interesovanja nego što je njihovo delo to zaslužilo“ (Raičković 1987: 15). На овом месту Раичковић као да се упушта у неку врсту полемике са књижевним историчарима. Ипак, мора се напоменути да он не осећа анимозитет према родољубивом стваралаштву, да уочава његов значај. Поводом поезије Десанке Максимовић Раичковић бележи:

Poezija, u onim retkim trenucima kada se stapa sa narodnom sudbinom, uspeva da odigra znatnu ulogu u formiranju svesti jednog naroda o njegovoj istoriji, i da, skoro i više nego i sam istorijski do-

gađaj, stvori nove simbole i obnovi etičke norme u psihičkoj konstituciji nacije (Raičković 1987: 63).

Посебну пажњу Раичковић посвећује Ракићевом изразу, а нарочито појму *избе*. Према његовом мишљењу, у питању је „jedan od najneoečekivanijih, ako ne i najsmelijih *realističkih* i *antipoetskih* termina ugrađenih u leksičko tkivo srpskog vezanog stiha do tog vremena“ (Raičković 1987: 19). Мисао да је Ракић рационалан песник, увиђа Раичковић, потиче из његовог језика, тачније хладног и сведеног поетског говора који је „podoban za misaona sažimanja, ali je nesavitljiv za psihološke nijanse i prekrut za uobličavanje lirskih atmosfera“ (Raičković 1987: 21). Рационалан и деперсонализован језик, сматра он, понајмање је био погодан да се на њему креирају слике из природе. Према Раичковићевом мишљењу, песме о природи захтевају не само индивидуални пут до мотива него и индивидуалност у језику:

Rakićevi pejzaži kao da nisu rasprostrti po zemlji, nego lebde u pesnikovim mislima. Lišeni kolorita, preliva i nijansi, bez dubljih korenova i žilica u našoj leksici, oni u jednoj globalnoj slici deluju kao ogromno i razgranato, ali sasušeno drvo, iščupano iz tla (Raičković 1987: 22).

У његовим песмама из природе преовладавају мисао и идеја, а сви стихови испевани су уопштемним, непристрасним језиком.

Раичковић, дакле, доста критички сагледава поезију Милана Ракића. Но, у завршном делу есеја он своје закључке о Ракићевом песничком таленту, мада не одустаје од њих, чини се ипак ставља под сумњу. Наиме, као да пејзажи Милана Ракића одједном постају део ока самог Стевана Раичковића, и као да и он сам бива тиме затечен. Ракићева вечерња визија Аде постаје визија самог Раичковића. Спонтаност, психолошка изнијансираност, лексичка разгранатост, колорит, топлина, које Раичковић толико цени и које у описима природе одриче своје песничком претку, исијавају овде у најпотпунијем виду.

Закон о песничкој спонтаности

Осамдесетих година Стеван Раичковић трага за индивидуалношћу песника, али не више толико преко анализе израза, мотива и форме, већ, пре свега, сагледавањем његовог утицаја на потоње генерације песника, и још више на способност повезивања традиције и модерног.

Према Раичковићевом мишљењу, Црњански и Андрић обесмислили су причу о традиционализму и модернизму. Они су међаши у српској књижевности зато што су извршили корекције у нашој новој литератури и успоставили мост између садашњости, прошлости и будућности. Њих двојица су се управо због супериорне снаге сопственог талента и издигли изнад свих литерарних токова којима су припадали остали песници.

Вероватно најбитније обележје индивидуалности, то јест талента, према Раичковићу, јесте спонтаност песничког чина. Раичковић бележи да је Црњански спонтаност свога језика и имагинације подигао на ранг поетског програма. Поводом овог песника он чак говори и о закону о песничковој спонтаности: Црњански је разарао илузију о било каквом поетском робовању. Реалност и уобразиља се код њега преплићу, имају исту тежину и вредност.

Оно што је непобитно када је о поезији Милоша Црњанског реч, пише Раичковић, а што је последица спонтаног песничког чина, јесте да његови стихови припадају лирици и да се отимају свакој категоричкој класификацији:

Sve ono nepredviđeno što je Crnjanski *pomešao* u svojoj pesmi učinjeno je baš radi tog *novog sklada* koji pesnikovu spontanost osvetljava iznutra kao jedan duhovni *sistem* višeg reda, u potpunosti pokri-ven nevidljivim ali u svakom trenutku dejstvujućim zakonitostima (Račković 1987: 40).

Иновативност и превратнички импулс – то је такође предмет интересовања Стевана Раичковића – и он Милоша Црњанског опет види као мајстора преврата, како у версификацији тако и у садржају, нарочито у родољубивој поезији, односно у слици новог односа према нацији и историји: „Bez obavezne i uhodane apologetike, stih Miloša Crnjanskog na ovu temu kreće se riskantnom linijom između dešperaterstva i smelog, kritičkog,

deziluzionističkog duha“ (Raičković 1987: 45). Тако је и у односу према природи: „Crnjanski nije otkrivao ugao *prema* prirodi, nego *iz* nje, ugao ka životu. Jaka erotska nit... nalazi se upletena i u osnovi njegovog pevanja o prirodi“ (Raičković 1987: 45).

Оно што код Црњанског посебно истиче јесте постојање самоироније, која је ретка код песника уопште.

Последњи есеј у књизи *Порџреџи њесника* посвећен је Изету Сарајлићу. Настао неколико година након есеја о Црњанском, он садржи неке од његових тема. Најучљивија је свакако она о спонтаности песничког чина, с тим што у овом есеју Раичковић говори и о стваралачкој интуицији. Оно што Раичковића посебно фасцинира код Изета Сарајлића јесте једноставност песничког чина. Код њега нема нејасности и тајанства. У свему је експлицитан: „Zamršen svet pesničkih simbola i poetske transpozicije rešavao je najjednostavnijom selekcijom samih realnih činjenica iz života. One mu ne služe da bi kreirao svet novih odnosa.“ С тим у вези јесте и начин приказивања пејзажа. У атмосфери апокалиптичних пејзажа савремених песника „он је zaljubljen u običnu, staru *geografiju*, u predele kroz koje je bukvalno koračao“ (Raičković 1987: 204/205). Изет Сарајлић, примећује Раичковић, не вуче никакву сродничку жицу од уклетих песника. Оно што прожима његову поезију јесте хуманистичко осећање. Сарајлићев песнички менталитет одвојен је од главних и владајућих токова поезије у којој се он већ деценијама налази. Његови непретенциозни

стихови значили су и морално-духовну побуну против амбиције да се буде по моди. У Сарајлићевом спонтаном чину Стеван Раичковић осетио је потребу да се из свеопште тежње за певањем о великим, општим темама, врати себи, што препознаје као тадашњи велики проблем поезије.

Чини се да се у последња два есеја Стеван Раичковић много мање упушта у разматрања самих песника и њихових поетика, а далеко више у сагледавање контекста у којима се они јављају, премда су запажања изнета о овим песницима сигурно међу најбољима која су на српском језику исписана.

У ових девет анализираних есеја Стеван Раичковић бавио се неким од најзанимљивијих питања лирике, али и могућностима њенога тумачења, комуникативношћу поезије, односом традиционалног и модерног. Показало се да су његове кључне категорије индивидуалност, спонтаност, иновативност и темперамент. Кроз своје есеје, велики српски песник не само што је успео да дочара културни живот времена у којем је живео и стварао, већ је пружио и неку врсту есејизоване историје српског песништва 20. века. Иако се од првог до последњег есеја запажају разлике у песниковом односу према интерпретацији, као и према самом чину писања есеја, чини се да главна његова пажња до краја остаје усмерена на проблем песничког чина.

Литература

- Божић, Јадранка, „Есеј – фикција унутар истине“, *Гласник Народне библиотеке Србије*, Београд: Народна библиотека Србије, 2005.
- Делић, Јован, „Модерни класициста Јован Христић – уводна белешка“, у: *Модерни класицисти Јован Христић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета, 2004.
- Раичковић, Стеван, *Белешке о поезији*, Нови Сад: Матица српска, 1978.
- Раичковић, Стеван, *У друштву песника*, Београд: БИГЗ, 2000.
- Raičković, Stevan, *Dnevnik o poeziji*, Beograd: Narodna knjiga, 1990.
- Raičković, Stevan, *Portreti pesnika*, Beograd: BIGZ, 1987.
- *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1985.
- *Rečnik književnih termina*, urednik Tanja Popović, Beograd: Logos art, 2007.
- Солар, Миливој, „Есеј о есеју“, *Књижевности*, Београд, 4–5, 1984, 632–642.
- Фохт, Иван, „Есеј – протутежа филозофском систему“, *Дело*, Београд, 5, 1976, 30–39.
- Христић, Јован, „Анатомија есеја“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, јул–август 1957, 8–14.

THE ESSAYISTIC THOUGHT OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

In the paper “The Essayistic Thought of Stevan Raičković”, the author analyses nine essays by Stevan Raičković that were written and published in the period between 1967. and 1984, gathered together in the books *Portraits of Poets* (1987). It has been noted that in almost all his essays Stevan Raičković insists on several topics – the problems pertaining to communicating poetry to the reader, individuality, spontaneity, the relationship between the traditional and the modern, and he particularly dwells on the poetic act of a poet, encompassing his themes, motifs and expression. These essays provide insight not only into the poetics of the poets analysed by Raičković but also describe the poetics of Raičković himself and depict the epoch in which the great Serbian poet lived and created.

II

Јован Делић

ГРАДСКЕ СЛИКЕ У ПОЕЗИЈИ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне ријечи: град, дескриптивно, субјективно, гротеска, хумор, угроженост, несигурност, усамљеност, маргиналци.

За Стевана Раичковића се обично каже да је „чисти лирик“, пјесник тишине, природе, осјећајности, фигуративности, а све то по правилу значи да није пјесник града. Веома су ријетка критичка запажања о Раичковићевим „градским пјесмама“.¹ (Само смо од Драгана Лакићевића чули, у разговору, похвалне ријечи за Раичковићеве пјесме са градским мотивима, што наводимо истинољубивости ради.) Превиђање урбаних слика по правилу је било увод у оспоравање модерности ове поезије, јер се код нас однекуд усталило да је модерно неодојиво од урбаног. Као да феномен града није стар миленијумима а оно што зовемо модерном поезијом тек од Бодлера, свега вијек и по. Раичковић је модеран пјесник и изван „урбане“ поезије.

Раичковић је изразито разноврстан пјесник, упркос устаљеној упрошћеној представи о његовој једноличности. Он пјева и о граду и градском чо-

1 На вриједност и јединственост ових пјесама скренула је пажњу Лидија Делић у раду „Осећање отуђености и елементи фантастике у поезији Стевана Раичковића“, *Лешојис Машице српске*, година 195, април 2009, књ. 483, св. 4, 675–691.

вјеку, и то већ од *Баладе о предвечерју*, гдје у првом стиху истоимене пјесме налазимо лексему *īrag*:

Пошли сте *изван īрага* у предвечерје
да умирите очи
И остали сте сасвим сами.

Изван града излази градски човјек, који зна „како тишина воли непознате да рани из невидљиве пушке“, па му се при самом крају пјесме чини да га „још увек неко нишани из невидљиве пушке“.² Тако се и тишина и простор изван града показују опасним и агресивним према урбаном човјеку. Градски човјек је странац у природи, односно у простору изван града: он не умије да протумачи „архитектуру птица које су летеле“, јер је предуго био савијен „према земљи / Као поломљен лук“, па му очи нијесу навикле на природан поглед у небо и на тумачење линија птица у лету. Он наивно жели да ухвати „баш ону кап времена / Кад се недирнута травка попела увис баш за нови милиметар“, али му је тај тренутак, наравно, промакао. Градски човјек је неспособан да прати „како трава расте на увојке“ нити примјећује „скромну уметност“ птица. Њега „рамена боле од невидљивих кровова“ а руке су му тешке „од не сасвим природних љубави“. Његово уво није навикло на тишину, па му се чини да му се „у слуху нешто догађа“, а заборавио је да је за собом повукао „зидове једне јако навикле улице“. Човјек који је у предвечерје изашао изван града

2 „Сабрана дела Стевана Раичковића“, други том, *Балада о предвечерју*, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998, 9–10.

није се града ослободио, није га сасвим оставио иза и изван себе, већ на раменима још носи терет кровова и за собом вуче зидове сопствених улица. Зато га тишина рањава невидљивом пушком. Урбани човјек, дакле, то остаје и када иде изван града, али је сада постао фантастично-гротескно биће, са крововима на раменима и зидовима навикле улице око себе, стран природном пејзажу, који му се показује као непријатељски.

Овакве слике ће се показати драгоценим и продуктивним у Раичковићевим пјесмама о граду, рекли бисмо чак и антрополошки откривалачким. Пјеснички субјект се повукао из пјесме, што ће бити нарочито карактеристично за циклус „У једној улици“.³ У средишту пажње је анонимни човјек преображен у фантастично-гротескно биће, тегљача улице и носача кровова.

Пјесма „Новембар“⁴ из исте збирке тематизује улазак јесени у град:

Јесен улази у град са оне стране где је вода
И где је трава и стабло. Тамо постоји и клупа
Са које су љубавници отишли.
За љубав више крова нема.

Јесен улази с оне стране гдје су сачувани елементи природе и трагови зеленила, и гдје се састају љубавници, па тек онда осваја град и показује своје присуство на улици и на пијаци, али и у пјесми и срцу:

3 *Исто*, 25–37.

4 *Исто*, 16–17.

Жена у двоспратници преко пута гледа
црвенкасти лист како плови (...)
Пијаца се сели у корпице од танког прућа
које крстаре (...)
По тротоарима чистачи вуку *камен* за
увенулу златну пирамиду
И деца пале кадионице: од лишћа.

„Објективне“ слике и објективни простор мијешају се са субјективним. Јесен испуњава пуст ходник и пјесниково срце, али и фиктивни свијет пјесме:

Кад јесен улази у град, она закуца и на врата
моје песме.
Прође кроз пусти ходник и настани се у срцу.

Она враћа пјесника њежности које се већ био одрекао и даје му мотив за нови пјеснички циклус:

Песник који није хтео више да буде нежан
Поново је прекршио заклетву
И ради на циклусу о лишћу.

Ови стихови могли би бити знак да је пјесник покушавао да се ослободи њежности; да је на њега дјеловала критика поезије „меког и нежног шти-мунга“, али да од своје природе није лако утећи.

Дескриптивно и субјективно се прожимају, као што се прожимају и преплићу унутарње и спољашње; као што се у пјесми „Тренутак“, пред налетом

старе обичне кише, смјењују мали па велики шум градећи грдну неслогу „Час у улици / Час у нама“.

Чак и у *Каменој усјаванци* налазимо сонет о граду, и то о граду као високој вриједности: „Тугованка над великим сивим пределом“.⁵ То је похвала граду у којем је лирски субјект живио и тугованка над свим што је тамо минуло или остало као свједок искуства једне младости. Овај сонет није од најбољих Раичковићевих сонета, али сједињује тугованку и успаванку за један град, при чему градски „сиви предео“ није негативно, већ високо вреднован:

О, граде, где сам живео
По сутеренима, на балконима,
Смејао се, плакао, сивео
Под твојим небом, плафонима.

Ту смо се тужно љубили
У сенкама, по клупама.
Ту су ме весело убили
И бацали по рупама.

О, где све нисам шетао,
Кога све нисам сретао,
Пред каквим кафанама седао.

Како је болно вредео
Велики сиви предео
У који сам сатима гледао...

5 „Сабрана дела Стевана Раичковића“, трећи том, *Камена усјаванка*, 18.

Цио један циклус од седам пјесама, настао између 1950. и 1960. године, носи сасвим урбани наслов – „У једној улици“. Свака од ових пјесама има свог безименог, анонимног јунака, сведеног на неодређено „један човек“ или „неки човек“. Свака има неки мали лирски сиже, кроки једне анонимне судбине. Свака дјелује као сценарио за један лирски мини-документарац, портрет. У свакој има нечег од аутоматизма живота градских људи, а сви они су по правилу усамљени у градској вреви, „отуђени“, почесто странци у свом стану и пред својим вратима. Тако у првој, пјесми која даје наслов циклусу – „У једној улици“⁶ – један човек „свакога јутра у одређено време“ отвара и затвара врата

Са таквим изразом на лицу и у свему
Као да су то била туђа случајна врата
Иза којих је неком грешком или забуном
Само за једну ноћ залутао.

Други човјек стоји на балкону („Балкон“⁷) сабирајући погледом, у своју главу, низ призора, ствари и утисака, тако да „његова глава / Постаје мала већ за све ствари“. У развијеној антитези, насупрот малој глави стоји велика и неодржива самоћа:

И његова самоћа
Постаје велика за њега самог у њој
И неодржива.

6 *Балада о предвечерју*, 25.

7 *Исто*, 26–27.

Анонимног човјека привлачи понор испод балкона:

Човек је раширио једине руке које има
Хтео би да објасни свом граду загонетку која
је још из дубине времена постављена
Али се у тренутку
У танкој пукотини између одлуке и дела
Сетио неких ствари
Између осталих и Икара,

па је стегао ограду испред себе и, осјетивши хладноћу гвожђа, наслонио се на зид. Ријечи које би човјек са балкона хтио послуже свега да каже, „песници још нису измислили“. Те би ријечи морале исказати сву привлачност погубног лета у празнину и смрт.

Трећи анонимни човјек увијек полако сједа на ивицу једне те исте клупе „у закржљалом парку“, у вријеме кад се људи враћају с посла, да би, ваљда, ублажио своју самоћу, па његов живот, и сама његова појава, личи на закаснили, мали трошни чун који „стоји тако без покрета усидрен на пучини парка“, док лађе пуне морнара пролазе покрај његовога бока нестајући у топлим лукама. Овдје је анонимни човјек, односно мали, трошни, закаснили чун, контрастно постављен гужви и журби људи који се враћају с посла, односно лађама пуним морнара („Закаснили чун“).⁸

Четврти је „Човек с кишобраном“,⁹ који „тек с времена на време“ пролази не осврћући се и

⁸ Исто, 28.

⁹ Исто, 29–31.

гледајући „у дно улице“, и машта о далеким путовањима. Када дође до краја улице, враћа се до трошне куће у којој је боравио, гледа у ведро небо, па у кишобран „и нестаје збуњен на вратима“. Ход с кишобраном, по ведром дану, до краја улице, јесте читава авантура кроз имагинарне предјеле; гротескна квазиодисеја на савијеном црном једру.

Пети је „један човек“ који „Хода убрзано од једног краја / До другог / И поново се враћа / Још убрзаније“ у данима када осваја прољеће („У оним данима“), као да осјећа да ће се нешто велико или страшно догодити тамо „Где он неће бити присутан / Негде испод њега / Или иза / Само / О само не на овом месту где је“.¹⁰

Оба ова журна ходача улицом преобразена су у гротескне фигуре, које су комбинација људског изгледа, програмираног аутоматизма играчке или машине, и лудила.

Шеста пјесма је о подневу које је „сасвим обично / Као једна стара песма“ и о човјеку неком који је, као и подне, „По свему ономе како изгледа / Сасвим обичан“. Слиједи његов опис, па опис игре која га је накратко занијела:

У једноставном шеширу мало накривљеном
У пругастом капуту
Седи на клупи и штапом испред себе овлаш
 исписује кругове у песку
Мало неправилне
Али ипак довољне да у њих стану све
 прохујале године без остатка:
Три мале истинске љубави

¹⁰ *Исцо*, 32–33.

И два велика рата
Једна птица младости која неће полетети
никад више из круга
Ни преко танке црте.¹¹

Кругови које човјек штапом исписује својеврсни су години: они обухватају све његове године и сав живот, али сугеришу и заробљеност лирског јунака у кругу. Из игре ће га пренути пој птице, тако да ће себе изненадити сопственим питањем: „Где пева птица“, изговореним нагињући се „на своје дно“, устати, па се, као какво остарјело дијете, нагло вратити и побрисати своје кругове, остатке своје игре, и упутити се у смјеру супротном од претходног наума. „Обични човек“ се, као у каквој успјелој новели, показује необичним, као што је постало необично и подне, а човјекова дјетињаста игра круговима показује се као судбинска, као у „Играма“ Васка Попе.

Најзад, „један човек“ у седмој – „У сасвим утишалој“¹² – пјесми, приказан је у стању потпуне неодређености и дезоријентације у простору и времену: стоји искошен, „ни тамо ни овамо“, пред вратима нешто издигнутим изнад скоро смрачене улице, тако да се не зна да ли је изашао или размишља да ли ће да уђе, без сазнања о добу ноћи, па дјелује усамљено и изгубљено у градској попоноћи.

Сви Раичковићеви лирски јунаци из овога циклуса су смијешне, помало гротескне фигуре, кат-

11 *Истио*, 34–36.

12 *Истио*, 37.

кад на ивици црног хумора. Тај залеђени смијех, иначе врло риједак у Раичковића, близак је хумору Васка Попе, што опет говори о Раичковићевој модерности.

У овом циклусу, и у циклусу „Београдске слике“,¹³ пјеснички субјект се повлачи или се сасвим ријетко јавља, а лирски јунаци су, по правилу, треће лице. На значају добијају елементи дескрипције и нарације, чему доприноси слободни стих близак говорном ритму, некад – као и говорни замах – изразито дуг, а некад кратак.

Улица се показује као позорница којом се крећу анонимне, наизглед обичне, али изразито особене, усамљене људске фигуре, занесене неким својим чудним, по правилу комичним, неразумљивим и несврсисходним „играма“, покретима, стањима или навикама. Све те фигуре су отуђене, гротескне или сасвим блиске гротесци.

„Београдске слике“, са својих пет пјесама, други су репрезентативни циклус са урбаном тематиком. Мјеста о којима се пјева и гдје се пјесма амбијентира јесу: мали сквер, парк, јавно купатило, „дно градске провалије“ и кафана у центру метрополе. Све пјесме испјеване су у катренима и у везаном стиху, гдје доминира деветерац.

У првој пјесми, „Старци на сунцу“,¹⁴ дата је, у шест катрена, групна слика београдских старца на малом скверу у плавом мартовском дану. И они су безимени. Тек изашли из зиме, још у ста-

13 „Сабрана дела Стевана Раичковића“, први том, *Песма шишине*, 157–164.

14 *Истио*, 157–158.

рим капутима, стрепе да им се зима не врати и да ли су сви на окупу. Ћуте, жмире пут сунца и зуре у трамвај; брину кад неко закасни, јер их његово кашњење подсјећа на блиску смрт, па весело вичу када се закаснили појави. Из тог страха од смрти „Двојица шаком клупу стежу / Као да се за живот вежу“. Обједињују их сквер, клупе, сунце, сусједство, а највише заједничко подношење страха од блиске смрти.

„Запис из парка“¹⁵ је упола краћи. Генитивна метафора *летиа нити* кључна је у овој пјесми. Већ у првом стиху срећемо ту слику: „Тањи се лета нит, ал траје“, па се као илустрација тањења летеће нити нижу визуелне и звучне слике: одсуство разговора, све спорији откуцаји ријетких корака, одсуство бајке, ријетки посјетиоци на клупама. У трећем стиху треће строфе почиње поента и драматични преокрет – пуца задња нит лета и хуче врхови:

И ми сведоци непознати
Чусмо над стаблом што се злати
Задњу нит лета где баш пуче.
А затим: врхове како хуче.

Пуцање нити, очито опсесивна Раичковићева слика, позната из сонета „Нити“, и овдје је врло успјешно упошљена.

Најпотреснија је, а вјероватно и најбоља од пет пјесама „Балада о јавном купатилу“,¹⁶ саста-

15 *Истио*, 159.

16 *Истио*, 160–161.

вљена од осам катрена. Ниједног имена, ниједног конкретног лица тамо нема, већ само анонимно мноштво усамљених, прљавих незнанаца, приспјелих однекуд из своје таме – подрума, тавана, рупа, нечистоће. „Ту нико не познаје никог“, а све спаја тама злог живота из којег долазе у јавно купатило гдје очекују кратко окрепљење и очишћење.

У првом стиху се дочарава амбијент, односно онај дио простора доступан оку – клупа и ходник – а потом се метонимијски, прљавим траговима по рукавима, сугерише биједа и мрак из којих посјетиоци долазе:

На клупи седе пуни тишине.
Ходник је замућен паром, влагом.
По рубовима: паучине
Помешане са мишјим трагом.

Уморна тијела, ма колико била неухрањена, исцрпљена и мршава, постају тешка и тону „у даску ко у меко“. Несигурни и потонули у кратак сан као у кому, усамљеници све чвршће стежу своје рубље у страху да га не изгубе. Сведени на бројеве, тргну се „чудно ко из коме“ при прозивци. А када се нађу у кабинама, „усамљеници – први пут сами“ постају лаки и у додиру с топлом водом бивају гласни, чак и присни. Претпоследња строфа доноси нагли преокрет. У прва два стиха купачи су живахни и гласни, а разилазе се мрки, туђи и непознати:

Певају, кашљу, циче, хрипе,
На бетон пљесну, увис ђипе.
А разиђу се мало затим
С лицима мрким, непознатим.

Повратак у живот болно је отрежњујући и хладан, испред сутерена, без љубави и присности, са сјенком као једином дружбеницом:

И после дугог времена чисти
Застану пред сутереном:
Доле их чека живот исти
Са хладном сеном место женом.

Та слика – хладна сјена мјесто жене, у поенти, најснажнији израз самоће и одсуства љубави – мајсторски је постављена у завршни стих. Људи у јавном купатилу нијесу могли спрати своју самоћу, анонимност и несрећу.

Пјесникова склоност према јунацима са маргине социјалног живота, видљива и у *Зайисима о црном Владимиру*,¹⁷ а сасвим упадљива у анализираним циклусу „У једној улици“, дошла је до израза и у пјесми „Поливачи“.¹⁸ Лирски јунаци ове пјесме су попоноћни перачи улица. Водена цријева, којима перачи поливају улице града, метафоризована су: то су „црне гумене змије“ које однекуд измиле касно ноћу, кад сви спавају („сем љубавника, / Пијаних, болних и песника“). Као да – попут свих змија – и ове велеградске припадају свијету ноћи и мрака, и као да се цио град ноћу преображава у нешто чудовишно: огромне и моћне гумене змије шиште „Црним дном градске провалије“. „Мрки поливачи“ су, међутим, њихови кротитељи, пастири и господари, готово њихови љубавници: они са

17 *Истио*, 131–149.

18 *Истио*, 162.

својим црним змијама иду „Ко с драганама испод руку“.

Али и међу поливачима улица постоји неправедна подјела рада: змијске тешке репове „слабији вуку, / А лакшу главу, обично, јачи“. Пјеснички субјект слуги да и они слабији чезну да за главу жељно зграбе гумене змије и ставе шаку „уз страшни млаз“, али загонетни су они јачи, који већ имају млаз у шаци:

Ал никад не знам за чим јачи
Жуде ћутљиви поливачи,
Док шиште кроз ноћ гумене змије
Црним дном градске провалије.

Том загонетношћу јачих и сликом црног дна градске провалије пјесма се поентира и завршава, а град очућује и преображава у неку огромну јаму модерног свијета, чијим дном шиште гумене змије.

Готово у свим наведеним или анализираним пјесмама Раичковић нам открива непознат један град, „незнану једну метрополу“ и њене незнате становнике. Тако је и у завршној пјесми овога циклуса, „Балади о граду и гуштеру“, ¹⁹ састављеној од седам катрена. Ова пјесма као да доводи у питање оправданост антропоцентричног погледа на свијет и даје право необичним, заборављеним становницима метрополе, попут једног залуталог гуштера, да виде град и човјека из своје перспективе и својим преплашеним, сјајним очима.

19 *Истио*, 163–164.

Првом строфом амбијентира се лирски сиже баладе. Први стих обухвата три елипсе без глагола, одвојене запетама:

Недеља, лето, подне вруће...

Затим се одређују простор и актери: пред кафаном, под сунцобраном, у самом центру метрополе, сједи „пар нас“ уз пиће и „велику тему“, с увјерењем „Да смо у срцу света, у свему“; да је „Сав живот – ту, са нама бити“. Пјеснички субјект припада друштву, првом лицу множине, и исказује на почетку пјесме једну до нарцисоидности антропоцентричну слику свијета.

У тај и такав самозадовољни свијет људи ба-нуо је један мали, незвани, залутали гост: зелени гуштер укоченог тијела и преплашених сјајних очију, свиклих на забити. Из тих очију пјеснички субјект ишчитава цио један гуштеров свијет, неку непознату метрополу:

Мотре нас из њих камењари,
Шушкаво, лањско лишће, смола
И коров што га сунце жари –
Незнана нека метропола.

Слиједи преокрет и распад оне самозадовољне, нарцисоидне, антропоцентричне слике свијета. Прво се ефектним поређењем успоставља паралела између залуталог гуштера и човјека:

И ко што сваки од нас бар једном
Закорачи у беспуће

Тако и он у страху ледном
Бану у град међ нас и куће...

Пјесма се затвара и поентира седмом строфом, која је својеврсна лирска епифанија: у трену нас сунце обасја до голе сржи и показује исту ситуацију залуталог човјека и гуштера. То тренутно лирско обасјање разара свако антропоцентрично самозадовољство:

У трен нас сунце изнад кућа
Обасја све до бити голе:
Залутале у беспућа
И залутале у метрополе.

Гуштер је, као и пјеснички субјект, савремени Одисеј залутао у беспућа савремене метрополе. По томе беспућу пјеснички субјект и гуштер на асфалту веома су блиски.

Градске слике наглашено су присутне и у збирци, односно циклусу, *Панонске њишце*. Пјесник овдје често биљежи неку „слику из живота“ како би створио утисак да говори о нечем најстварнијем и емпиријски најпоузданијем, а онда све то обрће и разара доводећи у сумњу и само емпиријско постојање свијета. Тако у једном панонском граду наилазимо на

Дуге
Празне улице
С кратким сенкама по тротоару
И служавкама.

Јевтине посластичарнице
И војници
Ошишани
С капом на колену.²⁰

Ове слике постављене су тако да се примају као нешто што се готово у длаку понавља, сличне неким претходним или будућим. Одмах иза њих долази питање са три могућа одговора, који разарају сваку сигурност и извјесност. На питање: „Које је доба?“ – одговара се трима повезаним питањима: „Је ли то више почетак лета / Средина године / Или крај живота?“

У стиховима који слиједе пјесник гради звучну слику на једном парадоксалном поређењу: „Тихо је / Као експлозија да је прошла / Као да су сви затрпани у рушевинама лета“. Те се рушевине допуњавају нечујним рушењем и самога сунца. Тако се гради атмосфера разарања, експлозије која прекрива оне „реалне слике“ улица, служавки, посластичарница и војника. Свијет постаје сумњив и урушен и на земљи и на небу. Стварност се преображава од почетне реалистичне слике у слику застрашујуће космичке експлозије лета.

У пјесми „Једна недеља у подне“²¹ лирски субјект је „заробљен у застрашујућој стварности коју би радо мењао за мамурлук, чији се крај не може назрети и очекивати“. О овој пјесми већ је изречено неколико драгоцјених и релевантних ставова и ми ћемо их само цитирајући преузети:

20 *Балада о предвечерју*, 57–87.

21 *Истио*, 60.

У поменутој песми лирски субјект изненада се појављује на јесенској обали једног града, „који је толико суседан“ његовој вароши „као што су око и око близи на једном истом лицу“. То, међутим, није само град нестварно близак – па, чак, и идентичан („као што је око и око“) – граду лирског субјекта, већ и град у коме је лирском субјекту све непознато, као што је и он сам непознат свему око себе. Отуда се у њему јавља осећај да „никада и нигде / И ништа / Није баш сасвим ни постојало“, и осећај етеричности, нестварности, емпиријске неутемељености света у коме се обрео илустрован је и необично успелим језичким обртом. Наиме, у последњем од шест рефрена дате песме – „Стојиш на [његовој] јесенској обали“ – изостаје именица *обала*, па лирски субјект остаје на месту одређеном само временским атрибутом („јесенска“):

Стојиш на јесенској.

Изостаје, дакле, било каква материјална димензија простора, односно света у коме лирски субјект „стоји“. Тај свет је, при том, без гласа и покрета („Пас да залаје бар. // Лист да падне“) и из њега лирском субјекту као да нема бекства:

О не би лоше било да си пио

Па да онда бар сутра буде некако све

другачије.²²

22 Лидија Делић, „Осећање отуђености и елементи фантастике у поезији Стевана Раичковића“, 678–679.

Стварност је, дакле, застрашујућа у својој „нестварности“.

Преображај свијета, и осјећања свијета, догађа се и у пјесми „Панонске птице“.²³ Осјећање сигурности са почетка пјесме смјењује осјећање угрожености, готово параноје. Лирском субјекту се свашта „баш у овоме часу“ може догодити, па и да га птица нека удари кљуном у око. Иза сваке ствари се „нешто тајно мицало“ и у „својим заседама невидљивим помно чекало“.

Циљ овога рада није био да региструје сваки градски мотив у Раичковићевом пјесништву, већ да представи неправедно превиђан и занемариван дио тога пјесништва, односно да покаже Раичковића и као урбаног пјесника изразито модерног сензибилитета; да скрене пажњу на један значајан рукавац Раичковићевог пјесништва до кога је сам пјесник веома држао, унесећи га у своје изборе и у „Сабрана дела“.

Да резимирамо: у сонету „Тугованка над великим сивим пределом“ град је позитивно вредносно обојен: сиви градски предии евоцира успомене на живот проведен у том граду и на разноврсне доживљаје. У пјесму „Новембар“ лирски субјект уноси њежне тонове, па се прожимају дескриптивно и субјективно, унутарње и спољашње. У објема пјесмама лирско Ја је наглашено присутно.

Сасвим су другачије „Балада о предвечерју“, циклуси „У једној улици“ и „Београдске слике“:

23 *Балада о предвечерју*, 69–73.

пјесничко Ја се повлачи, лирски јунак ових пјесама је анонимни градски човјек, маргиналац. Лирски јунаци су анонимни, усамљени, отуђени и гротескни, у неком сулудом заносу или апсурдној игри, без циља и праве оријентације, странци пред својим вратима, странци у своме стану и у својој улици. Прате их разни страхови; неспособни су да слободно изађу из града, јер, као каква претоварена грла, вуку собом кровове и улице. Прати их црни и апсурдни хумор. Без аутентичног живота, они свој живот измишљају. Њихова имагинарна путовања њихова квазиодисеја одвија се у улици. Улица и град су позорница по којој ходају људи-фигуре. Наглашено је одсуство љубави и недостатак драгана: урбани маргиналци су у друштву хладне сјене мјесто жене. Град се ноћу преображава у нешто чудовишно – у црно дно провалије. Заборављени становник метрополе је и зелени гуштер, чији ће поглед довести у питање антропоцентричност самозадовољних посјетилаца кафане, и открити им да су, једнако као и гуштер, на беспућима метрополе. У „Панонским птицама“ разара се свака сигурност простора као ослонца, појачавају параноја и осјећање угрожености, опасности вребају из свакога заклона. Птице пријете пјесничком субјекту да га кљуном ударе у око. Раичковићев лирски јунак је у несигурном простору и међу замкама.

Градске слике у Раичковићевој поезији изузетно су оригиналне и високе су естетске вриједности. Оне су у магистралном току сложеног и разуђеног тематског комплекса – о савременом човјеку, његовим страховима, незнању и изгубљености. Треба

пажљиво читати Раичковића другачијег од онога
на кога смо навикли.

Jovan Delić

CITY IMAGES IN THE POETRY
OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

Very little has been written about Raičković's "urban poetry". This paper aims to draw attention to the specific characteristics and exceptional value of this strain of Raičković's poetry, which the poet himself held in high esteem. The attention is focused on the cycles "In a Street", "Images of Belgrade" and "Panonian Birds", but other poems containing urban motifs are also analysed. The analysis stresses man's feeling of loneliness, alienation, being threatened, uncertainty and lack of love, as well as the presence of the grotesque, black humour and elements of the fantastic, coupled with a feeling of fear. Some of these poems of Raičković's belong to the very peak of our urban poetry.

Душица Пошић
РАИЧКОВИЋЕВ СИМБОЛИЧКИ
ПРОСТОР КУЋЕ

Кључне речи: митски принципи, митске представе и њихова амбивалентност; полисемантичност симбола; обликовање аутентичног модела света; ресемантизација симбола куће.

Мит обликује визију целовитог космоса, у коме је све једно-исто, један појам обухвата и у себи изједначава своју супротност.¹ Целовитост се на најапстрактнијој равни бића, темпоралној, обликовала као циклични покрет живота, као непрестани круг рођења и смрти, вечни повратак истог. Специфичност митског мишљења обухвата у целину и човека; његови когнитивни механизми контаминирају више нивоа и видова сазнања, ослањајући се понајмање на рационалну логику. Оно се, стога, изражава опредмеђујући апстрактне принципе конкретношћу представе, дакле симболом, сликом, и обухвата оба аспекта датог принципа и симбола – позитивни и негативни. Цикличност времена има конкретан пандан у годишњој и дневној кружници, које се деле на фазе успона и фазе пада. Свет који се обликује дат је као чулна предметност тзв. просторне хоризонтале, обухва-

1 Вид. више: Е. М. Мелетински, *Поешика миџа*, Нолит, Београд б. г., поглавље „Класичне форме мита и њихов одраз у приповедном фолклору“, 165–281; Олга Фрејденберг, „Увод у теорију античког фолклора“, *Миџ и анџиичка књижевност*, Просвета, Београд 1987, 15–209.

та три тачке спајајући опонентне половине, горњу и доњу сферу, пол-горе и пол-доле, представама неба, воде и земље / подземља.² У средишту, као медијатор који их повезује, уздиже се оса света, дрво, лестве, и сл. Она има пандан у симболици просторне хоризонтале, с наглашенијим аксиолошким односом, те позитивним и негативним половима, него вертикала, с повлашћеним местима људске заштићености и непријатељским, демонским и хтонским тачкама, постављеним на базичним опозицијама: близу–далеко, затворено–отворено (кућа – шума, раскршће и сл.).³

Просторна хоризонтала обликовала је и неке аспекте Раичковићевог модела света. Примену тих односа показаћемо на примеру симбола куће у његовим остварењима: песмама „Отвори у ноћ врата“, стр. 45 (1)⁴ и „Одшкринута врата“, стр. 51 (1), четвороделном циклусу песама *Са једној иушовања ио Србији*, стр. 165–169 (1) и сонету „Кућа“, стр. 51 (3). Она припада позитивном полу просторне вертикале, оном који је наклоњен човеку, његовом свету, и усмерен на заштиту од негативних сила и њиховог утицаја. Симбол је готово опште распрос-

2 Може се указати и на књигу: Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1999.

3 Симболиком просторних односа бавио се и Гастон Башлар, *Поешика иросшора*, Градац, Чачак 2005, а структурисањем мита на бинарним опозицијама Клод Леви-Строс, *Дивља мисао*, Нолит, Београд 1966.

4 У загради је дат број књиге у сабраним делима, Стеван Раичковић, „Сабрана дела“, 1–10, ЗУНС – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998.

трањен, али колико год да се отварао за нове садржаје и нијансе значења, готово никада није изгубио везу с предлошком.⁵

Кућа је симбол „егзистенцијалног средишта [...] тачка у којој се кристалишу различите цивилизацијске тековине, симбол самог човека који је нашао стално место у космосу. [...] За психологе који истражују дубине подсвести кућа је важан симбол. [...] Често смо ми сами кућа. [...] И у бићу куће налази се више женско-материнског него мушког принципа.“⁶

Слично тумачење, уз напомену о значењу неких њених делова и просторних односа, даје и енциклопедијски речник *Словенска митологија*. Посреди је „животни простор човека, симбол породичног благостања и → богатства. [...] Као простор који припада човеку, к. је супротстављена спољашњем свету и зато се јавља као објекат разноврсних магијских ритуала, обављаних ради заштите и ограђивања од злих сила. У фолклору и митологији, симболи к. су *носећа ĩреда шаванице*, → **огњиште**, → **пећ**, → **ћошак**. [...] У организацији домаћег простора понавља се структура спољашњег света; делимично одражава и структуру породице.“⁷

5 Због тога је његова модификација као златне греде и великог дворишта у делу опуса намењеног деци више него очигледна.

6 Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд 2004, 187–188.

7 *Словенска митологија, енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Zepher Book World, Београд 2001, 321.

Кућа је, како је види Олга Фрејденберг, микрокосмос, простор који у својој структури понавља космички поредак, при чему употребни предмети истовремено симболички представљају више принципе.⁸ Њихова двострука позиционираност, нагоре и надоле, удваја и видљиву стварност у њену паралелну, невидљиву и сакралну бивствујућу варијанту.

Кратка песма „Отвори у ноћ врата“, стр. 45 (1), парадигматски је пример примене митске симболике у Раичковићевом делу тако да она задржава примарно значење али се не обликује у митском контексту, што ће рећи да се с променом целокупног идејно-доживљајног фона и оно може модификовати, или пак из свог изворног семантичког поља бити носилац промене. Песма тематизује свет у стању расцепа субјекта и објекта: „Отвори у ноћ врата и зидове поломи / Горки свет један из таме чека да се удоми.“ Стапање с целином бића подразумева излазак из затвореног и заштићеног унутрашњег у спољашњи реалитет, док ова песма преокреће процес, отвара унутрашњу сферу човека, модификован традиционални, повлашћени простор куће за продор незаштићеног света. На фону неизреченог значења може се сагледати и стање опонентног пола, човека: без контакта с материјалном реалношћу ни он сам није целовит. Исконска је целина могућа, комуникација се из-

8 Олга Фрејденберг, „Увод у теорију античког фолклора“, 15–209. Она упућује и на понашање симболике у промени идејних контекста који су се током времена смењивали, на њено својство да се отвара за процесе ресемантизације и у себе интегрише нова значења.

нова успоставља, само што се њен обликотворни импулс, па самим тим и места повлашћености, померају ка човеку, ка његовим имагинативним, доживљајним и когнитивним механизмима. Символика куће задржава баштињени смисао и на том фону обликује аутономни модел света песме.

Сама се кућа у песми не среће као мотив. Уместо ње, ту је симболичка синегдоха, врата, традиционално место размене са светом изван куће.⁹ Стога би се комуникација, а не њена повлашћеност или заштитна својства, морали посматрати као носећи појам песме. Мотив таме може се тумачити с оба аспекта – негативног, као интензивирање одвојености, или позитивног, као ознака космичке тајне,¹⁰ под чијим ће се окриљем даље обликовати модел света текста. Медијални опонентни мотив планине: „Отвори у ноћ врата на брду неко чека / Да каже болне речи у живи слух човека“ задржава наслеђену симболику непријатељског, удаљеног отвореног простора, што ће рећи да ова песма рекреира целину просторне хоризонтале, чува њене вредности, само што је поставља у другачији обликотворни механизам, самим тим и у другачији семантички контекст.

Осим у симболици врата, традиционална символика куће у песми „Одшкринута врата“ препознаје се у мотиву дворишта, стр. 51 (1): „Штура башта: јоргован, саксија. / Низ кров: трошно сунце клизи, сија – / Парче лима гори као зубља.“ Стихови обликују просторну вертикалу: јоргован (оса

9 *Словенска миџологија, енциклопедијски речник*, 321.

10 Ханс Бидерман, *Речник симбола*, 393.

света), саксија (пол-доле), кров (пол-горе), праћену позитивном симболиком светлости.¹¹ У простору куће је, дакле, рекреиран свет, што је, по Фрејденберговој, њено базично симболичко значење.

Дисонантне тонове у склад и сјај просторне хоризонтале уноси мотив трошног сунца, који сугерише силазну фазу дневног циклуса, уз подршку симболике покрета-надоле што се изводи на раван тематско-мотивске површине, у другој строфи, и сликама труљења. Финални исказ: „Одшкринута врата: крадом ући / И скривен од света ту се стишај“ враћа симболику куће у домен затвореног човековог простора, с тим што се он обликује као простор смрти. Егзистенцијалистички доживљај инвертује њено значење заштитника од негативних сила у заштитника предметног реалитета. Симболика врата, комуникације, има улогу наслеђеног пролаза у доњи свет и може се тумачити као пут до смрти.¹² Постављена на митској симболици, песма је изокреће и обликује свет смрти, што је и негација мита као таквог.

Циклус „Са једног путовања по Србији“ садржи четири песме; прве три почивају на одјеку традиционалне симболике куће као заштићеног човековог простора на линији просторне хоризонтале и опозиције близу–далеко. Мотив у конкретним песмама добија и модификовања значења. Песма „1. Јутро у старој кући“, стр. 165, самим насловом сугерише сферу прошлости као обликотворног

11 *Исио*, 382–384.

12 Видети нпр. негативни аспект симболике пећине – *Исио*, 295–297.

својства човековог унутрашњег света, при чему би феномен сећања преузео значење куће. Модифовање предлошка ка симболу унутрашње сфере човека, и њеног обликотворног потенцијала, фреквентно је у Раичковићевом стваралаштву.

У оквирима обликотворног потенцијала човековог унутрашњег света и његове координантне сфере прошлости обликује се парадоксални реалистички одраз имагинарног пејзажа на идеализованом фону митске целовитости као реалности (унутрашњег) света лирског субјекта: „Прастари скрива ме трем. / Ограда: руј саксија / И мрежа сунца што сија. / (Од благог трена да мрем?)“. Лепота и обиље живота и његових плодова наткриљује (митско) сунце, што ће рећи да песничка слика сугерише онострану заштиту заштићеног простора куће, и просторну хоризонталу и просторну вертикалу. Сугестија је употпуњена врховним принципом, цикличним, вечним повратком симболизованим узлазном фазом дневног круга.

Медијални сегмент: „Сељачких аркада стуб [...] Открива земљану душу“ уводи и доњи пол просторне вертикале. Стуб као оса света даје му позитивно, животодавно значење па та координантна сфера митске слике света може да се склопи у потпуности.

Финални сегмент дематеријализује, дезинтегрише реалност: „Труни се на мене креч. / (Лаки га ветар – одува.)“, што се може тумачити као егзистенцијалистички увид у њену трошност али и као обликотворни принцип унутрашње сфере. Финални се исказ обликује на поетичкој теми: „Да л стара

кућа чува / У прашној шкрињи реч?“ Песма тако у финалној строфи мења тематско-мотивско усмерење, што се може тумачити на неколико начина. Ако стваралачки импулс полази из пола-некад, поезија је једна димензија човековог унутрашњег света. Пол-некад, затим, обликује имагинарну реалност, али на егзистенцијалистичком доживљају пролазности. Кућа, најзад, може добити и нову смисаону линију – значење заштићеног простора поезије.

Интерпретација, међутим, мора имати на уму и упитни облик финалног исказа, сумњу у обликовно својство стваралаштва. Преиспитивање без одговора није и извесност решења, није и коначна пресуда поезији, али јесте непогрешиви детектор непоткупљиве егзистенцијалистичке свести и њене сталне запитаности над смислом. Преиспитивање, међутим, није одлика ни митског мишљења, склоног извесности првих и последњих ствари, тако да га ова песма, постављена на креативним одјецима мита, у фундаменту и пориче.

У песми „2. Запис о кривом дрвету“, стр. 166, симболика куће представљена је мотивом баштенске ограде, чије је значење границе између два света, слично прагу, готово експлицитно и у самој песми, с наглашенијом улогом затварања. Она дели свет човека и свет природе, представљен дрветом, осом света. Дуб расте поред ограде, одвојен од света природе, због чега се и криви, што има и, за Раичковића ретку, етичку конотацију. Свет природе и свет човека стоје у односу расцепа и деструкције урбанитета, обликованог гротескном сликом: „Поји

га труло тле.“ Било да се исказ схвати у стварном кључу, као загађеност савременог света, или у преносном значењу, мотив земље обликован је на хтонском аспекту, при чему из песме у потпуности изостају мотиви који би упућивали на пол-горе, или позитивни аспект просторних односа, што се одразило и на симболику куће.

Инцијални етички моменат, колико и мотив куће, померају песму ка свету човека тако да се она може тумачити и на алегоријској линији. На такву интерпретативну опцију упућује и паралелизам: „То грбав храпави дуб / Ко моја вера се наже.“ Ироничан однос модерног човека према религији, тако, мотивише се одвајањем од општих принципа, губитком односа целовитости субјекта и објекта, с којим нестаје и заштитно окриље велике приче. Може се при том имати у виду и традиционално значење храста као светог дрвета,¹³ што песми даје

13 Храст / дуб тврдо и тешко дрво, отпорно према води: „Са овијех својих изванредних особина, као и са красоте и замашности свога горостасног облика, дуб је првенствену улогу имао у митологији биља“; дрво посвећено Зевсу, као и богу Перуну. После потопа, „који је настао због размирица између Зевса и Хере, дуб је био прво дрво поникло из земље“. Стари Грци су веровали да су и први људи настали од дуба „па су дубово дрвеће називали *првим маћерама*“. Слично се веровање среће у Аркадији и Скандинавији. Стари Литванци сматрали су дубове божјим кућама; они су га сматрали светим дрветом и зато што се трећем његовог и липовог дрвета добијала ватра, па су мушкарци њему, а жене липи приносили кокошку као жртву. Руски мит приповеда о рајском острву Бујан, на острву је дуб, а на њему сунце сваке ноћи спава и с његовог се врха сваког јутра диже; на њему станују и божанствена дева Зарја и змај Гарафен, који чува дрво и деу. Кад је реч о српским веровањима, дуго се, најпре, користи као бадњак. Како је „налагање

и иронијску конотацију. Она се градира финалним исказом песме: „У даљи тестера реже. / (Слутим: прав неки хрест)“, смрћу као бољим решењем. Искривљена оса света, затим, интензивира тај губитак и може се тумачити на два начина. Комуникација је нужан услов пуноће у оба правца, па тако без усправног човека не може да опстане ни усправни свет. Та интерпретативна опција обликује песму на фону обликотворног потенцијала човека. Пропадљивост, међутим, може бити и својство света, принцип бића, инверзија механизма велике приче. Обе могућности тумачења негирају животодавни аспект мита преокрећући га у „смртодавни“, што је и негација митског начела као таквог, без обзира да ли се односи на митску слику света или на људску способност да свет рекреира као своју унутрашњу стварност.

бадњака многобожачки обред, посвећен Божићу, богу младог сунца, можда ће нам допуштен бити тај закључак, да је дуб некада посвећен био богу сунца“ – Павле Софрић Нишевланин, *Главније биље у веровању и њевању код нас Срба*, БИГЗ, Београд 1989, 89–92; видети и Џемс Фрејзер, „Обожаване хреста“, *Злајна ірана*, Алфа–Драганић, Београд 1992, 211–215.

Занимљиво је и Софрићево запажање које за хрест везује почетак наше друштвености, самим тим и културе: „Свети луг је био ограђен оградом, да би се тако већ из даљине уочио његов свети карактер. Као светилиште васколике околине, имао је свога жарца, своје утврђене празнике и жртвеничке обреде. [...] А ту су и народне судије судили, тражећи инспирације за праведни суд од светог стуба. Можемо слободно рећи, да се сав живот наших многобожачких словенских предака усредсређивао око оваквих дубова, и да су први основи нашег данашњег целокупног живота овде положени. А тај исти случај је и с осталим народима Јевропе“ – Павле Софрић Нишевланин, *нав. дело*, 91–92.

Песма се, тако, финализује егзистенцијалистичким незнањем смрти и нараслом, иронијском свешћу. Изван окриља велике приче човек је препуштен окриљу своје свести, која се може тек подсмехнути неминовности људскога усуда. Симболика куће као повлашћеног, заштићеног човековог простора инвертује се у луцидност увида, али и његов бесмисао, док значењска нијанса мотива оградe, затворености, немогућности комуникације, интензивира тежину изгубљеног раја првобитне целовитости бића.

Песма „3. Летину возе“, стр. 167, тематизује припремање летине за зиму. Њен реалистички оквир у иницијалном је катрену постављен на мотиву куће као симбола земље, у сложености њеног симболичког значења: „Цеди се задња кап / Лета, она најжућа. / Отвара уста кућа. / Зинуо трем и трап.“ Амбијент лета, зрења и обиља плодова, потврде живота и света, обликован је на фону Раичковиће-ве симболике касног лета, преокретања зрења, пуноће и обиља бића у слутњу смрти. Симболика уста односи се на „место где почива животни дах“ и на везу с мајчинским крилом које рађа.¹⁴ Трап је део куће који заузима позицију на доњој тачки просторне вертикале. Он је доле-куће, њен хтонски простор, у наведеном исказу колико веза с подземним светом толико и залога поновног круга живота.

Амбивалентна симболика земље, заједно с амбијентом касног лета, уноси дисонантни тон у пуноћу бића горње тачке годишњег циклуса. Негативни аспект преовладава у медијалном исказу:

14 Ханс Бидерман, *Речник симбола*, 412–413.

„Земља: пуна рупа. / (Крај њих, из сламних купа, / Полази шушањ низ тле).“ Покрет-надоле прати адекватна симболика мотива рупе, пролаза у доњи свет, у који се обрушавају плодови зреле природе. Он на фону симболике касног лета инвертује и заштитно својство куће и уста као залог живота, обликујући гротескну визију катаклизме.

Финални исказ доноси преокрет и фокус усмерава ка унутрашњем свету и његовој сфери имагинације, тако да се песма обликује пре свега као имагинарни пејзаж. Дезинтеграција је потпуна: „Шкрипи: летину возе / Кроз прах и мрак и ум...“ Њој не подлеже само обликовани свет, као израз негативног аспекта имагинације, већ и обликовна сила, што је и негација човека и његовог творачког потенцијала. Инвертована симболика куће може се тумачити као њен носилац.

Финални исказ циклуса, „4. Запис у сумраку“, стр. 169, не садржи мотив куће, али обликује визију деструктивног принципа као принципа бића, затварајући ову суморну целину, постављену на модификацији и инверзији традиционалног симбола куће, негацијом цикличног тока, па самим тим и мита као таквог.

Сонет „Кућа“, стр. 51 (3), апологизација је обликовне унутрашње сфере човека. Песма супротставља егзистенцијалистички доживљај деструктивности модерног света креативном својству унутрашње сфере, уз подршку митске симболике. Средишњи мотив куће носи одјек традиционалног значења заштићеног и повлашћеног човековог простора, који у финалном сегменту првог

катрена добија атрибуте унутрашње реалности човека: „Опада њена боја жута – / То чисто злато моје душе“, док се она трансцендира посредством симболике жуте боје, Раичковићеве боје обиља плодова али и смрти, традиционално и боје слутње и контемплације,¹⁵ потврде живота, и злата сунца, небеског сјаја и савршенства.¹⁶

Деструктивни процеси модерног света у медијалном сегменту обликовани су на фону хтонске симболике земље, у коју се, кретањем-надоле, спушта и дрво, оса света, традиционална света липа:¹⁷ „Већ видим ров са новим каблом: / Пашће у подне липа стара.“ Иницијални стих, међутим, обликује ту реалистичку слику као пејзаж замишљеног, што песму чвршће позиционира у унутрашњу сферу мита о човеку. Може се скренути пажња на мотив виђења, прозрења суштине испод појавне конкретности, што води ка интегралности видова сазнања митског мишења. Исту улогу добија и мотив олтара: „(Ишчупаће ми са тим стаблом / Најдражи мирис мог олтара)“. Он има метафоричку вредност, лишену религијског контекста. Куриозитет ове метафоре јесте управо у томе што је њено порекло из домена велике приче, а њена улога успостављање контекста мале приче.

Финални сегмент експлицира мит о човеку описујући пун круг око његовог обликотворног процеса: „Све што је било – чега неста – / Што оде у

15 *Истио*, 469–470.

16 *Истио*, 451–452.

17 Липа је важила као заштита од грома, а представљала је и место локалног суда. Сматрала се и симболом крхкости, – *Истио*, 205.

дим, прах и пару: / ја знам да некуд тражи места. //
О тако и тај мирис, боја... / О тако и ту кућу стару
/ Не држи више земља, но ја“. Дезинтеграција материјалног реалитета, растакање на његове нематеријалне квалитете, креће се ка реинтеграцији у нови поредак, у спиритуалну реалност унутрашње сфере сећања. Песма се, тако, може тумачити на алегоријској линији, која би кућу поистоветила с унутрашњом сфером човека модификујући, у другом обликотворном контексту, и носиоца заштитних својстава. Може се, међутим, интерпретирати и из позиције заштите, унутрашње сфере, која у свом реинтегрисаном поретку чува спољашњи реалитет. У том би се смислу, враћајући се микрокосмичком простору, мотив куће могао сагледати и као инверзија традиционалног симбола, као материјални свет коме је, начетом изнутра, потребна заштита. Ретроактивно, читајући песму „уназад“, из угла те интерпретативне опције иницијална метафора злата душе упућује на комуникацију, на стопљеност пола-споља и пола-унутра, дакле на првобитну целовитост, која се обликује не као митски принцип бића већ као идеализована потенција унутрашње сфере човека.

Куриозитет овог сонета, који обликује модерну осећајност и њен сензибилитет осетљив на невидљиве покрете ишчезавања тела, на још невидљивије покрете ишчезавања смисла, ресемантизује народну пословицу: „Не стоји кућа на земљи, него на жени“ инвертујући митски и фолклорни модел света у аутохтону визију.¹⁸

18 Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пословице*, Просвета – Нолит, Београд 1985, 200.

И традиционални мотив куће, попут осталих митских принципа и симбола, показује велики потенцијал полисемантичности, који не само што се отвара за различита значења, већ их, ширећи асоцијативно поље, отвара и сам. То значи да раван тематско-мотивске површине Раичковићевог текста успоставља појмовну мрежу, растегљиве обресе једнога света, док се он детерминише из позиције равни скривеног значења, при чему и наслеђена симболика мотива учествује у потенцијалном умножавању смисаоних линија.

Удвојеност симболичке предметности, њен материјални и сакрални смисао, и удвојеност њене позиције, која је фундирана истовремено у видљивом и невидљивом, у телу и у суштини, трансформише се и у принцип уметничког поступка који се одразио прво на усмену књижевност, а с њом и на писану. Његов је баштиник и Стеван Раичковић.

Ерих Фром један је од многих истраживача који су о језику мита говорили као о језику уметности. Његова симболичност обликује наше мисли и осећања као чулне појмове, у сфери спољашњости напипава унутрашњи свет. Симбол инсистира на појавним, мање битним садржајима, прикривајући својим чулним и предметним аспектом бит, скривену суштину, која кристализује свеколико, древно искуство човека.¹⁹ Тај Фромов заборављени језик основа је и Раичковићевог стваралачког поступка и срж његове препознатљиве лирске стратегије полисемантичности.

19 Ерих Фром, *Заборављени језик*, Увод у разумевање снова, бајки и митова, ЗУНС, Београд 2003.

Dušica Potić

RAIČKOVIĆ'S SYMBOLIC HOUSE SPACE

Summary

The mythical image of horizontal space and the symbolic meaning of the house as man's privileged, protected space, have shaped some aspects of Raičković's model of the world. The poet always creates an authentic model of the world, so that he approaches inherited images, polysemantic in themselves, in a creative manner, often modifying, inverting or negating their original meaning. The primary shift pertains to the positioning of the house symbol within man's inner sphere and its form-shaping potential. The existential experience of mortality and meaninglessness often re-examines its creative characteristics, which was reflected not only on the treatment of mythical images but also on the meaning of myth as such.

Станко Кржић

МОТИВ ТИСЕ У ПОЕЗИЈИ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: Тиса, песме о Тиси, хронотоп реке, хронотоп Тисе, солипсизам, пост-поезија, историзам, песнички имагинатив, фикционалност, стварност.

Мотив Тисе

У вези са променом сензибилитета у поезији Стевана Раичковића, када је реч о његовом зрелом и позном промишљању и стварању поезије, занимљиво је запажање Новице Петковића, који је, попут Ивана В. Лалића, саставио критички текст о збирци песама *Пролази реком лађа*.¹ У томе тексту Новица Петковић написао је: „Свест о немоћи песме у Раичковићевом песништву иде упоредо са потребом за све непосреднијим осећањем самог кружног пулсирања у изворном збивању природе. [...] А једино могуће решење које ту остаје јесте да песма постане природна, реална и стварна као и самостално биће.“² Раичковићев покушај да у својем песништву искорачи из песничког становања у просторе историје, осетили су само поједини његови савременици, јер је тај песников подухват било тешко открити у ранијим стваралачким фазама.

1 Новица Петковић, „Смисао једног лирског континуитета“, у: *Аршикулација песме*, Сарајево 1972, 178–182.

2 Исто, 182.

Најочигледније песниково искорачење у историјско и свакодневно, то јест изван метафора и песничке имагинације (изван фикционалног), јесте оно које је начинио у збирци песама *Фасцикла 1999/2000*. У тој збирци налази се и песма „Тиса V“, која ће касније бити објављена и у избору песама *Песме*³ – последњем који је песник лично приредио. „Тиса V“ уједно је и последња у низу Раичковићева мисао о Тиси. Да би читалац схватио у којој мери је Раичковићева поезија прожета мотивом Тисе, треба нагласити да је песник већ у првој збирци песама, *Дешињсџва*, певао и мислио о Тиси. С тим у вези, песме и записи о Тиси хронолошки би се могли сложити следећим редом:

- „Лета на Тиси“ (објављено у збирци песама *Дешињсџва*, 1950),
- „Кад мутна Тиса прође низ равницу“ (збирка песама *Дешињсџва*, 1950),
- „Тиса“ (први пут објављена 1956, а налази се у збирци песама *Касно лето*, 1958),
- „Тиса II“ (први пут објављена 1960, у збирци песама *Тиса*, 1961),
- „Тиса III“ (први пут објављена 1970, *Сабрана поезија у шест књига*, 1983),
- „Уместо четврте Тисе“ (*Дневник о поезији II*, СКЗ, 1997),
- „Тиса V“ (Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, СКЗ, Београд 2004).

3 Стеван Раичковић, *Песме*, Нолит, Београд 2007.

Први пут у низу, то јест редоследом: „Тиса“, „Тиса II“, „Тиса III“, појавиће се ове песме у *Сабраној поезији* Стевана Раичковића.⁴ Раичковић је, дакле, све песме које је до тада написао о Тиси сместио на једно место, при том свесно изоставивши почетничке песме, то јест оне које се налазе у *Детињствима*. Овај поредак песама он ће задржати до своје смрти. Песме о Тиси појављиваће се, у истом поретку, и у свим каснијим издањима у којима је Раичковић требало да прикаже своју поезију. У „Сабраним делима“, објављеним 1998. године, појавиће се, такође, циклус песама „Тиса“.

Тиса, као мотив и песниково опште поетско место, не може се (и не сме се) заобићи, а овај мотив могуће је пратити на трагу песниковог стварања од најранијих до најпознијих текстова: песме о Тиси настајале су на трагу првобитног песниковог судара са светом, преко преиспитивања песничког становања (већ присутног у збиркама *Песма тишине* и *Балада о предвечерју*), до искорака у историзам и пост-поезију.

Тиса у детињствима

Песма „Лета на Тиси“, иако наизглед дело у везаном стиху, заправо је написана прилично нестабилним симетричним десетерцем, који неретко има и девет и једанаест слогова. Рима је укрштена, у катренима, у дванаест строфа доследно са-

4 Стеван Раичковић, *Сабрана поезија*, књига 2: *Балада о предвечерју*, „Дела Стевана Раичковића“, БИГЗ – Просвета, Београд 1983, 63–68.

чуваним од почетка до краја песме. Писац је у *Дешињсџивима* тек испробавао књижевне лирске облике, те је тако и ова песма на неки начин покушај да се одређено значење доследно испева у облику класичне катренске форме. Неретко се семантички слој не поклапа са ритмичким устројством песме. Нема ни вештих опкорачења, нити преноса: строфе су грађене као засебне смисаоне целине, а каденца на крају стихова готово је увек стабилна, тако да песма, у ритмичком смислу, има један стабилан, готово непроменљив ритам.

У смисаоној, то јест семантичкој равни, ствар је мало занимљивија: песма отпочиње описом повратка на реку Тису после рата. То је и први песников сусрет са Тисом: „Враћам се на Тису после рата, / очи још мутне од паљевина / траже зелени мир папрата.“⁵ Песник своју песму отвара јасно се окрећући мотивима траве и природе. Тиса је заправо место бегача од урбанизма, али и од сећања на ратна пустошења. Потом песник своди рачуне с циљем да открије шта је након рата остало од пејзажа који се задржао у његовом детињем сећању. Ту је „врбова шума“, потом „чун“, али „...дани детињства, прохујали су“. Сећање на детињство потом се у песми развија хронолошким низом, пролазећи кроз годишња доба – лето, јесен, зима: „У снегу смо сањали опет лета / на реци, боса, без обуће“. Лето, које је „мајка сиромаша“, описано је као време живота, среће, детињства, чистоте и радости. Лето је

5 Сви наводи из збирке песама: Стеван Раичковић, *Дешињсџива*, Ново поколење, Београд 1950.

приказано као милост за сиромашне, заправо као време у којем сиромашни могу опстати.

На месту поред реке стиче се сва идиличност сећања једног повратника из рата. Место: река, и време: лето, у овој песми сажели су се у идеални хронотоп Раичковићеве поезије, који ће остати мање-више непромењен све до краја његовог песништва: готово се подразумева да место поред реке представља идиличну, али и прибежишну локацију. Чак и у поезији за децу (*Гурије*), главни јунак налази се у колиби поред реке. И у потоњим песмама, каква је, на пример, „Један дан на Дунаву“,⁶ место смираја лирског субјекта, али и место његове суштинске егзистенције управо је место поред реке, неретко у колиби.

Тиса је место које чува време и сећање. Она, иако је река – која протиче, у којој ниједан тренутак не траје и у коју се „не може два пута згазити“⁷ – постаје нека врста стожера људског и песничког сећања. Она је једино непроменљиво место у песничком становању Раичковићевог лирског субјекта: „Сутоњем Тиса тајне преде, / минула лета шуме из грана. / Још увек машу две врбе бледе / као два бела, далека длана.“

Друга песма у збирци песама *Детинство*, која се „спушта“ на обалу Тисе, али и која затвара збир-

6 Песма се налази у збирци *Стихови из дневника 1985–1990*. Упоредити и веома занимљив текст: Мило Ломпар, „Поезија или живот“, *Књижевна кришка*, година 26, лето / јесен, Београд 1997.

7 Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, „Сабрана дела“, књига 7, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд 1998, 307.

ку, зове се „Кад мутна Тиса прође низ равницу“. Песма је написана слободним стихом али су реченични искази и њихово значење сасвим добро уклопљени у ритамску конструкцију.

Песма има необичан рефрен, који се појављује у три од четири њена строфоида, али се не појављује на њиховом крају већ стоји на почетку – као први стих: „Када мутна Тиса прође низ равницу“. Тај рефрен уједно је и наслов песме. Као нека тема, као мисао која непрекидно одјекује, овај стих представља врсту ритмичког и семантичког иницијалног прекидача у песми, на чије укључење (рецимо у неком замишљеном дијалогу), реагује и одговара лирско Ја.

Тиса када се замути, у равницу доноси „птице и пролеће“, што су наговештаји лета, али и поезије. Раичковић овде позива свој познати симбол птице, који не само да је приказ поезије, песме и певања, већ је и нека врста задовољства животом.

Тиса такође „...мутна, слуги / бескрај у злату“. Симбол злата овде се може тумачити као одсјај лета, или као слика непрегледног поља сазреле пшенице. Међутим, у Раичковићевој поезији злато може бити и симбол позног лета, то јест оног лета које, као у поезији Ивана В. Лалића, почиње да се претапа у јесен. На пример, у песми „Септембар“, написаће Раичковић, у дијалогу са својом песмом: „Ти си најлепше сате / – Јаблани када се злате // У лакој магли, пени – / Однела тужно мени.“⁸ Златасти јабланови заправо су јабланови у јесени. Раскош представља почетак смрти. Отуда и Тиса која

8 Наведено према: Стеван Раичковић, *Сабрана поезија*, 45.

прође мутна кроз равницу у себи „слути / бескрај у злату“. Смрт се ближи када Тиса „жутим муљем / обоји дрвеће“. Али, та смрт је златна и раскошна – доноси родну годину. Кружни ток природе је апсолут постојања.

Тиса, Тиса II, Тиса III

Песник песму „Тиса“ отпочиње приказом поновног повратка лирског субјекта својој матичној реци. Лирски субјект је песник – Раичковић, а његово сећање не само да је интертекстуално (дијалог са песмама из збирке *Детињства*), већ се он, преко лирике и лирског субјекта, спушта у дубљу истину, то јест у сећање самог аутора песме, људског бића које песму твори, да би, како се испоставља, и песма сатворила песника. Нешто што је било песничка конструкција, саграђена на биографском податку, сада нестаје, а пред читаоца искрсава огољени писац који се вратио на обалу Тисе – на место своје лирске сигурности.

Лирски субјект (Раичковић) пита се да ли се случајно вратио својој Тиси, препознајући све трагове већ познатог пејзажа: „То се ти враћаш Тиси. Случајно // Зар тако баш случајно / Као да морао ниси ни да се вратиш. Уопште? / [...] Као да морао ниси ни чамац да угледаш / [...] Ни врбе да угледаш са стаблом посивелим од муља“.⁹ Питање је, међутим, одакле се то песник, то јест лирско Ја враћа. Да би овај повратак био јаснији, овде морам скре-

9 Наводи према: Стеван Раичковић, *Балада о предвечерју*, „Сабрана дела“, књига 2, 41 и даље.

нути пажњу да је 1956. године, када је Раичковић написао ову песму, у припреми већ била збирка песама *Касно лето*. У тој својој збирци писац је и формално приказао окрет према биографском стварању (нарочито у песми „Сенке на биљу“, где се осећа изразита асерторност аутора).¹⁰ Песник се, дакле, из своје солипсистичке фазе стваралаштва полако враћа у стварност. Поновни повратак заправо је сусрет са реком Тисом, онаквом каква она заиста јесте, а не каквом је песник може изградити у своје имагинативу. Поставши свестан да је писање поезије заправо грађење песничке и идеолошке конструкције, песник преиспитује време које је провео пишући поезију. Штавише, он се пред реком затекао сасвим огољен, ослобођен свога песничког заната: „Збиља: одакле ли то долазиш. / Од куда. // Јер мора ипак да некуда си заиста био / Иначе се не би могао ни вратити. / [...] И шта се то с тобом десило / Је ли?“ Затечен сусретом са реалношћу, сусретом са својим личним сећањима, са природом песништва као конструкционим занатом, песник се суочава са писањем: „Зар стару опет игру поново да отпочињеш / Да речи намешташ / И окрећеш?“ Следи снажан контраст, уплив стварносног у свет фикције, у поетски израз. То стварносно одјекне сасвим истинито, градећи од свакодневице метафору једине праве и суштинске истине, истине која је егзистенцијална спознаја: „Дубоко тече Тиса под тобом. / И далеко. // Окупати у њој могао би се / Да није већ крај лета.“ Купање, које би овде могло бити тумачено као ини-

10 Песма „Тиса“ затвара збирку песама *Касно лето*.

цијација прочишћења у вечној матици егзистенцијалне истине – у реци која представља суштинско постојање (за разлику од поетског, које је само конструкција једног малог песничког живота), бива представљено заправо као купање у реци које је онемогућено јер је крај лета. Ипак, ако се крај лета протумачи метафорично, како Раичковић не без разлога донекле и настоји да овде упути читаоца, долази се до двосмерног кодирања метафоре, а управо то сложену једноставност Раичковићеве поезије и чини тако примамљивом и на први поглед простом. Сасвим обична радња – купање у Тиси постаје сложени чин који је неизводив због наизглед крајње баналне тврдње да је лето прошло. Које лето је прошло? Оно природно, оно свемоћно, које надилази човека и траје у својој цикличности докле год траје природа, или оно мало лето које је песников симбол радости и сећања на детињство? Сасвим јасно, песник ће у наредним стиховима, да би појачао и учинио јаснијим своје једноставне, а ипак тако сложене метафоре, написати следеће помало аутоироничне стихове: „Седи на камен / Као што у песмама си увек седао. // Никога нема. / Можеш се и заплакати.“ Мислилац је тај који, заокупљен судбином човека и смислом природе, седа на камен – слично Роденовом *Мислиоцу*. Он је усамљен у природи, а ипак, усамљен, треба схватити, у односу на људе. Мислилац је у тренутку свога промишљања, седећи на камену, заправо потпуно уроњен у природу а сасвим одељен од људског, социјалног, друштвеног и историјског. Зато човек који је далеко од људи, а који је у језгру природе, може с олакшањем заплакати – нико га неће ви-

дети. Али, зашто плаче песник, то јест лирско Ја? Плаче јер је увидео да његова конструкција која се зове песништво има безнадежно малени удео у процесу природног и божанског стварања (поезиса), а управо Тиса је и простор и време у којима песник може доживети овако дубоке истине.

Песма „Тиса II“ сасвим се природно наставља на песму „Тиса“. Лирски субјект, који је заправо разоткривени писац, песник Стеван Раичковић, износи свој благо иронијски став према песништву: „Намера је била: о Тиси неколико речи / Пробудити у глави / Измислити онда још неколико [...] И премештати их / И гуркати / Као пиљке [...]“¹¹ Ако би ова намера успела да се оствари до краја, песник би имао „...још једну песму / И то песму о Тиси / Опет / Јер свако има песму о нечему чему се враћа / У свом кратком или дугом животу“. Међутим, песник ће након приче о грађењу песме, то јест конструкције у коју је намерио да улови један реални топоним, написати даље: „Али Тиса је истинска у мом животу / И њој не могу додати речи које се за песме измишљају. // Тиса детињства! // И ја то нећу: И Тиса неће више да тече кроз моју песму. // Јер тече дубоко кроз мој живот“. Ова песма написана је 1960. године, у тренутку када је Раичковић промишљао суштину песничког стваралаштва и када је трагао за истином у фикционалном, то јест уметнички створеном свету.

Песма „Тиса III“ написана је десет година потом (1970), када је Раичковић стварао збирку пе-

11 Сви наводи према: Стеван Раичковић, *Балада о предвечерју*, 45 и даље.

сама *Зайиси*. Промишљање песничког стварања, као и промишљање позиције песничког становања били су тада средишње место његове поезије. Талас те мисаоне заокупљености песмом и песништвом, као и односом стварносног и фикционалног јасно је уочљив и у песми „Тиса III“.

Требало би да овде укажем на још један, веома важан, овога пута структурални елемент у овој песми. Песма „Тиса III“ написана је изразито наративним стилем, при чему ритмички слој помало изостаје. Иако настала 1970. године, она у погледу ритма и интонације умногоме подсећа на Раичковићеву позну поезију. Тиса постаје живо биће, претња, смртна опасност. Она се појављује „Изненада / (Као да ми је у шетњи / Иза леђа / Неко ноћу нагло ногом / Трупнуо)“, ¹² у виду натписа у новинама: „Тиса расте.“ Песник то коментарише: „Тиса. / И то баш кад је у мени била ево најниже пала.“ Сусрет са Тисом која је надошла и која прети да поплави Банат, нека је врста судбинског сусрета. У свет фикције, поезије и имагинације улази новински чланак, директно из свакодневице.

Колажирајући своју песму у неку врсту новинско-наративно-песничког пастиша, Раичковић исписује следеће редове: „Сад видим неке речи необичне / И скоро туђе / И сасвим неспојиве / [...] И људе са врећама пуним песка / Како подижу бескрајне и бесмислене неке зидове / Дуж њених (дуж мојих) обала. *Тиса хара*.“ Песник се поистовећује са реком, са местом и временом свог детињства. Он је једно са том реком, а она, пак, од људи бива

12 *Истио*, 47 и даље.

прогнана, представљена као пошаст, као смрт у налету, она је изједначена са змијом: „И ево / Не само речи око њеног имена / Него и њено име / Та реч *Тиса* / Постаје неосетно све опасније / Све више змијско / (Као да је по једна змија / Сваког јутра / Увијана у танке и провидне странице / У сваком примерку новина). / *Тиса је однела и своју прву жриву.*“ Новински редови унети у песму учинили су композицију динамичнијом. С друге стране, песник даје своје коментаре у вези са стварношћу и са фикцијом.

Снажна, готово драмска напетост песме утишаће се потом, тек када Тиса буде престала да плави. А онда, у смирају након „буре“, песник ће дати неколико занимљивих коментара: „Тиса се вратила мирно и обично... / И ту је могао бити и крај / Ове песме / или приче о Тиси.“ Будући да је свестан наративног слоја, песник своју песму назива и причом – двоуми се, да би најзад открио судбинску спрегу са Тисом: „Али она и ја смо повезани и другим неким тајним и невидљивим концима. / [...] Ево песника / Који тамнује у свом мотиву / Као у невидљивој и тешкој некој кули / [...] И он / Са свога стола / Открива сад и једну птицу / Како укусо / Прелази преко његовог прозора / И нестаје иза зидова / У плавети / Заједно са његовим мислима.“ Песник и Тиса повезани су неразмрсивом споном, оном која се налази у корену његовог детињства, која је прожела његово песништво и која се у птицама и певању налази. Аутопоетички исказ долази, сасвим природно, у склад са песничком формом и песничким изразом, а Раичковић, у тренутку када

ове редове пише, стоји далеко изван традиционалне поезије.

Иако је Тиса у стварности, коју песма описује, похарала Банат, она је у песничкој имагинацији и даље река-идеално-место, и бескрајно време. Тиса је мотив, она је река-мотив. Тиса је стварност и фикција уједно. Она је место моћи једног песништва и једне стварности и, због тога, Тиса је фасцинација у коју је песник Стеван Раичковић загледан не само својим песничким већ и својим људским погледом.

Уместо четврте *Тисе*

Након песме „Тиса III“, Раичковић се мотиву Тисе неће враћати наредних двадесет и шест година, све до 1996, када ће о тој реци написати прозни текст „Уместо четврте *Тисе*“.¹³ Овај текст представља неку врсту рекапитулације целокупне „историје“ песниковог дијалога с Тисом. Песник ће то на једном месту и рећи: „...постоје извесни мотиви-окоснице код појединих песника – код свакога увек различити – који као да имају свој сопствени и готово независни живот, своју генезу: младост и старење. Такви се *живи мотиви*, повремено, у часу својих мена и трансформација указују песницима као нове сензације. [...] И у поетским варијацијама на исти мотив, као и у свему у животу, важи она стара изрека која говори о томе да се у исту воду не може два пута згазити... [...] Та поменути *исти*

13 Погледати: Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, 306 и даље.

вода – на коју сам у себи потајно мислио у оваквом ‘наоко уопштеном’ запису о поезији – била је за мене искључиво вода реке Тисе... (крај Сенте) за коју сам у успоменама био везан још од времена раног детињства...“¹⁴ Песник у кратком осврту на мотив Тисе у свом делу приказује суштински значај те реке, али и тог мотива, како за његов лични живот тако и за песништво.

Песник ће, потом, поменути све три „Тисе“ које је написао 1956, 1960. и 1970. године, нагласивши да оне за њега представљају „незаобилазни лајтмотив [...] (као неко моје повремено огледало)“.¹⁵ Најзад, пошто је описао целу предисторију, он се осврће и на последњи запис који о тој реци саставља, то јест на конкретни текст у коме се налази у тренутку када га, 1996. године, саставља. Аутопоетички приступ помешао се са биографским. Из Стевана Раичковића проговориће и песник и личност која живи свакодневни живот, јер је текст „Уместо четврте *Тисе*“ заправо опис настанка једног билингвалног издања до тада састављених песама о Тиси. Раичковић се тиме посредно захваљује сени вишегодишњег пријатеља Ференца Фебера, који је „континуирано [...] пратио на мађарском језику изласке све три [...] песме о Тиси...“¹⁶ Текст „Уместо четврте *Тисе*“ написан је као поговор за књигу *Тиса*.¹⁷

14 *Истио*, 306, 307.

15 *Истио*, 307.

16 *Истио*, 310.

17 Ради поређења погледати друго допуњено издање: Стеван Раичковић, *Тиса*, Тиски цвет, Форум, Нови Сад 2002.

У другом делу, текст „Уместо четврте *Tise*“, излази из поезије, бави се сасвим животном, егзистенцијалном проблематиком: Стеван Раичковић приповеда своје дирљиво, прво, искуство читања некролога над гробом вишегодишњег пријатеља Ференца Фехера.

Писац, Раичковић, најпре датира тај догађај: 2. августа 1989. године, и лоцира га: Новосадско гробље. Прочитани стихови, као и текст који је песник том приликом прочитао, потресно су сведочанство о завршетку једног пријатељства: „Полазећи сада из Београда за Нови Сад, да се нађем овде, крај твог гроба, твоје вечне куће, уместо цвећа – за које сам знао да ће га многи донети – понео сам нешто друго: из *својих* старих рукописа издвојио сам две *твоје* песме, које си ти давно написао на мађарском језику и ја одавно, уз твоју помоћ, препевао на српски језик.“¹⁸ Сусрет два песника, једног преминулог и једног који је дошао на његов гроб, могућ је само путем поезије. Па ипак, тај сусрет описан је и у дословном, животном смислу. То је сусрет у коме један саговорник недостаје, а изостанак једног од саговорника у дијалогу типична је песничка ситуација у којој се Раичковић налазио: песма, Раичковићев стални саговорник, управо као и река Тиса, и природа и птица – заправо су немушти саговорници. Сада је и нестали пријатељ-песник, један такав, замукли саговорник – тишина која не одговара.

Трагајући за песничким мотивом тишине, а она је уједно и саговорник, Раичковић је текстом

18 Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, 311.

„Уместо четврте *Тисе*“ забасао у своје сећање, у тренутак сусрета са преминулим пријатељем, коме није поклатио цвеће већ једну од његових песама преведену на српски језик. Он над гробом Ференца Фехера чита стихове! Овај заиста дирљив чин заправо је чин типичан за песника који је у Тиси и мотиву Тисе одавно сагледао мотив непролазне и вечите природне силе, са којом се човек не може самерити. Смрт је свакако још једна од таквих, непојамних сила. Смрт, подједнако као и живот, појмови су који стоје изван људског поимања. Поезија је само покушај приближавања животу (и смрти), управо као што је приближавање Тиси за Раичковића било само покушај да се један људски живот прикаже кроз „огледало“ свевремене реке, поред Сенте.

Тиса V

Песма „Тиса V“ последњи је песников повратак на мотив Тисе, у песништву, и у животу. Први пут ова песма објављена је у дневним новинама *Полиџика*,¹⁹ а потом у књизи *Фасцикла 1999/2000*. О тој песми лепо говори Душица Поттић:

Она је не само потврда тезе о „пост-поезијском“ духу зрелог песника, већ и његов изоштрени вид, усмерен на збивања у спољашњем свету. У препознатљивом маниру својих касних песама, где се готово прозни дискурс разлама у стихове песме која има мемоарско-документаристичку „дневничку“ основу, пост-поезијски дух прелази

19 *Полиџика*, год. 1997, бр. 31019, Београд 4. 3. 2000.

у вид који можемо одредити и као пост-стваралачки. Пред стварношћу која је смрт, масовна, насилна смрт – узрокована општим покретом загађења, и песма је контаминирана, затрована.²⁰

Поезија, у складу с општим духовним стањем песника, полако посустаје пред снагом животног, које је услед убрзања постало неподношљиво. У тренутку када пише *Фасциклу 1999/2000*, Србија доживљава НАТО бомбардовање, а опште загађење – како физичко тако и духовно – појава је која прекрива унутрашњи и спољашњи песников живот. Због тога, сасвим природно, Раичковић у својој последњој песми о Тиси за пролегомену узима новински чланак с информацијом о води загађеној цијанидом, која се излила и у Тису. Ако Тису посматрамо као неодвојиви део песника и личности Стевана Раичковића, следи да отров, цијанид, заправо полако улази и у његово песништво, и у самога песника. Мотив природе двоструко је кодиран: као светлост и као залазак светлости. Златне боје претапају се у иловачу и замку. Дивљач се у последњим откуцајима Раичковићеве песме приближава води реке, не би ли утолила жеђ. Једна, на први поглед, идилична сцена – сазнањем о сасвим извесној смрти – бива загађена, иронијски преокренута у трагичну песничку слику. Имагинатив бива деконструисан упливом стварносног. Животна истина, судбинска чињеница да је река Тиса затрована цијанидом, надвладава мотиве природе,

20 Душица Поттић, *Бројаница каменої сјаваца*, Агора, Зрењанин 2005, 262.

детињства, ведрине и чистоте. Тиса, која је представљала сигурност и место песничке моћи, сада у себи носи разорне трагове отровног цивилизацијског наслеђа. Изврнути трбуси риба „Попут / Јудиног сребра“ на сунцу се „Сабласно љескају“.²¹ А песник је очевидац општег расипања стварности на фрагменте: „И песник // Између хиљаде слика // (Које се... као у неком / Полуделом калеидоскопу / Једна за другом / Муњевито / Смењују) // Једва разазнаје: // Како се приобална дивљач / Спокојно / Приближава воденом рубу / Као својој последњој чаши...“

Свака идеализација у виду грађења песничког имагинатива, овде је нестала. Стеван Раичковић погледом стварности приказује тужан крај цивилизације, а заједно са њом и природе: дивљач ће се пити воде отроване цијанидом, риба је у Тиси већ помрла. Апокалиптична слика света потања у своје последње издисаје. Тиса доноси, на свом „хрбату“, смрт. Вишедеценијска уметничка слика реке (заправо метафора човека и песника) урушила се у завршној песми, неповратно.

21 Сви наводи из песме „Тиса V“, према: Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, СКЗ, Београд 2004, 44–46.

Stanko Kržić

THE MOTIF OF THE TISA RIVER IN THE POETRY
OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

Focusing on the examples of poems about the Tisa River, this paper presents the poetic, as well as the ideological, transformational process of Raičković's poetry. Initially a poet of solipsist-neosymbolist provenance, in his late poems Raičković would step out into historicism, whereby the content and the ideational layer of the poems gained primacy over form, while the ideational content caused the verse, poetic imagination, metaphoricalness and symbolism of poetic language to deconstruct. Raičković's late work became narration bereft of poetic word play. The individual no longer had ideals, was devoid of all pathos, whereas the poet (who was at the same time the lyrical subject) became an observer whose conscience was "distilled", a sidelined witness of the overall tragic quality of modern life.

Слађана Јаћимовић

ПУТОПИСНИ ЕЛЕМЕНТИ И ЉУБАВНА ЛИРИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: путописни подстицај, лиризација путног искуства, љубавна лирика, лирска дескрипција, песнички континуитет, позиција странца, егзотична култура и биографски импулси.

У пола века свог песничког трајања Стеван Раичковић остварио је препознатљиви лирски континуитет и основне теме свога певања варирао је, проверавао и усложњавао од првих до познијих песничких збирки. Стварајући особено тематско језгро своје лирике Раичковић се непрестано враћао питањима поезије и песничког стварања, природи и човековој пролазности, осећању песничке (и личне) изопштености и усамљености, питањима егзистенцијалне неостварености и смрти. Није тешко запазити да из овако заокруженог језгра суштинских и класичних лирских преокупација готово изостаје љубавна лирика, односно да је емоција према жени као вољеном бићу изузетно ретка у Раичковићевој поезији. Својеврсни, условно речено, љубавнички импулс лирски субјект чешће је испољавао према песми чије је могућности преиспитивао (видети циклус „Стихови“), или чак доминантним мотивима из пејзажа (водама, травама, ритовима, биљу). Занимљиво је да је једине наглашено и недвосмислено љубавне песме Раичковић написао непос-

редно након смрти вољене жене и, и иначе склон меланхолији и сети, тугу због губитка лиризовао у ретко страсној постхумној љубавној лирици.

Овом мотивском кругу песник се вратио деценију касније стављајући га у специфични путописни оквир *Кинеске њриче*, књиге необичне по мешовитој песничко-прозној форми, али која у себи варира и нека од основних питања Раичковићеве лирике. Ово лирско сведочанство о сусрету једног простора и једног писца није изузетак у његовој лирици. Избегавајући једноставно превођење путописних подстицаја у поетске слике и лирску дескрипцију, Раичковић ће испевати неколике песме сличне, путним искуствима инспирисане оријентације: видети, на пример, песме „Сиена“, „На Невском проспекту“, „У поноћ на клупи“, „Излет у Сент-Андреју“, или пак такође прозно-лирски циклус „Чаролија о Херцег-Новом“. Иако је критика склона да Стевана Раичковића сврста међу песнике који, упркос модерном сензибилитету, негују пре свега традиционалан лирски израз, *Кинеска њрича* недвосмислено указује на песников афинитет и према мешовитим жанровским облицима, на склоност ка преиспитивању могућности и граница поезије, на покушај укрштања и сучељавања разнородних поетских израза и техника. Сам назив ове необичне књиге-циклуса релативизује лирску основу, наводећи на пажљивије читање и самеравање различитих перспектива са којих се оглашава песнички глас. Прозни оквир књиге дат је као својеврсни семантички прегнантан пролог и епилог једне лири-

зације путног искуства у егзотичне крајеве Далеког истока.

Основа *Кинеске њриче* сасвим је путописна, као што је то и инстанца странца који упознаје нов свет и самерава га према завичајном полазишту. Међутим, ова позиција није нешто што подстиче радозналост песника-путописца и активира његово биће у потрази за новим и другачијим. Једноставно речено, песнички субјект Раичковићеве лирике, који је препознатљив по каткада пренаглашеном осећању дубоке изопштености, и овде је не само странац већ усамљеник. Осећање себе као странца у свету, варирано како у песмама са специфичним равничарским пејзажом тако и у урбаном миљеу великог града,¹ у песмама из Кине додатно се појачава, чинећи да језичка баријера сасвим конкретизује позицију изопштеног и усамљеног бића: „На неким од мојих путовања по туђини (док је око мене као у шареним пахуљама лепршао живот) осећао сам се – због непознавања страних језика – толико усамљеним као да сам се налазио у некаквој покретној самици ограђеној непробојним и невидљивим зидом.“² Склон стању апстрактне туге, којем је блиска атмосфера каснога лета и позне јесени, као и пејзаж мочвара, река и пусте равнице,³

1 Видети, рецимо, песме „Мочвара“, „Река“, „Чамац у риту“ или пак „Касно лето“, „Једно сигурно вече“, „На малом тргу“.

2 Стеван Раичковић, *Кинеска њрича*, „Сабрана дела“, књига IV, Завод за издавање уџбеника и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998, 9.

3 „По певању света препуног трава, вода, тргова у малом граду или велеградских простора, сумрака, тишина, касног лета, као певању празнине и ништавила са којим се човек непрестано

лирски субјект *Кинеске ѝриче* обрео се и у потпуно другачијем простору, толико непознатом да често није свестан може ли га самеравати са својим расположењем, није свестан ни сопственог афинитета према њему. Чини се као да му страни пејзаж (од урбаног у многољудним градовима чије је име тешко изговорити, па до поетичног, али њему страног, у будистичким манастирима) онемогућава субјективно-песнички израз, једини могући за њега, и песника наизглед претвара у пасивног посматрача и путописца са лирским конотацијама. Књига је чудна мешавина субјективно-објективистичког приступа: тако је, својеврсном лирском техником „очућавања“, наизменично исприповедан и опеван сусрет с будистичким калуђером, опис типичног кинеског ресторана, атмосфера после фудбалске утакмице, радионице свиле, призори страшила у непрегледним пиринчаним пољима, дакле особени елементи кинеског пејзажа и културе, које лирски субјект сагледава са стране, али им смисаони дијапазон шири провлачећи их кроз сопствено искуство и рефлексiju.

Присуство великог броја синтагми, а и читавих реченица уметнутих у заграде, сведочи о упоредним искуствима једног човека, о аутодијалогу, то

суочава, као и по певању о певању тог суочавања, глас Стевана Раичковића изузетан је у савременој српској поезији. Наравно, доследност одређеним мотивима и одређеном начину певања (...) није *сташичка* него изузетно *динамичка*: реч је о непрестаном расту и сазревању и песме и песника“ – Александар Јовановић, „Мукла исповест трава – о поезији Стевана Раичковића“, предговор у: Стеван Раичковић, *Камена усјавања и друге ѝесме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 9.

јест о преклапању и самеравању онога што је видео и онога што је доживео, а што се изменило и преломило кроз његову свест. Песничко-путописни глас оглашава се кроз непрестану унутарњу полемику: са самим собом и са егзотичним светом у којем као да принудно борави. Међутим, између путовања у Кину 1984. године и завршетка *Кинеске ѝриче* десет година касније, дешавају се промене у песниковом животу, и те биографске моменте готово да је немогуће искључити из овог путописног текста, већ и зато што се на њих указује у епилошком фрагменту насловљеном „Кинеска песма“.⁴ Потиснута али присутна туга и напетост, битно израженија него у раној поезији, одражава се на целу књигу – може се довести у везу и с разбијањем и скраћивањем стиха и потпуним одсуством риме, готово незаобилазне у Раичковићевој поезији. У том последњем поглављу, „Кинеска песма“, на самом крају изриче се и разлог туге, свеприсутне у овом делу, а то је смрт вољених бића – брата и мајке (која се именује као „она која га је благословила“). Оно што се додатно наглашава и што шири интимни дијапазон бола и душевне празнине јесте и смрт супруге, која је претходила

4 Везивање певања за одређени конкретни животни садржај није изузетак у Раичковићевој лирици: „Стеван Раичковић спада у оне песнике који као повод за настанак песме узимају нешто што се догађа у свету којем лирски субјект припада. По томе је Раичковић заиста особен песник и неки су од његових најпознатијих циклуса (‘Записи о црном Владимиру’, ‘Разговор с иловачом’) и настали као резултат увођења у песму конкретних ликова и околности којима лирски субјект припада“ – Радивоје Микић, „Мотивација песме“, у зборнику: *Стеван Раичковић, ѝесник*, Народна библиотека „Радослав Веснић“, Краљево 2001, 32.

путовању. Све ово чини да и положај странца и мукле песничко-путописне исповести постају јаснији. Онај који путује је, дакле, без драгих бића, обескорењен и затворен у своју „самицу“: време које је претходило и оно које је уследило након путовања обележили су губици који су донели додатни интимно-биографски оквир путописно-лирској причи о Кини. Тај крај води у ново читање, па се оквирна форма (прво поглавље зове се „Кинеска прича“, последње „Кинеска песма“) претвара у кружну, а десетогодишња дистанца даје сасвим нов осврт на једну Европљанима релативно непознату цивилизацију, која песнику постаје блиска тек збирком кинеске поезије преведене на српски.⁵ Слично Прустовим мадленама, збирка на „опустелој табли писаћег стола“, усред изгубљених и поломљених успомена донетих с пута, враћа сећање на Кину и чини да је аутор *Кинеске приче* коначно схвати.

Егзотичан простор и сапутници чији говор не разуме само су повод да се проговори о себи и сопственој егзистенцијалној зебњи и емоционалној празнини. Истовремено, све што се указује пред песником-путописцем буди алузије на друге просторе и песничке сроднике: друга песма ове необичне књиге носи назив „Трешње у Кини“, и, као да сам наслов не говори довољно јасно, у поднаслову стоји „Сусрет са Црњанским на вечери у

5 Реч је се о збирци *Антологија старе кинеске поезије* у преводу с кинеског Мирјане Ђурђевић и Аде Зечевић, у чијој је редакцији учествовао Стеван Раичковић. То је вероватно први превод кинеске поезије с оригинала; српској читалачкој публици она је, до ове збирке, била позната по преводима Милоша Црњанског, али с француског, немачког и енглеског језика.

Јанг Џоу“. Наоко равнодушан опис специфичности кинеског ресторана, као и каталог поетских назива јела, делује хипнотично-успављујуће, и добија се утисак блазиранијег израза Раичковићеве сете (мада у другачијој песничкој форми), све до, наоко уобичајеног, назива јела:

Мандаринска риба
У облику веверице
Са очима од *шресања*

(подвлачење наше).

Уљуљкана пажња читаоца пресечена је и маркирана врло упечатљивим и препознатљивим стихом: „Моји мртви другови... трешње у Кини...“, који се потенцира наглашавањем глагола „крикнуо“. Стих из *Ламентија над Београдом* је у далеком егзотичном простору пробуђена веза са Србијом, наравно, али и реминисценција на изгнанство, смрт, освету, и лепоту која, као једини спас, негде постоји. У тој тачки се ова два толико различита духа додирују и потенцирају истину да је читалачко искуство неретко једнако животном: „Да би из свог давног неког Коуден Бича / невидљивом својом руком баш моје срце / можда у Јанг Џоу овом замало на астал / извадио...“ Песничка слика садржи извесну хитимичну дозу грубости обликовања лирског материјала, и као таква ретка је у Раичковићевом опусу,⁶ па ипак, сажима и сублимише осећање меланхолије

6 Чак и у блиском додиру са смрћу, у *Баладама о црном Владимиру*, он није склон патетици и изливима осећања, сузама, крику. Напротив, туга је тиха и прикривена. Стога овакав прелом и овакве песничке слике говоре о нечему што је померило суштину његовог бића.

лирског субјекта, претварајући га у физички, готово опипљив бол.

Прозни текст „У храму Буде од жада“ разјашњава поменуте стихове и расположење онога који пева. Паљење свеће у будистичком храму у Шангају аутора враћа на такав исти чин који сваког уторка обавља на Новом гробљу у Београду. Суматраистичким повезивањем просторно удаљених, али суштински блиских ствари, поступака и појмова, лирско Ја поново је у дијалогу с опусом Црњанског, али се такође приближава разлогу одласка, може се чак рећи и бега, на други крај света. Православно паљење свеће покојној жени путописац у будистичком храму обавља „готово као месечар“, успостављајући дубоки унутарњи дослух између своје прошлости и садашњости, завичаја и источњачке егзотике, различитих песничких генерација које сведоче о истој испражњености, истовремености присутног и одсутног. Исто емоционално стање и познати мотив мртве драге наћи ће се и у последњој песми *Кинеске њриче*, „Успомени из Кине VI“. Традиционална куповина сувенира обликује се као јединствен опис празнине у песниковом бићу, јер је њен прави смисао изостао и дат је негацијом: стих „Купујем свилу...“ по својој једноставној прецизности несумњиво упућује на то да је у питању поклон за неку жену, у његовом случају (како се даље из песме види) за велики број жена битних у његовом животу: „за моју сестру / и ... њене кћери / И за жену мог брата... / и за сестру / Моје жене... / Само за њу не купујем.“ Веома је вешта игра при својне заменице *моје, мој*, а затим, као нека врста

евидентирања унутарњег разочарања, долази веома прецизиран родбински однос; синтагма *моја жена* не појављује се до последњег стиха, после чега следи стих „Само за њу не куџујем“, из кога је препознатљив лирски субјект ране Раичковићеве лирике, субјект који карактерише оно што није и оно што не чини. Одсуство вољене жене испражњава путописни шаблон и смисао куповине дара као знака за присутност и блискост драгих бића и током избивања из завичаја. Отуда песник-путописац није само и једино странац, који не разуме језик и обичаје егзотичне културе у којој борави, већ и усамљеник у сопственом бићу, емоционално дубоко померен и осујећен.

Кинеском причом као да се затвара мотивацијски круг започет деценију раније, насловљен једноставно *У сѿомен Бојане Раичковић рођене Лазовић, 1979–1980* (на овакву блискост и хотимични континуитет указује већ својим насловом и последња песма циклуса „Уместо да у свилу лаку“). Изгледа мало необично (па и настрано) рећи да су сонети посвећени умрлој супрузи вероватно једине љубавне песме у стваралачком опусу Стевана Раичковића. У овим, ако се тако могу назвати, постхумним љубавним песмама, не постоји романтичарска нада у поновни сусрет на неком другом свету, или у другом животу; напротив, најчешће помињани мотиви у свих шест сонета су црви, хум, рака, гроб, трулење. У раним Раичковићевим песмама главни елементи пејзажа су вода и земља, елементи који симболизују принципе женскости и материнства. У овим сонетима оба елемента се поново појављују,

али у другом контексту – мајка-земља овога пута у виду смрти, она од које све почиње, у којој се све и завршава. (Исто је и с водом – прапочетак означава и растакање.) Варијација мотива прамуља,⁷ из кога све настаје, у овим сонетима има сасвим другачију појавност и другу конотацију:

Проносим стазом *воду* кофама
И *квасим зелен хум* у жегама.

(Ти оде пре свих)

Мотив траве, чест у Раичковићевој поезији, понавља се и у овим сонетима у контексту смрти, па чак и тада чини контраст расположењу лирског субјекта:

О, тако, међу младим влатима
Старити тако, само старити!

(Седим на твоме гробу)⁸

7 Видети рецимо песму „Чамац у рити“, где се наглашава осећање подвојености, жеља за повратком праелементима и једновремена потреба за повратком у град. Главни елементи пејзажа (рит, врбе, труло чворновато дебло, маховина) упућују на елементе женског принципа: вода и земља, прамуљ, а непомичност пејзажа и покрет лирског субјекта садржи извесну сексуалну конотацију, међутим без икаквог еротског призвука – природа је слепа сила која треба да роди нов живот, у овом случају нешто што лирски субјект поима као поновну могућност иницијације у понуђене оквире. Његова жеља за интеграцијом у природу, али и немогућност опстанка у њој, наглашава се од почетка до краја песме („Сад гледам: воде су мирне – то трске дрхте изнутра / Као што се њишу девојке, саме, из своје младости. / Далеко је град – али кренути у њега већ сутра // И утонути у живот: у заборав до кости! Ове речи, као панику у себи, понављати до јутра“).

8 Потреба за јединством човека и природе и, истовремено, свест да је јаз дубок и да га урбани човек-песник тешко превазилази, опевани су у неколиким песмама Стевана Раичковића,

Ваздух и ватра нису чести елементи којима је инспирисан лирски субјект Раичковићеве поезије, и који су му блиски, а у песмама посвећеним вољеној жени чак се и сунце – сунце које залази – уклапа у атмосферу пролазности, смрти и краја, без вечности и романтичарске наде у поновни сусрет:

Исте ме слике овде налазе:

Ено се опет *румен* искоси

Данима тако *сунца* залазе

Ко врели неки спори дискоси.

(подвлачење наше)

Залазак наговештава крај, и ноћ, када се дешавају ствари ван људске способности поимања: „Твој гроб овијен *вајшром* *далија* / Ко у заласку сабласт-галија“ (подвлачење наше). Траве означавају живот и природу, а цвеће у овим сонетима, нарочито пламена боја далија, подсећа на сунце које, судећи према симболици овог циклуса, јесте и весник смрти. Ови својеврсни елементи трансформације, преображаја и прочишћења (пре свега ватра, а затим и ваздух), нису превише блиски Раичковићевом песничком субјекту, и док их, рецимо у „Песми траве“, напушта да би се приземљио и додирнуо тло, траве које му враћају снагу, у песми „Седим на твојем гробу“ сунце и пламено цвеће имају сасвим недвосмислену конотацију смрти и нестанка.

Са путописно-љубавног аспекта посебно је занимљив трећи сонет „Не пронесоше кроз Шпанију

неретко управо кроз мотив траве: „Имају траве једну мисао тешку као камен / Јер оне мени кажу: Не треба твоја песма. / Лежи у нама. И склопи руке, где било, под главу. / И ћути.“

флор“, песма у чијем је наслову јасно назначен путописни подстицај. Шпанија, удаљена и егзотична, има функцију даљине која односи тугу и доноси заборав; међутим, наслов говори супротно, односно даљина и пут не могу да измене осећање туге (материјализовано као „црно срце у грудима“, „страшни круг“), понето из отаџбине. Поново се на овом месту може уочити далека али присутна веза с Раичковићевим омиљеним писцем Црњанским и његовим делима из изгнанства: *Код Хиџерборејаца, Роман о Лондону, Ламенџ наг Београдом*, где ништа не може да умири тугу и понижење изгнанства, и осећај губитка и осујећености.⁹ Наравно, шест сонета Стевана Раичковића говоре о сасвим другачијем поводу за тугу лирског субјекта, али ескапизам и покушај физичког одаљавања од душевног бола на сличан начин су литераризовани. Отуда се у песми поступком негације исказује осећање и тачка гледишта песничког субјекта – путовање је обележено не оним што су видели, него типичним маркерима шпанског пејзажа и културе које нису видели, заслепљени болом:

9 „Од раног сусрета са стиховима овог песника, па све до овог позног додира са једним парчетом (готово утрапљене) хартије на којој почињем да бележим *ове* редове, ја сам поезију Милоша Црњанског само *осећао* и волео. Па и када се за дугих, чак и предугих временских интервала нисам ни окрзнуо о његове стихове, довољна је била и каква узгредна помисао на њих, па да им се и усред најневероватнијих мена кроз које су пролазиле наша литература и наш живот, поново потврди и осигура оно непољуљано место у невеликом, проређеном строју, још преосталих *вредности* мојих духовних сазнања, а могао бих да кажем и подударнију одредницу: *свог мог живота*“ – Стеван Раичковић, „Дневник о Црњанском“, у: Стеван Раичковић, *Порџирџи џесника*, БИГЗ, Београд 1987, 32–33.

Минуше крај њих ко трун: двор по двор
И врх Алхамбре са водама и клупама.
Ал тек и оста ко у дубу чвор
Пусти Арагон, испечен, сав у рупама.

Интересантно је да се у овој песми појављује и лик њиховог сина. У традицији српске поезије, од народне па до једног дела савременог песништва, дете је оно што остаје да у њему претрају родитељи и преци, и смрт супруга није толико болна ако је иза њега (односно ње) остало дете. Међутим, у овом случају, лирски субјект је као одвојен од свог сина, он га и не подсећа на умрлу супругу, чак га и не теши, као да су потпуно сами и изоловани у сопственој жалости:

Твој син и твој муж, као *бор и бор*
Нестварни беху: тек сенке међу људима.
(подвлачење наше)

Два пута поновљена иста реч сведочи управо о томе, о немогућности поделе туге: свако од њих излази с њом на крај како може. За лирски субјект Раичковићеве поезије између Шпаније и војвођанских ритова нема битније разлике – у Алхамбри су такође воде, а Арагон, место порекла шпанских краљева, њему личи на чвор у дрвету. Отворена и нескривена туга изнова, на суматраистички начин, повезује и изједначава сва места у једно.

Посматрајући ова и овако издвојена тематска усмерења, може се у обимном и (иако се то на први поглед можда не чини) разноврсном Раичковиће-

вом песништву уочити један занимљив, мада не-наглашен, аспект у којем се прожимају путописни елементи с мотивима љубавне лирике. Певајући о страном простору и мртвој драгој, Раичковић је остварио неке од својих најзанимљивијих песама, а њему својствени осећај меланхолије и усамљености, можда више но другде, плави ове стихове.

Sladana Jacimovic

THE TRAVEL WRITING ELEMENTS AND LOVE LYRICAL POETRY IN THE WORK OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

This paper points to the recognisable lyrical continuity of Raičković's work and interprets one aspect of his poetry: it is primarily that aspect wherein the urge to travel and travel experiences are intertwined with elements of love lyrical poetry (which occurs rarely in the opus of this poet). Hence particular attention is paid to the collection *A Chinese Story*, analysing the poetic-travelogue situation of the foreigner, the lyrical methods of trying out the possibilities of combining verse and prose poetic expression, as well as the specific dialogue of the poet-travel writer with himself. The dead beloved motif crucially determines this book, on account of which it is close to the sonnets dedicated to his deceased wife (this brief cycle is entitled simply „To the memory of Bojana Raičković, née Lazović, 1979-1980“), so that the analysis points to their closeness in terms of poetics.

Силвија Новак-Бајцар

ПРОСТОР ЋУТАЊА.

О тишинама у песништву
Стевана Раичковића, још једном

Кључне речи: поетска слика, тишина, ћутање, књижевна врста, хаику, афоризам, нуминозна књижевност, еуфемизација, оксимороничност, метафизичност.

Формулација „простори“ употребљена у наслову реферата само се делимично надовезује на термин који је користио Гастон Башлар¹ и призива не феноменолошка или психоаналитичка значења, већ „просторе“ тумачи као категорију поетске слике као облика стваралачке маште. Значења која се ослобађају, или рађају, помоћу ових слика, „дешавају“ се и у оквиру текста – тематизацијом тишина, као и на вантекстуалном нивоу. У другом случају ефекат је постигнут замукнућем, помоћу којег је тишина предочена, „извађена“ из простора између речи и слика, и претвара се у ћутање. Тишине и ћутања нису само простори који значе, него простори значења.

Оне се, дакле, овде третирају као две посебне појаве. Чини се да је тишина шири појам, својствен

1 G. Bachelard, „Wstęp do Poetyki przestrzeni“ (przełożyła Wanda Błońska), у: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturaoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, (red. H. Markiewicz), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, 342–362.

не субјектима већ стањима, а ћутање је уздржавање од говора, које у филозофској рефлексiji може да буде чак и негација мишљења, и у томе смислу израз је негативне поетике засниване на онтолошким (биће–небиће), аксиолошким (добро–зло, лепота–ружноћа) и епистемолошким (разум–неразум, истина–неистина) опозицијама.² Ћутање, пре томе, треба да се прима као појава везана за постојање субјекта, док се тишина односи на свет изван њега (мада се ћутање може појавити и у њој).

Ово излагање покушај је да се на неколико примера из Раичковића, на неколико песама из различитих периода, издвоје простори ћутања у односу на тишину, тематизовану макар само насловом збирке *Песма тишине*, из 1952.

Ћутања и тишине нису у Раичковићевом песништву једнозначењске секвенце, њима припадају многа различито валоризована значења, исцрпно анализирана у радовима који се баве мотивом тишине. Ова значења актуализује нпр. Даница Андрејевић; но, мада користи интересантан термин, „поетика тишине“, ауторка се ипак концентрише на тумачење књижевног мотива.³ Жеља за тематизацијом тишине може да води закључку да Раичковић радије о њој говори него што ћути, мада му није страна ни друга појава.

2 Edward Kuźma, „O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki“, у: *Poetyka bez granic*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, 42.

3 Д. Андрејевић, „Мудрост тишине у поезији Стевана Раичковића“, у: *Поезија Стевана Раичковића*, зборник радова, Задужбина Десанке Максимовић, Београд, 1996, 9–17.

Интересантно је да и пољска песникиња Ана Камјењска, која је 1979. године објавила збирку истог наслова *Тишине*, сматра да су оне врста *sui generis*: „У потрази за верношћу речи – написала је – долазим до властите врсте песме коју зовем ћутањем.“⁴ А Ивона Гралевич-Волни, истраживач њенога песништва, генолошком особином ћутања сматра „специфичан начин локализације текста на граници речи и ћутања, са сврхом да његова сугесивност делује јаче него то што је директно речено“.⁵ Ову идеју вреди проверити и на Раичковићевом песништву. Ћутања за њега не представљају једноврстан генолошки облик (њих могу да чине: сонет, слободни стих, проза у стиховима), али се одликују поетском сликом као заједничким елементом чија је суштина немост.

„Филозофска, културолошка рефлексција о ћутању – како примећује Ана Свјешћак – описује га увек у односу на говор, мада однос те две категорије није неопходно заснован на релацији искључивања.“⁶ Њихова поларизација је привидна, а сложеност и преплитање ћутања, тишине и говорења о тишини лако је уочљиво. Мада речи код Раичковића немају моћ чина, несумњиво је да начин презентације света песничком сликом сведочи о недовољности говора. Мада, како се чини, песник

4 A. Kamińska, „Autointerpretacja“, у: *Eadem, Na progu słowa*, W drodze, Poznań.1985, 11, према: I. Gralewicz-Wolny, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002, 126.

5 I. Gralewicz-Wolny, *ibidem*, 127.

6 A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Universitas, Kraków 2004, 180.

не одустаје од језичке перцепције стварности, не одузима јој важност, те тако долази до тачке у којој, суочен с немоћи говора или писања, даје реч / предаје се ћутању (тајни).

Анализа начина на који у Раичковићевој поезији настаје ћутање, и која значења оно евоцира, послужиће као пут ка одговору на питање да ли је присуство ћутања довољно да се оно посматра као метафизичка категорија, будући да се ћутање, како од свога постанка сведочи нуминозна књижевност, третирао као категорија која, попут таме и празнине, описује божанско.⁷

У поетској слици „У башти после непогоде“ (из збирке *Песма тишине*)⁸ песник не само што затвара време, него, помоћу синестезије, процес измицања времена претвара у звук и слику, предочавајући га:

Свега мину бат.
Ништа се не чује више:
Сем после топота кише
Како се усправља влат.

Ова поетска минијатура постаје макрофотографија света – слика света у његовим природним димензијама. Предочени тренутак моменат је такве напетости чула и перцепције посматрања, у ком момент постаје вечност, а фрагмент – слика света.

Опозиција минијатуре и величине – дакле категорија којима се служи Башлар, појављује се пре свега у песмама које описују време (*хронос*).

7 Edward Kuźma, *op. cit.*

8 С. Раичковић, „У башти после непогоде“, у: *Ране и касне ње-сме*, Српска књижевна задруга – Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије, Београд 1996, 34.

Слично је у песми „Одлазак“ (из збирке *Балага о њредвечерју*),⁹ чија је тема покушај савладавања времена и његовог задржавања, а ишчезавање у времену поприма облик нестајања у простору, и преласка у сећање. Сваки стих је фотографски запис, кадар по кадар удаљавања и нестајања детаља – и представља процес преласка из физичког у други, нематеријализовани облик постојања, у сећање (што је на нивоу уметничке слике визуализовано мењањем перспективе – из хоризонталне у вертикалну, до које се долази упоређивањем тачке коју чини силуэта удаљене особе с каменом баченим у реку). Ови стихови могу да се читају као слика следеће фазе тога процеса: преласка из сећања у заборав – смрт. У том случају песма је ћутање о заборау:

Прво су прсти
прво су руке ишчезле
и поједноставиле су се са ваздухом
који је постао плав где си остала.
Даљина те је затим претворила у тачку
у малу црну тачку без очију без косе без ногу.
На крају: као камен си претегла у воду
раздаљине.
Најзад си целовитија но икад на дну овог
сећања.

Поређење обе песме, „У башти после непогоде“ и „Одлазак“, предочава специфичности Раичковићевих песама – оне измичу једнозначним покушајима одређења порекла метафизичке димензије евоциране њиховим ћутањем. Заједничка

9 С. Раичковић, „Одлазак“, у: *Балага о њредвечерју*, Нолит, Београд 1955, 43.

особина, коју чини ослањање на поетику фрагмента, води Раичковићева ћутања у два различита правца: једноме који је одређен специфичношћу хаику поезије, другоме који води афоризму. Отвореност прве песме, која изражава идеју да „Живот нема смисла али је условљен законима природе“,¹⁰ може се супротставити затвореност, склоност синтези и целовитост друге. Док прва представља свет у изненадним магновењима, друга представља приближавање афоризму, у којем чулну перцепцију, специфичну за хаику, потискује интелектуална рефлексивност. „У башти после непогоде“ налазимо карактеристичну равноправност елемената визуализованог фрагмента стварности, где је баш као у хаику песми, сваки детаљ, из перспективе Целине – једнако важан. У песми „Одлазак“ она је замењена хијерархизацијом. У тој интелектуалној илуминацији оно што је очигледно измешано је са парадоксалним, захваљујући чему у песмама које поседују особине афоризма можемо препознати негацију, као у фрагменту песме „Празно место“ (из збирке *Стихови из дневника 1985–1990*):¹¹

Будити се и пушити.
Пролазити поред књига у излогу
Као поред турских грובה.

Стајати пред црвеним семафором.
Стајати пред зеленим.

10 А. Świeściak, *op. cit.*, 164.

11 С. Раичковић, „Празно место“, у: *Ране и касне њесме*, 307, 308.

Мада се у оба типа песме примећује одустајање од манифестације субјекта, ипак треба истаћи да Раичковићево ћутање не искључује мишљење и ауторефлексију. Оно такође није израз кризе говора. Овај принцип могуће је уочити када говор о тишини постаје еуфемизам, када ћутање настаје тематизацијом тишине – одлагањем значења предоченог у слици. У песми „Отвори сву тишину“ (из збирке *Камена усџаванка*),¹² простор ћутања конституише се у фокусу чула. Песник говори о телесности, и то на начин који је неутралише, одлаже. Овај процес уметнички је остварен симултаном приказивања слике путовања по пределима женског тела и природе:

Отвори дрхтаву светиљку
Два ока уплашена ко ласте
Да откривам глас – ту биљку
Што из белог меса расте

И трепери: зачуђено ко влат
Кад ветрови га враћају и носе.
Отвори: приближи сутон косе
Да пут откривам – тај врат

По ком ћу да лутам с два прста,
Отвори бело језеро шаке
Да руке нису ми два крста

Да очи нису ми две раке.
Отвори сву тишину – нагни сан.
Да откривам тајну ноћ и дан.

12 С. Раичковић, „Отвори сву тишину“, у: *Ране и касне ђесме*, 97.

Спољашње се преплиће с оним што је скривено, а што можемо назвати унутрашњим простором, или простором скровишта, чију функцију у Раичковићевим песмама врше такође метафоре шкољке, камена или сна. Врста ћутања која настаје као резултат ове „еуфемизације“ – одлагање значења отварање је тајне љубави (*eros*). Представљањем женског тела као предела – *locus amoenus* – постиже се ефекат неутрализације телесности, а самим тим и надвладавања смрти и бола (руке – крст и очи – раке).

У поменутих песмама ћутање се конституише немошћу, муком, недореченошћу, одлагањем. Значења настала овим ћутањима не чине кохерентан систем, него се понекад заснивају на узајамним противречностима: афирмација–негација, отвореност–затвореност, чулна перцепција–интелектуална рефлексивност, универзализација–хијерархизација, вертикално–хоризонтално.

Ћутање у Раичковићевим песмама гради се, међутим, и на другачији начин: не изван поетске слике него унутар ње, када оно испуњава простор између речи, а то се догађа када начело грађења слике постаје оксиморон. Два поменута начина конституисања ћутања сусрећемо у сонету „О сјај су само врата раја“ (из збирке *Камена усјаванка*).¹³ Први настаје постављањем и градацијом питања која прелазе једно у друго (Сартр је рекао да „питање (...) дозвољава схватити да смо окружени

13 С. Раичковић, „О сјај су само врата краја“, у: *Ране и касне песме*, 121.

ништавилом“).¹⁴ Песма се састоји од оксиморона, од којих се неки који обухватају мисао, дух, тело, мрак, таму, смрт, третирају као категорије најмање филозофске, ако не религијске – описују човеков дуализам и драму његовог постојања.

Тај мук – да није звук без краја
Што свуд сеже
Па неки мир са криком веже
Ил мален дух са месом спаја?

Тај крик – да није врх тишине
Што се ко усов у нас руши
Ил неки бат у нашој души
Кад бол се вине?

О мисо рије
Мој дух и као смрт ме гледа:
Све то што бива – да сан није

Заспалог нечег усред леда?
Тај мрак – да није болест сјаја?
О сјај су само врата краја.

Чини се да је на нивоу уметничке слике ова песма настасијевићевска, но основна уочљива разлика заснива се на томе што се напетост између изговореног / изрецивог и неизреченог / неизрецивог код Раичковића ипак гради помоћу метафора, а не симбола, што би могло послужити као доказ нихилистичке суспензије метафизичности, што потврђује крај којим поентира песма. У блес-

14 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1950, 40 – цит. према: Е. Кузма, *op. cit.*, 43.

ку сјаја препознајемо истину о смрти као крају и ништавилу које изазива стрепњу и бол – а ту драму представљају оксиморони. Мада, наравно, постоји могућност да се они прочитају као религијски (ту функцију има нарочито опозиција сјај–тама, која може да буде неутрализација противречности; она, према Рудолфу Отоу, у свим религијама призива нуминосум – има моћ сакралне тајне која изазива стрепњу *mysterium tremendum* и фасцинацију *mysterium fascinosum*).¹⁵

На генолошком и поетолошком нивоу (али ипак, како се чини, не уметничке свести) може се уочити сличност те песме с метафизичким песништвом барокног доба. Коришћење форме сонета, уз присуство антитезе, параномазије, анафоре, набрајања, парадокса, чија је функција била епистемолошка – јесте уређивање космоса, покушај да се у хаосу света пронађе хармонија. Коришћење технике чија је сврха у барокно доба била представљање свести о човековој природи и његовом статусу спрам Бога, на један оксиморонски начин, постаје средство приказивања егзистенцијалне празнине – краја, чије постизање, мада он не најављује нов почетак, не прати ни одлучно затварање врата за собом. Откривањем ове тајне, у којој ипак има места за ћутање, Раичковићева песма можда се највише приближава Хајдегеровом егзистенцијализму, који није радикалан атеизам, попут Сартровог.

15 Rudolf Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów irracjonalnych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Простори ћутања, у којима дотичемо тајне хроноса, танатоса и ероса настају динамичним са-односом говора и ћутања. Ово добро описују Витгенштајнове речи: „То што може да се каже, треба јасно рећи. О чему не може да се говори, треба ћутати“,¹⁶ али и Жака Дериде, који је ову реченицу парафразирао констатацијом: „Шта не може да се каже, то не може да се прећути него треба да се напише.“¹⁷

Мада овај покушај читања Раичковићевих ћутања као израза потраге за метафизичким (илуминацијом – барокни сонет, рефлексацијом – афоризам, посебном врстом контемплације – хаику) води опрезном закључку да је у Раичковићевим песмама нећемо наћи, присуство простора ћутања ипак оставља могућност да се они попуне тишинама које можемо да нађемо у себи.

Литература

- Андрејевић, Даница, „Мудрост тишине у поезији Стевана Раичковића“, у: *Поезија Стевана Раичковића*, Задужбина Десанке Максимовић, Београд 1996, 9–17.
- Bachelard, G, „Wstęp do „Poetyki przestrzeni“ (przełożyła Wanda Błomska), у: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2: *Strukturalno-*

16 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970, 3.

17 Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Парис 1980, 209 – цит. према: М. Р. Markovski, „O niewyrażalnym“, у: *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, 201.

- semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii* (red. H. Markiewicz), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, 342–362.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractacus Logico-Filosoficus*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.
 - Gralewicz-Wolny, I, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamińskiej*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002, 126.
 - Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, 1980.
 - Kamińska, A, *Na progu słowa, W drodze*, Poznań 1985.
 - Edward Kuźma, „O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki“, y: *Poetyka bez granic*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995.
 - Markovski, M. P, „O niewyraźnym“ y: *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
 - Otto, Rudolf, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów irracjonalnych* (превео Богдан Купис), Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
 - Раичковић, Стеван, *Балага о иредвечерју*, Нолит, Београд 1955.
 - Раичковић, Стеван, *Ране и касне ијесме*, Српска књижевна задруга – Задужбина Десанке Максимовић – Народна библиотека Србије, Београд 1996.
 - Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1950.
 - Świeściak, A, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Universitas, Kraków 2004.

Silvija Novak-Bajcar

THE SPACE OF SILENCE

On silences in the poetry
of Stevan Raičković, once again

Summary

In this paper, Gaston Bachelard's category of the poetic image as the space of meaning (area of significance) constitutes the starting point for pondering silence in the poetry of Stevan Raičković (focusing on several poems, from different collections of poetry). The area of silence is formed in them in two ways: within the poetic image and outside it. In the former case, silence is expressed by going quiet, through allusion, dismissing meaning by way of euphemism (in the poems "In the Garden After the Storm", "Empty Space", "Departure", "Open All the Silence"). In the latter case, silence fills the spaces between words, which is what we then deal with, when oxymorons and questions become the basis of the structure of the poetic image (in the poem "Oh, Glow Is Only the Gate of the End"). The analysis enables us to extract the elements of poetic images, characteristic of this literary genre, which "use" the category of silence (floodlight – Baroque sonnet, reflection – aphorism, a special type of contemplation – haiku). At the same time, the analysis leads to a reflection on the metaphysical dimension of Raičković's poetry and interpretive ability, which this silence opens to the reader.

III

Сања Парийовић

РАИЧКОВИЋЕВА ПРЕДАНОСТ
СОНЕТНОЈ ФОРМИ

(ауторски сонети и препеви)

Кључне речи: сонет, сонетни облик, ауторски сонети, препеви, форма, песма, спонтаност, „Камена успаванка“, стих, метар, метрички облици, рима, катрени, терцети, смрт, дијалог, енглески сонет, Петраркин сонет, словенски и руски песници.

Поново смо пред питањем које вековима истрајава: зашто је сонетни облик био, а и дан-данас је, инспирација многим песницима различитих осећајности, књижевних периода, опредељености, оваплоћен у више језика, а у сваком вичан да пренесе особену поруку и задржи сву своју лепоту. Сваки пут изнова служи песницима као тачна мера исказивања једног поетског доживљаја, преношења једног искристалисаног даха ритмички уобличеног. Организован у четрнаест стихова подељених у два катрена и два терцета, са извесним правилима римовања засебним за ове целине; песма је двочлане организације, односно подељена на октет и сестет. Овај закон организације „намеће целом исказу једну архитектуру која не подноси сувишност, а урушава се без неопходног“.¹ Без обзира на звуковне особености језика којим песник пише, сонетни об-

1 Иван В. Лалић, „Сонети Скендера Куленовића“, у: *О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 205.

лик суштину поетске комуникације успешно преноси на свим језицима.

Постоји двојба и око процеса настанка ове форме: да ли је приклонити некој рационалној тежњи или је то више интуитивна форма, спонтано настала. По правилу, сонет је „интенционална творба“.² За овај се облик песник одлучује још док грађу свог доживљаја сређује у мислима – опредељује се за метрички оквир који потом насељавају речи. Ретки су примери, ако уопште и постоје, случајног стварања сонета. Сумњичави смо према спонтаности настанка јер извесна доза свести о традицији мора да постоји. Песма није сонет тиме што је написана, већ је написана да буде сонет.

У овом облику опробао се и Стеван Раичковић пишући сопствене сонете, али и препевавајући туђе, с истом преданошћу као да ствара своју песму. Разговарајући о стваралачким побудама, наводећи поједине примере стваралачке атмосфере, он преноси и неке мисли о закономерностима сонетне форме у поезији.³ Сведочи нам да песма може настати и ван хартије:

2 О сонетном облику видети студију Светозара Петровића *Проблем сонета у стваријој хрватској књижевности: (облик и смисао)*, Самиздат Б92, Београд 2003. Говорећи о песниковој одлучности да песми наметне установљен облик, истиче и следеће: „О његовој вољи овиси хоће ли написати сонет или неће, хоће ли сонетни образац с којим рачуна прихватити као норму од које се не смије одступити, као норму којој се ваља у понечему одупријети или као приближан узорак који га само дјеломично обавезује“, 18.

3 Стеван Раичковић, *Један мојући живош*, БИГЗ – СКЗ, Београд 1996, 151–164.

Мислим пре свега да је сонет условљен неком врстом унапред доживљене сажетости... неком сумом речи која се готово сва – као у некој опни – може одједном држати у глави... Једном речју: ствар која већ сама по себи постоји...⁴

Одмах потом прави још једну разлику: постоје сонети који су настали по жељи да се песник баш тим обликом изрази, како би се придодали већ написаним. Рецимо да је то индивидуално правило песника, које не одступа од поезије уопште.

Евоцирајући своје прве кораке у овој строгој форми – „Једне зоре, 1951. године, у тој кафани-бару, састављен је (готово читав у глави) мој први сонет... Назвао сам га 'Букет'... Само нешто касније кренули су и други сонети...“⁵ – сугерише спонтаност настанка. Оформљену песму, у потпуности, у глави, песник је након извесног времена спуштао на папир правећи, свесно, извесне корекције како би усагласио замишљени стих са постојећим законитостима ове песничке форме. Аутентичност у читавом овом процесу била је у тону којим је испеван и саображености речи и слика с песниковим доживљајем. „А то, што се све ово спонтано поклопило још и са сонетном формом... било је за мене неки радосни знак да сам остварио један 'природни' сонет... за какве (боже ме прости) нисам знао...“, каже песник.⁶

4 *Истио*, 163.

5 *Истио*, 152.

6 *Истио*, 155.

Дакле, на форми се ипак ради, посебно на оној која није апсолутно у оквиру канонизованог обрасца. Међутим, та сензитивност при усмеравању садржаја доживљеног, у виду спонтаности, ка обрасцу устоличеном вековима – јесте оно по чему изврсне песнике издвајамо. Спонтано формирање песме у облику сонета својствено је само реткима, међу којима Стеван Раичковић заузима сам врх.

Руку на срце: закључује песник, мислим да је бројка од четрнаест стихова... и количина речи која може да стане у њих... у ствари... сасвим могућа и права мера да се наслути... назначи... и изрази... па и до краја исцрпи... свако осећање, илузија, слика или мисао у човеку... свака замисао која је достојна да остави и свој трајнији белег...⁷

Не крије ли се у овим речима прави одговор на наше првобитно питање, а уједно и – на питање зашто се Стеван Раичковић опредељује за овај најпознатији романски облик песме. Овом констатацијом, која се трима тачкама сваким дахом градацијски потврђивала, откривамо суштину предности овој чудесној малој мензури, како је назива један други песник, Иван В. Лалић.

Разлог приклањања традиционалним облицима не треба тражити у тадашњим песничким интенцијама и захтевима времена: и када међу београдским песницима сонети нису толико неговани, потреба да се у њима изнесе ново значење, да им се да нови смисао, а тиме и обнове формално и садр-

7 *Исто*, 163.

жински, у овом песнику била је препознатљива. Одступајући од слоговне самерљивости, установљених метричких схема, строгог правила у систему римовања, уносећи нове теме, он истиче свој креативни однос према традицији и наслеђеним обрасцима вреднујући их истовремено у новом светлу као кадре да пренесу нову емоцију, нов сензибилитет. У томе се огледа Раичковићева модерност.

Потреба да се отелотвори у утврђеном, захтевном облику, сведеном и сажетом, да постигне склад, апсолутну лепоту, одређеност, стоји наспрот општој неодређености и индиферентности света којим смо окружени. Колико год облик сматрали секундарним, само њим се песничка замисао конституише и песма постиже савршенство.

Сасвим је извесно да су његови сонети ако не доминантан сегмент целокупног стваралаштва (с обзиром да је у њима дуго година обитавао), оно свакако највеће постигнуће, вредан траг у читавој српској књижевности; „једно од општих места рецепције овог песништва“.⁸ Први сонети штампани су на насловној страни листа *Сведочанства*,⁹ а потом је уследила књига сонета *Камена усјавања*,

8 Душица Потих, *Бројаница каменој сјавања – Рецепција поезије Стевана Раичковића у српској књижевној кризици*, Агора, Зрењанин 2005, 17.

9 У разговорима које је са Раичковићем водио Мирослав Максимовић, а који су потом уобличени у књигу *Један мојући животи*, у „Причи о сонету“ песник се осврће на време када је објавио своје прве сонете, наводећи два листа доминантна у формирању књижевне атмосфере. Супротстављени комунисти и надреалисти имали су заједнички негативан однос према сонетима. Са намером да песме испеване у том облику буду надреалистима прст у оку, из револта им је своја прва четири

први пут објављена 1963; сваком њеном новом издању додавани су сонети у међувремену написани. У великом поетском опусу сваки облик нашао је своје место, па су тако сонети, разјашњава песник, као привучени магнетом, отишли у ову књигу. Многи од њих уврштени су у антологије српског песништва, најчешће „Камена успаванка“, „Руке бола“, „О сјај су само врата краја“, остављајући вечни траг песничког искуства. Више пута истицано је да је ова књига једна од најзначајнијих у послератној српској поезији.

Неки свој свет, своја искуства испевао је песник у понуђеном обрасцу стране књижевности, доживљеном као у том тренутку најадекватнији да пренесе особен циљ. А тежило се у овој изузетној субјективистичкој лирици истицању живота самог, жудњи за њим и неопходности избегавања пролазности; тежило се некој ванвременој егзистенцији која се окамењивањем постиже. Еквивалентна њој је и чињеница да управо заборава и пролазности и ова форма одолева. Насловна синтагма сугерише тај спој, боље рећи сусрет вечности и тренутка, вечног облика и тренутног поимања света, односно субјективног размишљања. Опредељујући се за специфичну лирску структуру каква сонет јесте, сплиће своје мисли као нити које је и сам осетио као спону.

Песме ове књиге у своме контексту имају и друге традиционалне облике: граде се и на подлози успаванке, што већ сам наслов упућује, и мо-

сонета послао, и са великим изненађењем дочекао да буду објављена, сва четири, на насловној страни.

литве. Међутим, поједине песме за тему узимају и сам облик са свим конвенцијама, па речи унутар њих постају „нека врста жица крлетке, речи на папиру су слика тог кавеза“.¹⁰ Најчешће антологизовани сонети, „Руке бола“ и „Камена успаванка“, гомилањем императива потврђују природу песме изграђене на овим основама. Дозивају се речи неопходне празним рукама бола, у неком молитвеном положају подигнуте, и најнепосредније се обрађају читаоцима да се приклоне томе процесу окамењивања, успављивања, којим вечно остајемо оно што смо. Молитвени вапај, потреба за смирењем у тренутку који ће нас кроз време провести нетакнуте, и оставити трајан белег, само је конкретизован дозивањем песме која је једина кадра да нас вечним и учини.

Мотив пролазности чест је у овим сонетима; забринутост, сумња и упитаност прожимају многе од њих, преносећи песниково неспокојство. Сонет „У зимски сумрак“, изграђен упитним тоном, приближава нас, већ забринуте, песниковом осећању да излаза нема, док сонет „На малом тргу“ потврђује наше бивство у несигурном, несталном свету. Томе следује, као неминовност, присуство смрти коју Раичковићева сонетна мелодија оглашава и у појединим песмама, а пре свега у ланцу сонета „У спомен Бојане Раичковић рођене Лазовић“ (1979–1980).

Песме овога венца „поетски артикулишу слом пјесникове породичне среће, апсолутну располућеност цјелине изазване нестанком њеног дијела,

10 Васа Павковић, „Записи о Раичковићу“, у: *Дух модернизма*, Народна књига, Београд 2000, 104.

страшни расцјеп настао једним ударом“.¹¹ Градирају трагично и осећање бола, носе присуство гроба вољене супруге и непосредно нас суочавају са нашом физичком краткотрајном егзистенцијом.

Провлачећи се из сонета у сонет, смрт своје место налази и у песниковој програмској песми „Песма и смрт“, која саопштава схватање сопствене поезије транспонујући је у свест о смрти као неминивности.

Камена усјаванка обједињује Раичковићево откривање сопственог бића и света; то је целовито дело које сажима све карактеристике његове поезије уопште – 71 сонет у овој књизи¹² самостална је песма, зрно песниковог искуства, а опет све се повезују у ову велику скупину претварајући је у својеврстан низ искристалисан до савршенства.

Дубоки преображаји бића, мене духа, сложене и тајновите, тек у сонетном облику показују се потпуно, отварају се као што се отвара плод пун тамног и слатког сока. Раичковићеви сонети личе и на цветове који се тек ноћу отварају [...], тако и ови сонети, чини нам се, живе на рачун патње свога песника, од песникове ноћи која јесте од овога света и од ове стварности.¹³

11 Ново Вуковић, „О теми смрти у поезији Стевана Раичковића“, у: *Девеџа соба*, „Филип Вишњић“, Београд 2001, 184.

12 Коришћено је издање „Сабраних дела Стевана Раичковића“, трећи том, *Камена усјаванка*, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998.

13 Слободан Ракитић, „Између сна и ума“, у: *Савремена поезија*, „Српска књижевност у књижевној критици“, књ. 9, Нолит, Београд 1973, 424.

Раичковићеви сонети написани су разноврсним метрима, било да су комбиновани било да је песма изосилабична. Приметни су сви традиционални метри наше поезије – од седмосложних, којим је написана прва песма („Само је будила мир“), преко симетричних осмераца (4+4), лирских десетераца (5+5), а најчешће асиметричних једанаестераца (5+6) и симетричних дванаестераца (6+6). Метричке схеме ће нам открити да су сонети који су написани слободним стихом у ствари вешта комбинација различитих метричких облика везаног стиха.

Обе маркантне особине сонета – строфична композиција (два катрена и два терцета) и 14 стихова, у свима су остварене. Иако смислено најприближнији четвороделној композицији (тврдња, разрада тврдње, припрема закључка и закључак), вредно је издвојити песму евидентне дводелности у којој се, никако случајно, води дијалог баш са песмом, најчешћом песниковом преокупацијом и темом. У сонету „На некој падини“ унутрашњи распоред смисла прати спољашњи облик. Између октета и сестета обрт је већ првим стихом терцета сугерисан: „О могло је бити другачије“, а потом се набраја све оно што је опозиција лошег пута и песника и песме, онако како је можда требало бити: да песма, уместо што је жедна, пије бол и срче тужну храну из несреће, шушти житним класом, да је зрела и сунца пуна и да блешти као луна.

Интересантан је систем римовања у овим сонетима, и у катренима и у терцетима. Већином су то „олакшани“ сонети (*sonnet licencieux*) са седам рима, које називамо и „бодлеровски“. Одступа се

овим од основног правила, али се упрошћавањем више стилизује него уништава форма. Подједнако је честа у катренима и укрштена и обгрљена рима; то су уједно и основни модели:

катрени: $abab - cdcd = 30$ песама

$abba - cddc = 28$ песама

Остали модели су:

$abba - abba = 3$ песме

$abab - cddc = 2$ песме

$aaaa - aaaa = 2$ песме

$abba - caac$; $abab - caca$; $abba - ccdd$;

$aaaa - bbbb$; $abab - abab$; $abab - acaa =$ по једна
песма

Унакрсно римовање без преношења из катрена у катрен постало је толико популарно у нашој књижевности да се усваја као образац коме сонетни облик уопште тежи. Модерни сонети тако преносе свој однос ка норми, па се опет можемо упитати није ли то нека песникова особена потреба да јој се супротстави.

У терцетима Раичковић је користио чак 15 модела риме:

$aba - cbc = 24$ ($e fe - gfg = 22$; $e fe - afa = 1$;
 $cdc - ede = 1$)

$aba - bcc = 18$ ($e fe - faa = 2$; $e fe - fgg = 14$;
 $cdc - dee = 1$; $ded - eff = 1$)

$aab - ccb = 5$ ($eef - ggf$)

$abb - acc = 9$ ($dee - dff = 1$; $eff - egg =$
 7 ; $eff - ebb = 1$)

$aba - aba = 1$ ($ede - ede$)

$aaa - aha = 1$

aba – ccb = 1	(ded – aae)
aab – cbc = 3	(eef – gfg)
aaa – bbb = 2	(aaa – bbb; ccc – ddd)
abc – abc = 2	(efg – efg)
aba – cac = 1	(cdc – ece)
aab – bcc = 1	(eef – fgg)
aba – bab = 1	(cdc – dcd)
abc – cab = 1	(efg – gef)
aab – aba = 1	(eef – efe)

За српски сонет најкарактеристичнији је распоред слокова у сестету cdc – ede, свакако најчешћи у нашој књижевности 19. века, али, иако ређе, јавља се и у 20. веку. Популаран постаје и распоред присутан у француским сонетима, ccd – eed, односно, у овим песмама, то је модел aab – ccb. У три песме користи типичну схему правилног француског сонета, aab – cbc, и у три распоред Петраркиног сонета: cde – cde (abc – abc), cdc – dcd.

Дакле, најчешће се напушта јединство слокова, крши се правило независности рима у ова два типа строфа. Рима из катрена се, у појединим песмама, пребацује у терцете. Оно што је најоучљивије у читавом томе систему римовања јесте нагомилавање једне риме кроз читаву песму, или засебне риме за сваку строфу. Три песме издвајамо:

„Камена успаванка“	aaaa /aaaa / aaa / аха.
„Јава“	aaaa /aaaa / aaa / bbb.
„Скровито место“	aaaa / bbbb / ccc / ddd.

У збирци песама *Тиса* (1961)¹⁴ штампано је осам сонета у оквиру другог циклуса, у којима се

14 Стеван Раичковић, *Тиса*, Просвета, Београд 1961. Други циклус чине сонети: „Пут у равницу“, „Сунцу крај је“, „Куда

осликава живот попут лета на измаку, успоменама упоређеним са лишћем које трули, вене. „Све што човеку остаје то је да од тога лишћа исплете песму, јер *умире лишће да цветају сонети*. То је последњи циљ песникове егзистенције, накнада за све што је од лета – живота изгубио.“¹⁵

Интересантна корелација постоји између прављења (плетења) песме и цветања сонета. Песник од успомена, односно искуства плете песму, а то истовремено значи да ствара сонете. Глагол цветати у овоме контексту асоцира неку плодност, богату инспирацију која рађа песму онда кад је најпотребнија: да се забележе сви тренуци за нама и не изгубе у неком далеком хоризонту. Једино је сонет тог наслова изостао у песничкој књизи *Камена усјаванка*, остали су се сви нашли у њој. Написан је слободним стихом, тј. смењивањем традиционалних метричких матрица, римован abba cddc efe fgg.

Обвијени слутњом смрти коју носе многе Раичковићеве песме, застајемо и пред низом оних где је смрт најнепосреднија и дела нам пред очима. У *Зайисима о црном Владимиру* (1970), седма песма, чини се, има форму сонета: иако су терцети скраћени за један стих, рима је одговарајућа abba cddc ef fe.

потону Пек“, „Варка од лета“, „На малом тргу“, „Умире лишће да цветају сонети“, „Ни предео маглен“ и „У зимски сумрак“.

15 Драган М. Јеремић, „Стеван Раичковић – Песма као прастаро откриће“, у: *Пером као скалџелом*, Багдала, Крушевац 1969, 183.

Нашао се песник и пред једним обимним, пре-захтевним послом у који је уложио све своје напоре да истраје до краја, напоре какви му нису били познати при сопственом стваралаштву. Раичковић се годинама предано бавио препевавањем Шекспирових и Петраркиних сонета, песама руских и словенских песника, и успео да их оживи у мелодији и обличју српскога стиха.

Највећи изазов пред песником, у сваком погледу захтеван, па и временски јер је постао свакодневни посао читавих двадесет месеци, био је подухват око препева Шекспирових сонета на основу прозног превода Живојина Симића.¹⁶ Необичне околности нагнале су песника да се прихвати овога посла, „мукотрпне адаптације ове сурове и беспштедне поетске форме из једног језичког медијума у други!?“ (168). Наиме, иако свестан непознавања језика, до наглог пристанка дошло је по сазнању да је баш њега за овај посао предложио Сима Пандуровић. Тако су, са огромном преданошћу и упорношћу, на нашем језику уобличена сва сто педесет четири сонета. Ни сумњати не треба колико је Раичковић томе био посвећен: чак се у извесним тре-

16 Прво издање *Шекспирових сонета* на српском језику било је 1966. у издању београдске Просвете, са предговором и коментарима Боривоја Недића; препевао Стеван Раичковић по прозном преводу Живојина Симића. Овом приликом коришћена су „Сабрана дела Стевана Раичковића“, том 9, *Прејев*, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998; уз цитиране наводе из напомена и записа уз препеве стоје бројеви страница.

нуцима налазио у некадашњем времену, у атмосфери у којој је Шекспир стварао. Опијен његовим високим поетским говором, којем сам није тежио у сопственом стваралаштву, изузетно задовољан улогом у којој се нашао у тој недостижној сфери, сву своју енергију усмерио је ка остварењу овог последњег корака у одевању целокупног Шекспира на српски језик.

Када говоримо о енглеском сонету, односно Шекспировом, истичемо напуштање изворног сонетног обрасца и тематике која је традиционално везана за петраркизам. Бирајући особен предмет и карактер љубави Шекспир се свесно удаљио од петраркистичког израза, стварајући неку своју норму, која не одаје утисак побуне против већ распрострањене струје. Сви сонети следе композициону схему: три спојена катрена с укрштеном римом и један двостих парно римован, у којем се поентира. Основним моделом римовања *ababdcdefefgg* написано је 125 сонета; 29 одступа од овог модела:

<i>ababdcdefef dd</i>	= 4 (XXXI, LXXXI, CXXVII, CLIV)
<i>ababdcdeaea ff</i>	= 3 (XXI, XXIV, LV)
<i>ababdcdecec ff</i>	= 3 (LXXIX, XCIII, CXXIV)
<i>ababdcdefef aa</i>	= 2 (XV, LXXII)
<i>ababdcdbebe ff</i>	= 2 (LIII, LXIII)
<i>ababcadede ff</i>	= 2 (XCII, CXXXV)
<i>ababbcbdede ff</i>	= 2 (CXIX, CLII)
<i>ababdcdefef bb</i>	= 2 (CXXI, CXXXVII)
<i>ababdcdecec ee</i>	= 1 (XX)

ababcdcdede ff	= 1 (XLIX)
ababcdcdeded ff	= 1 (LXV)
ababcdcdefef cc	= 1 (LXXXV)
ababcdcdecec dd	= 1 (XCI)
ababcdcdaeae ff	= 1 (XCVII)
ababcdcdecec aa	= 1 (XCIX)
ababcdcdefef ff	= 1 (CXIV)
aabbccddeeff	= 1 (CXXVI)

Издвајемо два сонета која одступају од маркантне особине – броја стихова овог облика – али и од уобичајеног система римовања, убацивањем једног стиха прве риме, која се понавља парно и у двостиху, и парним римовањем унутар катрена, односно кроз читаву песму:

сонет XCIX	15 стихова	abab <u>a</u> cdcdcec aa
сонет CXXVI	12 стихова	aabbccddeeff

Када се већ бавимо овим еуфонијским ефектом, неизоставно се морамо осврнути на доминантну појединост која ни из песниковог сећања није могла нестати.

То је позамашна цифра од преко две хиљаде рима из нашег језика, које сам као у некакву имагинарну, папирну кулу, уградио, да би се у њу уселио један велики, али туђи дух. Све ове риме, наравно, изгубио сам за своју поезију, што би можда било и добро да нисам с друге, кобније стране, за дуги низ година које су уследиле, робовао *навици* стеченој у овом послу, по којој се и мој властити поетски дух кретао и копрцао само у окованим формама строгог и везаног стиха (171).

Евидентно најфреквентији стих је асиметрични једанаестерац (5+6): чак 106 сонета њиме је препевано; 25 је написано симетричним дванаестерцем (6+6), а 18 у комбинацији ова два стиха, с каталектичким обликом дванаестерца, иначе присутним у три сонета у потпуности, док се у два смеђује дванаестерац (6+6) са својим каталектичким обликом.

Ови сонети потпуно су драмски осмишљени са три јунака – човек, младић и жена, и временским одређењем које је лице само по себи. Покушај да се избегне пролазност и заборав, да се време заустави, олично је у инсистирању песниковом на наследнику, тј. сину. И љубав и лепота представљени у лику младића и даме опиру се дејству времена. Но, и песма чува траг, осигурава бесмртност. Иако оличавају тадашње, елизабетанско време, упућени су љубавницима свих доба. У дистисима се, у виду неке поруке, савета, Шекспир непосредно обраћа предмету пажње.

По самом драмском ефекту ових сонета, између осталог, може се осетити разлика у односу на Петраркине сонете – они немају ту животност и присност.

*

Поводом шест векова од смрти Франческа Петрарке препевао је Раичковић десет љубавних сонета посвећених Лаури, и објавио их као посебну књижицу 1974. године. Мотивисан случајним пове-

живањем година, враћајући се ишчитавању давно насталих препева, изнова је ушао „у најделикатнију конверзацију и оживљавао полемику са давним песником“ (187) као онда када је покушавао „да ње-*love* сонете заодене у свој језик“ (187). Петрарка је, каже, „убличавао у најстроже (sic!) поетске форме, разуђено и суптилно ткиво своје љубави према лику Лауре“ (188). И потпуно пренет у оно доба, са осећајем и тадашње климе на кожи, каже песник „видим песникову руку како је застала на завршној терцини, са дилемом: како редуковати једну компликовану мисао о Лаури, да би се и она могла поклопити са кристалним, провидним тоном, којим је сонет био и започет...“ (189).

Ево мисли која и нас ставља пред дилему: носи ли она у себи зачетак одговора зашто један сонет тражи други, те отуда повезивање у циклусе, венце... Једна се мисао у једном сажетом обличју испољава, без расплињања у дужину и гомилања сувишних стихова. Није нимало лако толику емоцију пренети, у пуном сјају, том малом мензуром. И онима који су за собом оставили блиставе опусе, ово је вероватно било захтевно.

Свих десет сонета препевани су једанаестерцем (5+6), еквивалентним италијанском *endecasillabo*, с тим што у појединим стиховима цезура сече синтагму; адаптирани су на српски језик у сарадњи са Еросом Секвијем, београдским професором и књижевником. Систем римовања је следећи:

катрени: abba – abba = 8 песама
 abab – abab = 2 песме
 терцети: cde – dce = 2 песме
 cde – cde = 6 песама
 cdc – dcd = 2 песме

Изразита опкорачења стиха и строфе уочљива су у CLIV сонету – постоји чак и између двеју целина остварених различитим врстама строфа: није уобичајено да се последњи стих другог катрена преноси у први стих терцета.

Ја стално слушам, ал вести неима
 о мојој слаткој противници; и ја
 нит мислим, нит ми реч каква избија –
 и страх и нада срце обузима.

.....
 Бог ће је земљи отети – да сија
 ко нова звезда у тим небесима;

чак као сунце. И ако је тако –
 мој живот, дуг јад и кратка тишина
 стигли су на крај. О, растанче, како

и од зла мог ме већ одвајаш ина?

Ни у једноме се другом сонету не осећа изразит заокрет који доноси сестет, колико у СССХ. Читава природа, катренима истакнута, у некој је ведрини, радости и љубави, а насупрот ње песник јеца, тресу га уздаси за вољеном, те све наведено добија хиперболисано негативно обличје:

А мене, јадног, опет уздах тресе,
који из срца дубока извади
она што срцу кључеве однесе;

те ми пој птица и цвет на ливади
и жене што их благе кретње ресе
личе на пустош препуну зверади.

*

Крунисана јавним признањем, наградом „Ми-
лош Н. Ђурић“, књига-зборник *Словенске риме*,¹⁷ за-
мишљена као скуп свих словенских, десет, односно
једанаест сродних језика, представљајући песме у
оригиналу и препеву, тј. билингвално, нама читао-
цима нудила је могућност, осим оне основне своје
сврхе – уживања у поетској речи, да сагледамо
управо те „сличнос^{ти}и и разлике међу словенским
језицима и каквим је *йисмом* и *словним варијан^{ти}а-*
ма сваки од њих исписан“ (387). Заступљен је по
један песник претходног века из сваког словенског
језика.

Девет сонета из ове књиге издвајамо:

а) три сонета украјинског песника Максима
Риљског, написана наизменичном комбинацијом
асиметричног једанаестерца (5+6) и његовог ката-
лектичког облика, са правилном схемомbrokova:

„Јесен на дуван мири снагом свом“

abba abba ccd eed.

„Сонет досаде и жеља“ abab abab ccd eed.

¹⁷ Објављена 1976. године у издању београдског Рада.

„И људски жагор и премудре књиге“

abab abab cdc dcd.

б) два сонета белоруског песника Јанка Купала:

„Отаџбина“ 11 (5+6) са три одступања,
abba abba ccd cdd.

„Жетва“ 12 (6+6), abba cddc eff gge.

в) један сонет чешког песника Витјеслава Незвала:

„Одмор“ 12 (6+6), abab abab ccd eed.

г) два сонета словеначког песника Алојза Градника:

„У туђини“ 11 (5+6) у комбинацији са својим
каталектичким обликом,
abba abba cde dce.

„Харфа на ветру“ комбинација 11(5+6) и каталектичког 12 (6+6), abba cddc eef fgg.

д) један сонет македонског песника Блажа Конеског:

„Колумбо“ 11 (5+6), abab cdcd efe fef.

Вишегодишње интересовање за руску литературу преокренуло је песника читаоца у саучесника у стварима стваралаштва многих руских писаца. Спонтаним препевавањем најзначајнијих руских

песника двадесетог века настала је књига *Седм руских њесника*¹⁸ из које издвајамо два сонета:

а) Ана Ахматова, „Приморски сонет“

слободни стих, abba cddc eef ggf.

б) Осип Манделштам, „Лењинград“

12 (6+6), облик енглеског сонета – три катрена и дистих, риме доста неправилне са парном интенцијом.

*

Јован Деретић у *Историји српске књижевности* истиче да је Раичковић у форми сонета постигао највећи домет. Свакако нам је песник потврдио, својим креативним делањем, да се и класичним облицима могу изразити разноврсни модерни садржаји. И ауторска књига сонета и препеви овог сталног облика песме представљају песников дијалог са самим собом и дијалог са песмом. Определеујући се за ову форму у којој се дух идеално осликава, Раичковић изражава тежњу за апсолутним складом целокупног дела.

18 Прво издање ове књиге било је 1970. *Шест руских њесника*, Култура, Београд. Допуњено издање *Седм руских њесника*, БИГЗ, Београд 1990.

Sanja Paripović

RAIČKOVIĆ'S DEDICATION TO THE SONNET FORM
(authorial sonnets and translations)

Summary

It is quite certain that Stevan Raičković's sonnets are, if not the dominant segment of his entire opus, in view of the fact that he spent many years dealing with them, then certainly his greatest achievement, a worthy trace in Serbian literature as a whole, "one of the commonplaces of the reception of his poetry". His first sonnets were printed on the front page of the *Svedočanstva* [Testimonies] periodical, to be followed by a book of sonnets entitled *A Stone Lullaby* (1963).

Raičković's sonnets are written in different metres, some of them using combined metres while others are isosyllabic. All the traditional metres of our poetry are in evidence. The metric schemes reveal to us that the sonnets written in free verse are, in fact, a skilful combination of various metric forms of rhyming verse.

Deviating from matching syllabic patterns, established metric schemes, strict rules pertaining to rhyming schemes, introducing new themes, he emphasises his creative attitude towards tradition and inherited models, evaluating them in a new light at the same time, as capable of communicating a new emotion, a new sensibility. That is where Raičković's modernity is reflected.

For years, Raičković translated Shakespeare's and Petrarch's sonnets with great dedication, as well as poems by Russian and Slavic poets, and managed to enliven them in the melody and form of Serbian verse.

Бојан Ђорђевић

РАИЧКОВИЋЕВИ СОНЕТИ ПРЕМА КЛАСИЧНОМ МОДЕЛУ СОНЕТА

Кључне речи: сонет, композициони модел, рима, дводелност сонета.

1.

Стеван Раичковић сонете је писао готово од самога почетка своје узбудљиве поетске авантуре, али нема сумње да је најцеловитији корпус његових сонета онај који је окупљен у књизи *Камена усџаванка* из 1963. године. Да је тих година Раичковић сав био обузет питањем сонета као форме, говори чињеница да је баш тада препевавао Шекспирове сонете, окончавајући тако посао превођења Шекспира који су скоро до краја довели Сима Пандуровић и Живојин Симић. Шекспирови сонети изашли су већ 1964. године. Упоредна анализа, као и детаљно проучавање генезе настанка појединих Раичковићевих сонета (треба напоменути да су у *Камени усџаванку* ушли и први његови сонети), показали би сличности у мотивима, изразима и сликама. То, наравно, никако не говори о директном Шекспировом утицају на Раичковићево песништво, али сведочи о једном важном поетичком периоду у Раичковићевом стварању. Посебно би занимљиво било истражити обрнуту ствар – да ли су, и како су, Раичковићеви оригинални сонети утицали на његове препеве Шекспирових сонета.

При томе би, по моделу Умберта Ека, требало применити филолошко-семантичко проучавање, које би показало које су одлике песничких препева у односу на професионалне преводиоце. Много мање би, по нашем мишљењу, ова узрочно-последична веза важила када су у питању Раичковићеви препеви Петраркиних сонета, 1974. године. У то време Раичковић сонете пише тек спорадично (неколико између 1968. и 1972. године), да би им се вратио тек 1979/1980. године, сонетима за своју преминулу супругу.

Да је превођење Шекспирових сонета имало одређеног утицаја, али и одређених последица на Раичковићево оригинално песништво, сведочи и његова изјава дата *Књижевним новинама* (15. мај 1989. године), у којој он истиче да је на превођење Шекспирових сонета „потрошио“ својих 2156 рима! Наравно, и ову изјаву треба узети с оградом, па ипак установити, чак и првим читањем, да се најфреквентније риме из Раичковићевих сонета у *Каменој усџаванци* срећу и у препевима Шекспира. Битна је чињеница да су то углавном риме које су семантички антитетичне (речи – лечи; вир – мир; звук – мук), које је Шекспир врло често употребљавао с обзиром да је то био устаљени стилски поступак маниризма а Шекспир један од његових врхова.

2.

Иако је још Антонио да Темпо у својој расправи *Summa artis rithmici* из 1332. године (дакле, само је-

дан век пошто је сонет установљен као форма, ако као зачетника видимо Јакопа да Лентинија) навео шеснаест модела сонета (*simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semilitteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis, retornellatus*), током векова усталило се схватање о унутрашњој композицији која, без обзира на поделу сонета у четири графичке целине (два катрена и две терцине, уз тзв. „сонет с репом“ који има још један дистих или терцину), у ствари имплицира „дводелност сонета“. На основу тога извршена је сумарна подела на два вида сонета – италијанско-француски и елизабетански (шекспировски) сонет. Склони смо да се сложимо са Светозаром Петровићем који, у својој студији о проблему сонета у старијој хрватској књижевности, то питање сматра беспредметним, јер је, по њему, важан композициони оквир, а он се не може схематизовати. Класични италијанско-француски модел састоји се од тезе (често у виду алегорије), која запрема катрене, и антитезе или синтезе (објашњења и растумачења алегоријске слике), датих у терцинама. Дводелна композиција оваквог сонета пратила би, дакле, графичке целине, и унутрашња композициона структура изгледа овако: $2 \times 4 + 2 \times 3$.

Ако сада, с обзиром на Раичковићев преводилачки рад, посматрамо Шекспирове сонете, сложићемо се са Меном да код Шекспира „после експозиције у три катрена пад од кризне тачке до катастрофе згуснут је у само два стиха куплета“.¹

1 V. Mehn, „Oblik i biće soneta“, *Savremenik*, 10, 1978, 296.

Стога елизабетански сонет бива подељен на три катрена и један дистих (3 x 4 + 1 x 2), и тако прати унутрашњу структуру која алегоријско-симболичку подлогу смисла гради у широкој слици (чак дванаест стихова), а разрешење нуди у само два стиха. Ипак, чини нам се да Мен превише генерализује када овакву структуру види као последицу чињенице да су многи драмски писци у Енглеској писали сонете. Наиме, овим се не успоставља суштинска специфичност елизабетанског, тј. шекспировског сонета у односу на италијанско-француски, јер се у оба модела указује иста унутрашња компактност и композициона доследност.²

3.

И у Раичковићевим сонетима важна је управо идејна доследност и унутрашња компактност, без обзира на одсуство реторичности и ритмичку и прозодијску неуједначеност. Стога је, парадоксално, проучавање Раичковићевих сонета плодотворно само изван спољашње форме и версификаторских (не)правилности, јер управо то није семантички значајно нити олакшава херменеутички приступ. С друге стране, управо у сонетима примећујемо упадљиву аподиктичност стихова, тј. врло често ритам мисли одговара ритму појединог стиха – мисао се сажима у један стих, који представља читаву реченицу. Тако је у „Уморној песми“ и у „Слобода је усамљеност“ чак десет таквих стихова (од четр-

² Вид. D. Funčić, „Sonet: od ishodišta prema oksimoronskoj preobrazbi“, *Fluminensia*, XIII, 1–2, 2001, 112.

наест), а та тенденција примећује се и у многим другим песмама.

Ипак, композициони модел шекспировског сонета преовладава. Чињеница је да кулминација, и семантичко-симболичко разрешење, у две трећине Раичковићевих сонета долази у последња два стиха, као код Шекспира, или чак у само једном – последњем стиху (наравно, без посебног графичког одвајања). У свим Раичковићевим сонетима, у *Каменој усџаванци* и изван ове збирке, последња два стиха се као смисаоно-перцептивни климакс запажају у двадесет седам песама („Руке бола“, „Отвори сву тишину“, „О врати се“, „Букет“, „О дај ми“, „Уснули кавез“, „Пут у равницу“, „Куда потону Пек“, „Варка од лета“, „На малом тргу“, „Ни предео маглен“, „Слика у родитељском дому“, „У дозиви-ма“, „Ми стижемо падом“, „Опет под небом“, „Слобода је усамљеност“, „Без љубави“, „Кућа“, „Крај јесенског мора“, „Уморна песма“, „Врата“, „На друму“, „Крлетка“, „У сну те нема“, „Не пронесоше кроз Шпанију флор“, „Ти си мој живот видела изблиза“, „Уместо да у свилу лаку“). Петнаест сонета, пак, има смисаоно и суштински истакнут последњи стих („Само је будила мир“, „Сунцу крај је“, „Видик“, „У зимски сумрак“, „Тврђава“, „Ето шта учини сјај“, „Скровито место“, „Ноћ је дуга“, „У магли“, „Калемегдан“, „На Невском проспекту“, „О сјај су само врата краја“, „У чаролији“, „Са успоменом на једну панонску собу“, „Нови повратак“).

Да је рад на превођењу Шекспирових сонета утицао на Раичковића говори и чињеница да и у збирци *Стихови*, из 1964. године (дакле, исте оне

године када су објављени и препеви), иако нису графички организовани у сонетном облику, ипак препознајемо – од тридесет песама – пет сонета! Ова збирка је, као што се да видети, формално доследна, и све песме у њој графички су организоване у дистисима. Пет песама, пак, има по седам дистиха, дакле четрнаест стихова, што нас нагони да са опрезношћу успоставимо везу са сонетом. Реч је о песмама с почетним стиховима: „Из мрака те, песмо, зовем, из ничега“, „Ја знам у равници, крај реке, уз море“, „Будим се, невољан, једно ми око још у сну“, „Песмо, слух напрегни, начуљи оба ува“, „Као да се будиш који трен пре мене“. Свако се колебање, међутим, губи када се увиди суштинска структура ових пет песама, која показује да им је композиција потпуно усклађена са сонетним моделом, при чему последња два стиха имају исти смисаони и семантички циљ као и последњи дистиси у Раичковићевим сонетима – што опет води ка утврђивању чврсте везе са шекспировским моделом сонета. Ради се, дакако, о тзв. псеудосонету, којем је исходиште у ренесансној поетици, и који нема спољни облик сонета (осим што броји четрнаест стихова), али који је по сижејној структури и често дводелности пандан тзв. „правом“ сонету.³ За потврду ове тезе биће довољна кратка анализа само једне од наведених песама из збирке *Стихови*.

Ја знам у равници, крај реке, уз море:
Руку на плугу која земљу оре.

3 Вид. З. Бојовић, „Сонет у дубровачкој ренесансној лирици“, у: *Сонети у српском ђесништву*, зборник радова, Задужбина Илије Коларца, Београд 2001, 194–195.

Знам руке са пилом, брадвом, длетом.
Руке над воћем: о руке над светом.

Знам руке које дижу, љубе, руше,
Бацају у амбис и воде кроз тмуше.

Али не знам, песмо, како ове руке
Саме сјај да зачну и пробуде звуке.

Да иду ка својој звезди (ко свом крсту)
Са кравим срцем у свакоме прсту.

Руке: поплавеле тичући небеса.
Жути восак руку што слуте мрак меса.

(Понекад, у мраку, кад ноћни сат куца,
Ја видим: ореол руку засветлуца).

Носећи мотив – а и симбол – ове Раичковићеве песме јесу *руке*, које песник, као метонимијску ознаку *човека*, слика у свим њиховим активностима. Прва четири стиха сведоче о раду као основном атрибуту (руке са плугом, тестером, брадвом, длетом, руке берача). Пети и шести стих сведоче о рукама које носе живот, али и смрт, о рукама љубавника и ратника, дакле о радости и патњи као човековим атрибутима. Следећа четири нуде визију руку уметника које, у песниковом виђењу, показују пут ка узвишеном. У једанаестом и дванаестом стиху

руке се окрећу небу, дакле Богу, у слутњи умирања и смртне патње, да би у последња два стиха то биле руке склопљене за молитву, руке светих, руке као симбол васкрсења. Дакле, кроз симболику руку песник је пружио градацију стања људске душе, коју одликују послови, затим страсти, уметност као осведочење духовности, страх од пролазности, и на крају нада у вечност. Иако разломљена на више делова, ова песма, овај псеудосонет има јасну дводелну структуру. Првих дванаест стихова јесу слика човека у свакодневном бивању између неба и земље, а последња два – дакле као у шекспировском сонету – слика су човекове вере. Тако се ова песма управо структуром и идејном доследношћу, упркос композиционој дисфункционалности, остварује заправо као сонет!

Још на један начин Раичковић је одступао од класичног модела сонета, овога пута чак и када је графички и спољном формом то заиста сонет. Реч је, наиме, о основном начелу дводелности сонета, по коме се у катренима пружа алегоријска слика која своје разрешење (ређе негацију) добија у терцинама. У једноме од својих најбољих сонета, међутим, Раичковић задржава дводелну композицију, али врши преображај у редоследу, који песми доноси ефектност и семантичку равнотежу.

НИТИ

Једном нас ту, где нас има,
Неће бити.
Ми смо нити
Које вежу нерођене са мртвима.

Нема краја.
Прислонимо на зрак ува:
Кроз шупљине између нас ветар дува
Што времена по два спаја.

Леже испод мрачне сене
Мртви, а још нерођене
Слути ваздух који крај нас засветлуца.

Ми се кобно лелујамо
И слушамо ветар само
И нит по нит како пуца...

Већ на први поглед уочава се да је разрешење алегоријске слике о људима као нитима подложним ветру, тј. смрти, песник пружио већ на почетку сонета, у трећем стиху првога катрена, да би у наредном, четвртном стиху, разрешио и пратећу алегорију о *нама* (прво лице множине говори о свеобухватности коју песник настоји да пружи, што је и разлог за његово инсистирање да се одмах на почетку семантички и симболички разреши основни мотив!) као несигурним бићима на размеђи двају светова, у старозаветном, тј. Проповедниковом духу. У другом катрену разоткрива се, у истом правцу, и алегоријска слика ветра. Реч је заправо о смрти као путу у пређашње стање. Дакле, у прва два катрена уместо алегорије имамо реалистични проседе који као да одузима потребу за даљим певањем. Ипак, песник ту не стаје већ се, у терцинама, враћа алегоријској представи; овога пута нема више људи, него се сав значењски потенцијал преноси на нити и ветар, одузимајући слици сваку везу с реалистичним

контекстом. Запитаћемо се је ли то знак песникове недоследности? И одговорити одрично, јер се тек у том кореспондирању реалистичног знаковља из катрена, и алегоријске преобликованости из терцина, успоставља прави смисао песме. Није, дакле – и то је круцијална метаморфоза контекстуалног у хипертекстуални ниво – смрт основни мотив ове песме, већ је то сам живот, његов смисао, и једина утеха у песимистичној слици човека. А та утеха јесте могућност да се несигурним, и тек привременим бивањем, упркос сталној изложености смрти, буде веза између две таме, два понора, две нигдине! У композиционој доследности, али и структурној преобликованости и разарању сонетне суштине, и лежи могућност да песник задре иза смисла. И тек читањем овог наизглед класичног сонета као песме која има потпуно разбијену структуру, тек приступом класичном моделу као разореној целини коју треба од фрагмената изнова воспостављати, може се допрети до самога смисла песме. У тој могућности разнородних приступа једном тако класичном, и наизглед задатом моделу, и лежи авантура читања поезије, која је увек изнад – и изван – законитости форме и структуре.

Bojan Dorđević

RAIČKOVIĆ'S SONNETS COMPARED TO THE
CLASSICAL SONNET MODEL

Summary

Raičković's dedication to the sonnet as a classical model and form can be attributed to the fact that he translated Shakespeare's sonnets, as much as to his inner motivation to define, within the confines of a limited, given structure, a model of consciousness that is translated into a poetic view of the world and man's place in the universe. Even though in many sonnets he followed, in graphic terms and essentially, the classical sonnet model, Raičković often deviated from it. Deviating from the external attributes of the sonnet, in his collection *Verses* he provided examples of the pseudo-sonnet. On the other hand, while adhering to the firmly set sonnet form, he occasionally destroyed the form, providing a multisemantic and idiosyncratic prefiguration of the classical model.

Александар Јовановић
СОНЕТ И ПОДСТИЦАЈИ

Кључне речи: сонет, поетика, певање о лету, неосимболизам, песнички подстицаји, поезија и живот.

По мени, поетска реч бруси свој прави смисао једино у свом правом и природном амбијенту – у јарким или замраченим пределима човековог бића.

Нека вам сваки песник каже да ли је у тренуцима стварања своје истинске песме успео да ослушне било какав други глас и туђи шум, изузев свог порођајног шкргута?

Стеван Раичковић

Занимљив је, у извесном смислу и противуречан положај Стевана Раичковића у развоју српске поезије. Ушавши у српску књижевност у време великих прелома и општих полемика између тзв. традиционалиста и модерниста – у време великих песничких, културних и поетичких померања – Стеван Раичковић као да је делом остао по страни. Такав утисак на извештан начин и не би био нетачан. Рецимо, можемо само да замишљамо шта су Васко Попа и Миодраг Павловић могли да мисле када су у *Сведочанствима* из 1952. године видели Раичковићева *Четири сонета*.¹ Уосталом, и сам

¹ Вид. Стеван Раичковић, „Четири сонета“ („Отвори сву тишину“, „Камена успаванка“, „Опрости камену што ћути“, „Букет“), *Сведочанства*, Београд, бр. 7, 14. VI 1952, 2.

песник послао их је овом часопису убеђен да неће у њему бити објављени:

Из неког младалачког ината... револта... или чак цинизма... послао сам им своје прве сонете... њих четири на броју... (Поред „Букета“, био је међу њима и већ испевани сонет „Камена успаванка“...) Замишљао сам да ће за (самодовољне) надреалисте моје песме, испеване (баш) у облику сонета, представљати – прст у око... и да неће знати шта ће са њима... (А нешто тако било ми је потајно и у намери... нека се бар мало помуче са одлуком... нека одуговлаче... па нека ми их и врате...)

Међутим, дебело сам се преварио... У првом следећем броју *Сведочанства*, на самој насловној страни, у уводном ступцу, један испод другог... штампана су сва моја четири сонета...²

Међутим, данас слика књижевног развоја, као што показује и овај случај са сонетима на насловној страни модернистичког гласила, изгледа знатно другачије и сложеније. Поготово ако се занемаре неки моменти са површине књижевног живота (на пример, да су надреалисти објавили ове сонете да би придобили младога песника). Такав је случај и са Раичковићем. Са једне стране гледано, његова поезија је снажно ослоњена на традиционалне мотиве сумрака, тишине, трава, вода, па и на нешто модерније, урбане мотиве који се уклапају у такву слику (видети, рецимо, песму „Поливачи“). И поједини стихови, чак они најпознатији: „Ја не пишем

² Стеван Раичковић, *Један мојући живош*, БИГЗ–СКЗ, Београд, 1996, 157.

ово за тебе и њега / Већ за *оној* што ће доћи после свега /.../ И у некој соби (поред хладне пећи) / Шта ће после ових речи баш он рећи“, могу деловати патетично и анахроно. Без обзира на сву своју заводљивост.

Раичковић и неосимболисти. С друге стране, Раичковић је у многим својим песмама и збиркама успевао да представи она једва приметна и тешко описива стања на граници ухватљивог и неухватљивог на начин који је то учинио можда још само Иван В. Лалић. Чини се да је то највидније у Раичковићевим и Лалићевим песмама о лету. И један и други песник певају мотив *зрелој, касној леи*а и његово преламање у песниковом бићу. У Раичковићевој песми „Касно лето“ природа је још увек у пуном сунцу („То горело је касно лето“), али се сенке и надолазећи мрак већ назиру („Већ седиш са сенком својом изломљеном. / Од косог сунца“). Промене још невидљиве споља снажно долазе из будућности песничког субјекта и испуњавају га телесно-емоционалном студени („По сунцу још увек топло бива. Али / У сенкама од грађевина куда се такође / Проћи мора: прва нас студен зали“, у песми „Повратак“).

Сенка од грађевина је онај симболични тамни простор у окупаном летњем дану кроз који стиже јесењско-зимски дах. „Па ће и светлост да разједе лето / На наше очи, док тромо га зари“ – певао је згуснутије о лету Лалић у песми „Слово о слову“, три деценије касније. Згуснутије, јер њему није била потребна сенка грађевине да би осетио будућу,

а већ присутну студен.³ То су та наизглед ситна мотивска померања која сведоче о унутарњем развоју српске поезије.

И још једна разлика, која нас посредно води ка насловној теми овога рада. Данас када погледамо на укупно Раичковићево дело, видимо да он спада међу оне наше песнике код којих је певање о поезији сталност. За разлику од неосимболистичких песника, код којих се песнички и метапоетски токови непрестано преплићу – још прецизније: ма шта да је основни мотив певања, рецимо краљевски лов, он се истовремено разуме и као певање о поезији, као песничка денотација и конотација, подланица и надланица исте шаке (видети, рецимо, песму Борислава Радовића „Лов ловећи“⁴) – код Раичковића су песма и певање присутни као основни мотиви певања. *Стихови* и *Пролази реком лађа* то добро показују. Нешто другачији је случај са *Зайисима о Црном Владимиру*, али је и овде поезија и основни мотив и главни јунак: неухватљива,

3 Вид. више у: Александар Јовановић, „Мукла исповест трава“, предговор књизи Стевана Раичковића *Камена усјаванка и друје њесме*, ЗУНС, Београд 1997, 13–17

4 Радовићева песма је доследно реализована на два плана. На првом, то је песма олову, ловцу и плену („Наши знаци су јасни: / твој руј и моја челенка, / твој честар и моји хртови“, итд.); на другом, то више и није песма о лову, већ о потрази за песмом и њеним обликом, о непрестаном уобличавању вербалног материјала, о опрезу да се не распе пре него што постане коначан / уловљен у стихове („Животињо моја / стара краљевска разнодо, / читати песме је, рецимо, нешто друго / али зар онај ко их пише / одиста мирује у својој соби?“). Видети, исто тако, песму Ивана В. Лалића „Аргонаути“, или песме са мотивом лова и ловца Алека Вукадиновића.

у себи противуречна, моћна и изузетно слаба, лечи и заварава, све то истовремено.

Али, можда понајвише Раичковићеви стихови као да говоре о раздвајању поезије и песника, о песниковом непрестаном одрицању од живота и неизвесног улагања у поезију: „Целу ноћ смо, песмо, над хартијом бдили. / (Боље да смо јели, љубили и пили!“), у *Стиховима*. Или: „Да уђемо, песмо, у залазак мало / И помешамо се са сунцем што је пало?“ Као да је певање не-живљење, да поезија у потпуности обузима свог творца и одвлачи га од живота:

Овде је реч о сасвим одређеном типу песништва – које повлачи оштру границу између поезије и живота. Раичковић се недвосмислено опредељује за живот... Нова Раичковићева књига не носи случајно назив – *Случајни мемоари*. Опредељење за мемоарски, дакле документарни поступак, такође је на линији његове постојане критике поезије *измишљених речи*, а може се тумачити и као израз песникове тежње за осавремењивањем лирског жанра.⁵

У одређеном смислу, и у контексту у којем пише, Петров је у праву. Присетимо се многих Раичковићевих песама, почев од школске „Септембар“, па до *Зайиса о црном Владимиру*. Прва као да у потпуности потврђује, на изванредан начин то и чини, суд Александра Петрова: „Станимо мало, песмо! / Јесмо ли живели, јесмо? // Ти си најлепше

5 Александар Петров, „Стеван Раичковић, замка лиризма“, у књизи *Поезија данас*, „Вук Караџић“, Београд 1980, 92.

сате / – Јаблани кад се злате // У лакој магли, пени – / Однела тужно мени“. Песма, овако схваћена, јесте упад у живот, његов прекид, који још више појачава, да се само узгред напомене, „уметнути“ стих. Јер, поред основног значења да се јаблани злате у лакој магли, пени, можемо схватити да, ако у читању тек на тренутак сметнемо с ума цртице, и песма у јесењој измаглици односи живот. А шта рећи за познате стихове из *Зайиса о црном Владимиру* у којима се непосредно искуство и емоција још радикалније суочавају: „Зар да му измишљам песме и певам оде, / Место да му отворим прозор, додам воде“ (2. песма, „Фрагменти“), односно: „Ево мог лека: још је жив, а ја му / Копам овим пером пре времена јаму“ или: „Тако, ја и сада, ево, ко раније, / Излазим из песме у којој лек није“. Лек и песма, неопходна помоћ и писање стихова, истрајавају у овој међусобној борби правога краја и јасног победника.

Али, код великих песника ништа није једноставно. Управо у *Зайисима о црном Владимиру*, из којих су претходни стихови и у којима нам је песник до краја разоткрио емпиријске⁶ подстицаје за песму, читамо: „После неколико дана осетио сам да

6 Видети о *Зайисима о црном Владимиру*: Никола Милошевић, „Раичковићева ‘сложена једноставност‘“, *Савременик*, Београд 1974, бр. 1, 17–21; Радивоје Микић, „Нити, међе, записи“, у књизи *Песма: ѿекст и контекст*, „Григорије Божовић“, Приштина 1996, 18–56; Александар Јовановић, „Ивица са које се види ужас“, поговор у књизи Стевана Раичковића *Камена усјаванка и групе песме*, ЗУНС, Београд 1997, 169–184; Јован Делић, „Ноћни откоси стихова и смрти“, поговор књизи Стевана Раичковића *Зайиси о црном Владимиру*, Београдска књига, Београд 2007, 39–89.

се постепено одвајам од свега онога због чега је ово записивање и почело. Уместо да изађем у сусрет Владимиру, ја сам се враћао поезији, заправо себи“ („Без епилога“). Тако посматрано, ова песма-поема истовремено је – и у томе је њена изузетност – и вредно уметничко дело, и песников манифест. У њој је песник, пошавши од готово случајног болничког сусрета, и не потискујући оно што је *стварно* било, непрестано појачавао поетски ток, а сама песма о видљивом и конкретном све више је постајала певање о одсутном и невидљивом, о оностраном – о ономе што ће бити после (евентуалне) смрти лирског јунака. Да би у 8. песми – „Варијацијама“, једној од најбољих не само у овој поеми, него и у читавом Раичковићевом опусу – испевао својеврсну химну поезији која је, у исти мах, снажна похвала животу и постојању. (Певајући о смрти, песник је све време страшно певао о животу.)

Рајно сунце и метафизичка струген. Веома су, у овом контексту, подстицајне напомене које је Раичковић дао о настанку неких од својих песама. У књизи разговора са Мирославом Максимовићем *Један мојући животи*, за сонете „Букет“ и „На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“ описани су, веома детаљно, спољашњи подстицаји који су довели до њиховог настанка. Ово песничко нескривање почетних животних ситуација утолико је драгоцене када је у питању сонетни, у себе склупчани и строго задани оквир: у сонетној природи јесте да врши доследно апстраховање конкретног материјала, миљковићевски речено, његово

брисање и заборав. Лично се преводи у надлично, појединачни доживљај у отворену песничку ситуацију.

Ево шта песник каже о настанку другог сонета, изузетно значајног, између осталог и зато што је и завршни у дефинитивном издању *Камене усџаванке*:

Било је то у време не само политичке него и војне кризе око Превлаке... полуострва које се налази тик уз Херцег-Нови... на пушкомет од плаже на којој сам се (по обичају) затекао... На тој огромној плажи, на Топли, осим мене, није у том тренутку било апсолутно никога: узнемирени туристи су већ давно напустили град... новљанска деца су била по школама... а одрасли мештани, по обичају, нису се ни дотицали мора...

Једног преподнева... (сећам се да је била друга половина септембра)... док сам стајао на плажи и зурио у недалеки гребен новљанско-игалског залива... иза кога се већ данима гомилала (невидљива) хрватска војска... изнад мене је у громогласном бришућем лету прелетела група југословенских војних авиона... изронивши са наше стране... иза Орјена... према Превлаци... Све се догодило у магновењу... из апсолутне и притајене тишине... Имао сам осећај да ми је читав тај паклени конгломерат звукова пројурио кроз сами мозак...

Затим се око мене... поново... још притајеније... све умирило...

Испада да се сада бавим метафорама... али... заиста... у мени су, као какав ехо покренут из свега овога... који је потрајао... одзвањале речи...

Пошто никога није било око мене, понављао сам их чак и гласно... (што иначе чиним када сам сам)...

Биле су то речи које су се... (ван икакве хартије)... формирале у онај поменути сонет... (који ће убрзо по мом доласку осванути у *Полицици*).⁷

Наравно, овде није крај песниковој реконструкцији догађаја на новљанској плажи. Песник је у том тренутку, у сопственом доживљају, под сунцем и намазан уљем, био својеврсни оријентир и можда једина мета између две готово невидљиве, а супротстављене силе и, још више, између копна и мора, неба и земље.

„На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“ очишћен је, на површини, од готово свих првобитних подстицаја, који су датумски сачувани само у наслову. Насупрот заглашујућој буци авиона, у песми као да нас чека апсолутна тишина и потпина усамљеност. Као и код Воје Станића, сликара овог града можда чак и ове плаже (или, још у већој мери Ђорђа де Кирика) основна песничка ситуација готово је реалистична, али сасвим померена као да је измештена у апстрактни простор. На тренутак, помислимо да смо у својеврсном позоришту апсурда, са измешаном светлошћу и сенкама, са једним јединим учесником, глумцем и посетиоцем истовремено:

7 Стеван Раичковић, *Један моћући животи*, БИГЗ–СКЗ, Београд 1996, 159–161.

Не знам да ли да стојим?
Не знам да ли да бежим?
(Ја се помало бојим
На овом песку где лежим.)

Да ли да кренем Богу?
Или окренем врагу?
Да макнем негде ногу
Ил стојим у свом трагу?

Сам насред пуста жала
Са главом која стрши
Под сунцем што је лоче:

Као у зеву ала
Ја чекам да се сврши
И овом што не поче.

У сонету се пева једна могућа гранична / алтернативна ситуација (*стојим* – *бежим*, *Боју* – *врагу*, *свећлост* – *страх*) и неопходност избора који је неизвештан и који не може до краја да се изврши. Нити се врши. Завршни стихови: „Ја чекам да се сврши / И овом што не поче“ у контексту песничког објашњења односе се на рат, али у контексту песме реч је о једној дубоко стилизованој ситуацији, метафизичкој студени карактеристичној за многе Раичковићеве песме, почев од оних из *Касној лећи* па до најбољих сонета *Камене усјаванке*.

Историја подстицаја се не губи, али се потискује и није видљива, да не би сужавала смисаоно поље песме. Као и сви значајни песници, и Раичковић чисти конкретни догађај свега сувишног, сво-

ди га на његове основне елементе и пуни га новим смисловима који чувају и оно што је изгубљено и оно што ће тек доћи.

Aleksandar Jovanović

SONNET AND STIMULI

Summary

The paper analyses Stevan Raičković's place in the development of Serbian poetry and points to the complexity of his attitude towards traditionalists and modernists. Even though he was probably closer to the former, due to his recognisable motifs of silence, grass, water and dusk, his poetry is exceptionally modern in the way it captures and describes those barely perceptible and describable states, situated on the dividing line between that which can be captured and that which cannot – in a manner perhaps reminiscent of Ivan V. Lalić.

Even though in his poetry Raičković often proceeded from concrete stimuli, he purged his poetry of them, abstracted them, thus arriving at a universal poetic situation, possessing a powerful semantic and symbolic potential. The paper analyses, on the basis of the poet's own statements, the stimuli and the poet's work in the sonnet "On a September Beach in Herceg Novi in 1991".

Мирослав Максимовић

СУСРЕТ СА КАМЕНОМ УСПАВАНКОМ

Кључне речи: сонет, песничка форма, метрика, метричка одступања, поетска вредност.

Стеван Раичковић писао је сонете тачно четрдесет година, од 1951. до 1991. Сви су сабрани у књизи *Камена усџаванка*, која је, током година, у више својих издања, расла онако како је растао број његових сонета: од 50 у првом до 71. сонета у последњем, дефинитивном издању ове књиге у сабраним делима.¹ Почео је, дакле, да их пише у раном, младалачком добу свог бављења књижевношћу, а престао знатно пре краја и писања и живота. На почетку их је писао у брзом ритму од, просечно, 4–5 годишње, тако да је у првој деценији настало више од две трећине свих његових сонета; касније не само да је успорен ритам (у читавој последњој, четвртој деценији настало је само 5 сонета – једногодишњи просек из раног периода), него су постојали дуги периоди када сонете уопште није писао. Према периодизацији коју је Раичковић сам дао, интензитет његовог бављења сонетом мењао се овако (а паралелно се мењао, видећемо касније, и његов креативни приступ тој форми): у периоду 1952–1962. настало је 50 сонета (изгледа да је овде

1 „Сабрана дела Стевана Раичковића”, трећи том, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд 1998. И сви остали подаци о Раичковићевим сонетима узети су из овог издања.

песник направио грешку, јер је, по властитом сведочењу, први написао 1951, али је вероватније да је у периодизацији рачунао време објављивања), 1968–1972 – десет, 1979–1980 – шест, током 1982. – један, 1985. – три, и у 1991. – опет само један сонет.

Песник је оставио и сведочанство како су настали први и последњи његов сонет. Оба су, наиме, прво „написана“ у глави, па су касније стављена на хартију. Тако је први сонет, „Букет“, „написан“ у тадашњој београдској кафани „Боеми“, у самоћи једног сванућа, а последњи, „На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“, настао је у самоћи једног, по атмосфери ратног преподнева, на плажи из наслова. Сам песник износи да је тако, у глави, настало још неколико његових сонета. На сложенији смисао тог аутобиографског сведочанства упућује један песников поетички исказ: „Мислим пре свега да је сонет условљен неком врстом унапред доживљене сажетости, неком сумом речи која се готово сва... може одједном држати у глави.“² Овај податак о начину писања, међутим, важан је и за разумевање песниковог односа према формалним особинама сонета, о чему ће бити речи касније. Такође, можда ова прича може помоћи да се разуме зашто Раичковић сонете није писао у последњих шеснаест година живота: како одмичу године, све се мање количине података могу „одједном држати у глави“. Ово је, наравно, сувише буквално да би могло бити и потпуно објашњење. Упо-

2 Стеван Раичковић, *Један мојући животи*, приредио Мирослав Максимовић, БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд 1996, 163.

тпуњава га податак да је Раичковић сонете започео као „доживљене сажетости“ једног послератног времена, и оне су тада песнички „потрошене“, те се другом послератном времену могло прићи само на други начин, онако како је урађено у књизи *Фасцикла 1999/2000*.

Што се књижевног контекста тиче, морамо се подсетити времена у коме је Раичковић написао и објавио прве сонете. Биле су то прве послератне године, када је, после краткотрајне доминације соц-реалистичког приступа, политика почела да стимулише и другачија схватања уметности – „ради демонстрације уметничких слобода пред западним светом“.³ Књижевним животом доминирале су већ постојеће *Књижевне новине*, „са амбициозном и ауторитативном новом редакцијом, сачињеном углавном од писаца-комуниста“, и нови лист *Сведочанства*, „покренут од старих београдских надреалиста (и нових поклоника овог ексклузивног покрета који се након Другог светског рата био потпуно притајио)“.⁴ „Претпостављао сам“, сведочи Раичковић, „да и једни и други – и комунисти и надреалисти – иако у свему међусобно супротстављени... имају заједнички негативан однос према сонетима... Први – јер су их сматрали производом 'буржоаске', аристократске и салонске уметности, други – отприлике тако исто, само, са додатком оног њиховог погубног и произвољног подвођења под појам 'конзервативизма' свега онога чиме се

3 *Исто*, 156.

4 *Исто*, 155.

искључиво они сами нису бавили.“⁵ Податак да је у таквим околностима написао прве сонете показује да се Раичковић, готово од самих својих песничких почетака, испољавао као независна и самосвојна појава. Мада га је и самог, при крају рата и у првим годинама после рата, краткотрајно држала политичка, скојевска еуфорија, он се никада није ангажовао у служби било које политичке или књижевно-политичке идеје и партије, ни као песник ни као човек (јер је знао да такве човекове рачуне на крају плаћа песник). Држао се искључиво поезије (и веома пажљиво и неприметно градио слику о себи као песнику) не због друштвеног комфоризма, него зато што је то за њега био једини могући живот, једини начин да своју личност реализује у животу. При том, није био бесловесни песник што лебди у облацима стихова. Веома јасно примећивао је и луцидно схватао све што се збива око њега, али се у јавном („општем“) животу није држао мода тога живота већ вредности породичне традиције тј. само оног „што бисмо могли назвати правдољубљем и родољубљем“.⁶ Као таквог, препознавали су га и прихватили људи којима није било стало до спољних подела и класификација (такве пријатеље имао је и међу писцима, и старијим и млађим од себе, и међу људима који нису писци), али и институције које, по својој природи, држе до класификација. О карактеру, заснованости и ширини српске културе лепо говори то што је једну такву личност, дубоко

5 *Истио*, 156.

6 *Истио*, 30.

урођену у поезију и наизглед незаинтересовану за „опште“ ствари, дигла међу своје врхове.⁷

Паралелна таквој Раичковићевој књижевној судбини је судбина његових сонета. Већ је имао четири прва написана (међу њима и „Камену успаванку“) када је 1952. године добио писмо-позив од редакције *Сведочансџава* да им пошаље своје песме. („Сви су се тада бавили куповином 'душа'... и једни и други.“⁸) Из младићког ината, да би им гурнуо „прст у око“ и бар мало их намучио, послао је те сонете. На велико властито изненађење, већ у наредном броју видео их је на насловној страни листа, нанизане „један испод другог“.⁹ Тако су на велика врата, готово истовремено са својим аутором, у српску књижевност ушли Раичковићеви сонети. Мало касније, после изласка првог издања књиге *Камена успаванка*, ти сонети су постали, за многе, најупечатљивији део песниковог стваралаштва и значајан допринос новијој српској књижевности. Сам сонет „Камена успаванка“ проглашен је за једну од најважнијих песама друге половине 20. века, а Раичковић за мајстора сонета, истицан као узор бављења овом књижевном формом.

7 А задатак српске књижевне мисли јесте да више осветли околност да се један, по спољним знацима традиционалан песник, као што је Стеван Раичковић, појави у исто време када и песници-реформатори као што су Васко Попа, Миодраг Павловић, Душан Радовић, да утврди шта је те песнике спајало а шта раздвајало и како су се, идући свако својим путем (Радовић и Раичковић као усамљени јахачи, Попа и Павловић као застава групног модернистичког заокрета), спајали у идеалној тачки развоја послератне српске књижевности.

8 *Један мојући живош*, 157.

9 *Исто*.

Све то сам и ја знао, уживајући у повременим читањима или слушајући песника како невидљивим батом унутрашњег ритма води речи у склад вековима старог четрнаестостиха. Нисам осећао потребу да „анализирам“, „улазим у структуру“; поезија, ако је права, одмах се осети, нису јој потребни никакви научни, рационални докази.

Међутим, у зиму 1997/1998. суочио сам се са ситуацијом да морам погледати метричку структуру сонета „Камена успаванка“. Преводацац и професор Сава Бабић дошао је на идеју да се на оригиналан, баш песнички начин обележи седамдесети рођендан Стевана Раичковића: да четрнаест песника напише сонетни венац чији ће магистрале бити „Камена успаванка“. Агилан у свему, па и у том послу, он је ову идеју и остварио.¹⁰ Мени је у руке пао задатак да напишем шести по реду сонет и Сава ми је уредно послао први и последњи обавезни стих тога задатка: „Ви живи, ви сутра убијени / Ви црне воде у беличастој пени“. Лако ћемо, помислио сам, начелна тема се зна – човек пева после рата, а управо тече време после једног рата – само да нађем и уримујем речи.¹¹ Али, збунила ме је чињеница да

10 На Раичковићев рођендан, 5. јула 1998, одржано је, у Скардарији, књижевно вече на коме је свих четрнаест ангажованих песника, и слављеник као петнаести, прочитало тај сонетни венац, касније објављен у часопису *Књижевност*. И то је било једино обележавање тога јубилеја. Ни тад, ни после пет година, кад је Раичковић напунио 75 година, никакве званичне манифестације није било, мада су обележавани слични јубилеји уметника таквог значаја. И то је била „заслужена“ последица његове, претходно описане независности од „општих“ ствари.

11 Откад сам је први пут прочитао, „Камену успаванку“ схватао сам као песму човека који је суочен са смислом – и

сам добио један десетерац и један дванаестерац. Е, Саво, Саво! Нашао си да баш мене мучиш!¹² А онда установим да ни већина осталих није боље прошла: тај ритмички узоран сонет састављен је од 7 једанаестераца, 4 дванаестерца и 3 десетерца, при чему ни цезура није устаљена унутар појединих метара. А кад се слуша, делује складно.

И даље верујући да је у питању случајност, овлашно сам проверио метрику у још десетак околних Раичковићевих сонета: ниједан се није држао јединственог метра. И, ево, једанаест или дванаест година касније, размишљајући шта да кажем на овом скупу а да то не буде понављање ранијих властитих текстова, сетио сам се збуњености Раичковићевим метром, па сам решио да детаљно проверим како, у том погледу, ствари стоје у његовом

рода и појединца – после рата. Сматрао сам да су Раичковићеви стихови „Успавајте се где сте затечени / По свету добри, горки, занесени“ и Попин стих „Врати ми моје крпице чудо“ врхунски додир поезије са судбином народа коме аутори тих стихова припадају.

12 Проблем писања тог сонета, његове коначне верзије, решио сам тако што сам кренуо од епског десетерца у првом катрену (што је и Раичковићев шести стих, са мало слободнијим прилазом питању цезуре), преко јампског једанаестерца у другом катрену (којим почиње Раичковићев сонет), да бих завршио симетричним дванаестерцима у терцинама. И римом сам имитирао Раичковићев сонет: идентична је његовој у дванаест стихова, само дванаести и тринаести стих имају другу риму, као што код њега из јединствене риме искаче тринаести стих. Проблеми ове врсте умножени су када сам по „Каменој успаванци“ писао комплетан сонетни венац. Решавао сам их тако што сам поступао као и аутор мајсторског сонета: ишао сам за потребама властитог израза настојећи да правила форме поштујем у највећој могућој мери, али не по сваку цену, и успостављајући на лицу места властита правила.

целокупном сонетном опусу. Био сам сигуран да ћу из те провере моћи да извучем закључке о односу несумњивог, правог песника и форме. Ево резултата провере.

Од свих написаних, укупно 71 сонета, Раичковић се јединственог метра држао у само 28 сонета, дакле нешто више од трећине, док су 43 метрички неправилна. Ако четири сонета у којима се од метра одступа у само по једном стиху прибродимо метрички правилним сонетима, однос се неће битно променити.

Међу неправилним сонетима налази се и један у коме је заступљено чак осам врста метра – од једанаестерца до осамнаестерца. По два имају шест и седам различитих метара, седам их има пет врста метра, шест – четири врсте, док у шеснаест сонета имамо по три различита метра, а у девет сонета по два.

Од метрички доследних сонета, три су написана у дванаестерцу (два су симетрична), осам у (углавном) јампском једанаестерцу, три у лирском десетерцу. Највише, чак 10 сонета, испевано је у јампском деветерцу (са изузетком једног стиха који није јампски), стиху иначе честом у нашој поезији у 20. веку, а најмање у осмерцу – два (један симетричан) и седмерцу – такође два, са шетајућом цезуром. Треба додати да су од она четири сонета у којима се од метра одступа у само по једном стиху, три написана у дванаестерцу (с одступањем у десетерцу, једанаестерцу и тринаестерцу), а један у седмерцу (с одступањем у осмерцу).

Сви Раичковићеви сонети имају укупно 994 стиха. Њихова подела по метру, без обзира на цезуру и акценте, изгледа овако: највише је дванаестераца – 204, деветераца – 201, и једанаестераца – 188, а затим долазе 102 десетерца и 100 осмераца, 85 седмераца и 47 тринаестераца. Са више од тринаест слогова имамо 54 стиха (један има чак 20 слогова, а два по 19), а са мање од седам слогова – 13 стихова.

За закључке ове (бројчане) анализе занимљиво је упоређивање бројева и хронологије промена у односима тих бројева. У првој деценији писања сонета Раичковић је, од педесет написаних, само девет извео метрички доследно, у једном метру; у другој деценији, свих десет написаних сонета метрички је доследно; у трећој – од шест написаних (сви су тематски везани за смрт супруге Бојане), пет сонета је у једном метру а шести користи само два метра; најзад, од пет сонета из последње, четврте деценије, четири су доследна, а пети има одступање у само једном стиху. Дакле, видимо да поштовање метричких узуса готово потпуно изостаје у првој, младалачкој и најплоднијој фази писања сонета, а да је у каснијим фазама случај обрнут: сонета је мање, али готово да и нема одступања од правилног метра.

Ако све бројеве саберемо и упоредимо, долазимо до два закључка. Први: ако се мери квантитет, много већи део Раичковићеве активности у сонетима није упакован у метрички стабилне творевине. Други: што је песник старији, метар је све стабилнији; као да је младалачки нехајан однос замењен

конзервативним односом зрелих година према чврстоћи песничке форме.¹³

Уопште говорећи, без форме нема поезије, и разматрање односа према форми неопходно је и корисно за разумевање одређене поезије. Али, то је неисцрпна тема. Ја ћу, овде, само поставити два питања у вези са Раичковићевим односом према форми сонета, везаним за однос према версификацији тј. метрици. Прво питање гласи: Зашто Раичковић није доследно поштовао метрику? А друго: Какве је то поетске последице имало?

На прво питање могуће је дати више одговора.

Први: није имао осећај, није знао да барата метром. Неко ко верује да је помоћу неког рационалног, научног поступка, рецимо математичког, као овде, или поступка теорије версификације, могуће потпуно реконструисати настанак поезије и објаснити је – повероваће у овај одговор. Остаће му само да објасни откуд онда код Раичковића и савршено версификовани сонети.

Други: није знао, па је касније научио, вежбајући. То је могуће. Истина, не види се кад је то песник вежбао: после 18 сонета са мешаним стиховима, деветнаести је сав састављен од јампских једанаестераца, па се наставља низ мешаних, па је тридесетрећи сав од дванаестераца, па мешани,

13 Могуће је да је промени односа према метрици допринео и Раичковићев рад на препевавању Шекспирових сонета. Он је пао баш у време између првог и другог „таласа“ писања властитих сонета. У том послу (превођења тј. препевавања), занат је много више у првом плану, обавезније је коришћење његових алатки.

па... И у каснијим сонетима има одступања – ваљда песник није довољно увежбао. Ипак, ако се траже разлози промене односа према метру, пре се могу наћи у природном разликовању односа млађих и зрелијих година према свим врстама правила.

Трећи: песник није ни имао циљ да се строго придржава правила метрике. Када пише везани стих, песник је често у ситуацији да арбитрира између потреба израза и захтева форме, мора да изабере чему ће дати предност. Мајстор ће, наравно, то некако уклопити, или ће се, а то се код мајстора углавном и дешава, све само од себе складно сложити (јер мајстора чини и инстинкт који га унапред усмери ка одговарајућој форми). Али постоје ситуације када мајстор, опет инстинктивно, заобиђе задата правила, не да би их срушио него да би поступио по неком свом унутрашњем правилу, које је за настанак и вредност песме важније од оних задатах. (У неку руку, то је сасвим нормална и логична ситуација песника у сусрету са задатом формом. Правила форме настала су из неке праксе, пракса их је утврдила, али током времена та иста пракса проналази у тој форми, задржавајући њен општи оквир, углове и излазе које првобитна правила нису прописала. Ако углови и излази постану доминантни – форма нестаје. Има, међутим, виталних форми, као што је сонет, које лако подносе све те углове и излазе и примају их као део форме. У њима песник може лако да крене унатраг: од објективних закона строге форме ка неким својим унутрашњим правилима, враћајући се, дакле, путем који је форма претходно прешла да би до својих стро-

гих правила дошла.) Ко је имао прилику да слуша како Раичковић, приватно, седећи у соби, ритмички разлаже своје или туђе стихове, лупкајући полусавијеним прстима шаке по плочи стола, могао је да осети та унутрашња правила ритма из којих је, мимо метричке доследности, настала „Камена успаванка“.¹⁴

Какву је поетску вредност дао овакав Раичковићев однос према форми сонета? Већ смо видели да он важи за мајстора версификације, упркос горе изнетим бројевима. Уверен сам да има много оних који га цене као изузетног версификатора сјајних сонета, не примећујући да је истовремено објављивано, из пера других, много слабијих сонета са бољом, тј. доследнијом версификацијом. Ако и није тако, ако смо сви урадили анализу, рецимо, „Каме не успаванке“ и установили да она има низ одступања у метрици и рими, зашто ћемо онда и даље сложено тврдити да је тај сонет бољи и у српској поезији важнији од низа других, савршено версификованих, укључујући и такве сонете самога Раичковића? Можда зато што имамо модерну свест да разграђивање форме не мора бити светогрђе него, напротив, њено развијање. Можда зато што смо навикли да више готово ни нема сонета написаних по оним најстаријим правилима (рима *abba abba cdc dcd*, чист једанаестерац), јер је „раштивавање“

14 Овај текст дотакао је само бројчане односе у метрици Раичковићевих сонета, па „тражи“ додатно разматрање његовог односа према овој песничкој форми. Неко ко се стручно бави теоријом версификације требало би да проучи да ли има логике – и, ако је има, каква је – у Раичковићевим одступањима од строгих правила сонетне форме.

сонета почело одавно. Можда зато што знамо да вредност поезије не потиче из прилике у испуњавању строгих захтева неких песничких форми него је резултанта дејства различитих унутрашњих и спољашњих елемената.

Коначно, шта је за песника форма? Стега, Прокрустова постеља, тешка препрека на путу до слободе? Ослонац, писта са које се полеће у слободу? Мамац – ако се загризе, губи се слобода? Окомито подневно сунце које не прави сенку ниједном слободном покрету? Косо јутарње сунце које сваком слободном покрету направи сенку? Закон? Вештина да се, без законских последица, заобиђе понеки параграф? Прављење закона? Понешто од свега овога види се у форми, али сама форма не сме да се види. Ако се у неком песничком делу сувише види форма, то најчешће значи да је бар мало нарушен поетски видик, као што видик нарушава висока кула у равном пољу. Добра поезија никад нас, као читаоце, не наводи да анализирамо њену форму.

Стеван Раичковић као аутор сонета, пример је модерног, а заправо свевременог песничког односа према форми: спој мајсторства и слободе да се добро ради и мимо задатих правила заната, слободе коју имају само мајстори а не и шегрти. Као такав, збуњује аналитичаре форме а радује читаоце поезије.

ENCOUNTER WITH A *STONE LULLABY*

Summary

Having written and published his first sonnets, Raičković immediately showed that he was an individual poetic voice following, first of all, his own poetic instinct and not the “fashions” of the time. This characteristic of his is evident in his attitude to the sonnet form. In this paper, this attitude is analysed in the sphere of prosody. The analysis shows that the majority of Raičković’s sonnets – around two-thirds of them – are metrically irregular. For example, the sonnet “A Stone Lullaby” – one of the most significant poems in the Serbian poetry of the second half of the 20th century – which is regarded as being an exemplary sonnet, is composed of 11 hendecasyllabic, 4 dodecasyllabic and 3 decasyllabic verses. And yet, when one listens to them – they sound harmonious. Two questions arise in connection with this: why did the poet not adhere consistently to the rules of metrics, and what were the consequences of this in terms of poetics? There are a number of possible answers to the first question. The second question has been answered by literary criticism and history, and it points to the conclusion that, as a sonnet writer, Raičković provides an example of a modern poetic attitude towards form, which is, in fact, timeless, combining mastery of the form and the freedom to work well following one’s inner rules, even though this may be outside the given rules of the poetic craft.

Бранко Брђанин

ПЈЕСНИЧКИ СВИЈЕТ КАО
ПОЕТИЧКА ПОЗОРНИЦА

(препјеву Стевана Раичковића:
дијалог са Вилијемом Шекспиром)

Кључне речи: Шекспир, поезија, поетика,
препјеву, свијет као позорница, сонети.

Заиста – како вели Џеквиз у Шекспировој комедији *Како вам грајо*¹ – „цијели свијет је позорница“!² „All the world's a stage, / And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances... (Након реплике Старог Војводе: „Пространа светска позорница пружа / призора тужних више него глума / у којој ми се појављујемо“; даље, Џеквиз „наставља“ пређашње: „Па цео свет је глумиште где људи / и жене глуме; свак се ту појави, / па оде; и одглуми у животу“.³)

1 *As You Like It*, штампана први пут 1623. у првом фолио-издању, а написана несумњиво између 1598. и 1600. у Шекспировом „средњем периоду“ стваралаштва.

2 Упорјеђење свијета са позорницом често је у ондашњој поезији и драми; тако позориште Глобус (Globe) има за своју „девизу“: *Totus mundus agit histrionem*. Доживљај да *позорница свеш* је, из *Како вам грајо*, лако је упоредити са стиховима из прве сцене првог чина *Млењачкој шртовца* В. Шекспира: „Свет ја држим... за позорницу где свак тумачи улогу своју“ (навод према коментарима Боривоја Недића /стр. 179–230/, у: Виљем Шекспир, *Сонети*, Просвета, Београд 1966, 185).

3 Чин II, сцена 7; наведено према: Виљем Шекспир, *Како вам грајо* (превод Б. Недић и В. Живојиновић), Просвета, Београд 1949, 84.

Просперо, главни лик Шекспирове *Буре* (за кога многи тумачи – с правом – држе како аутопоетички оличава резигнацију самог Писца у предсумрачје његовог растанка од сцене и од поезије) „допуниће“ претходну мисао искуственим (?) уздахом: „Ми смо грађа од које се праве / снови, и наш мали живот нам је сном / заокружен“.⁴

Започињемо слово о духовном дијалогу нашег *Високој Стивана* и енглеског *Великој Лабуда са Ејвона*, са обје стране овог крхког „моста“, уз увјерење како се из „шкољке“ једне у основи „случајне“ пјесничке везе може излучити и нешто бисерног праха потоњих поетских и поетичких досега Раичковићевих, са надом – ипак – да не бива баш онако како то види уморни и остарјели Шекспир-Чаробњак:

... Ко несуштаствено
ткиво те визије, тако ће и куле
високе, и дивни дворци, и свечани
храмови, и сама лопта Земљина,
и све на њој, нестати ко ова
ишчезла, нестварна поворка, и неће
за собом никакав оставити траг.

А сусрет јесте био случајан, ако бисмо приста-
ли на то да *случај* постоји!

Предлог да баш ја радим на препевима Шекспирових сонета долазио је од стране песника Симе Пандуровића. Не толико због поодмакле

4 Виљем Шекспир, *Бурa*, чин IV, сцена 1 (превод Живојин Симић и Сима Пандуровић), Просвета Београд 1962, 109. (И наредни навод: *Истио*).

старости, колико због тешке шећерне болести која је поред осталих јада (ампутирања ноге) проузроковала и песниково слепило, Сима Пандуровић је био принуђен да прекине свој дугогодишњи пут (раме уз раме са Живојином Симићем) до целокупног Шекспира на српском језику, у тренутку када је до коначног циља остао још само један, али тешки, претешки корак.

Из пијетета према овој болној околности, ја сам се прихватио, више срцем неголи умом, да обавим овај последњи посао који је стајао пред унесрећеним бардом српске поезије.

Да се све то није догодило тако, Шекспирови сонети на српском језику *изгледали би сасвим грујачији*: било да их је доспео, неком срећом, да препева сам Сима Пандуровић, било ко други, место мене.⁵

Рођен 1928. године, Раичковић је (по властитом свједочењу) први сонет – „Букет“ – написао у својим раним двадесетим (1951),⁶ а само петнаестак годи-

5 Навод из: Стеван Раичковић, *Прејевци*, „Сабрана дела Стевана Раичковића”, девети том, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998, 170 (подвлачење наше).

6 Објављен 1952. у Београду (у „надреалистичким“ *Сведочанствима*), поред још три, од којих је један била већ 1951. написана „Камена успаванка“ (вид. Стеван Раичковић, *Један моћући животи* (приредио Мирослав Максимовић) Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1996, (навод пјесме према истом извору, 153).

БУКЕТ

Каранфил, црвенкаст као стид,
Отвара слатку латицу сећања.
Од белог јоргована боли ме вид,
Од плавог – рука скоро сања

на доцније, тада тридесетседмогодишњак (а већ са четрдесет и четири, од 1972. године, члан САНУ) *преијевао* је и допјевао Шекспира;⁷ иако – према аутобиографском запису – унапријед свјестан „силе разлога“ да се не прихвати „мукотрпне адаптације ове сурове и бесиошћедне *иоеишке* форме из једног језичког медијума у други“, које је „набрајао као аргументе за своју *аисолуићну индисионираноси* у оваквом послу (непознавање енглеског језика, помањкање било каквог искуства у превођењу)⁸ то

Да су јој прсти постали цвет
Па тужно и весело миришу
Крај руже која је скупила свет
И крв и тајну и усне које сишу
Са друге усне смех и смрт.
О најлепше се липа смеје –
У самом ваздуху као густ врт.
Под очима трава мирно веје.
Жута се лала у њој злати
И клати и тако теку сати.

7 „Одељак *Шекспиринови сонети*, први пут је објављен (1966) у Просветиној едицији 'Светски класици', под насловом *Шекспир – сонети*. Ова књига садржавала је Предговор и Коментаре из пера професора Боривоја Недића. Следеће издање (Југославијапублик и Светлосткомерц) штампано је 1995. године под насловом *Шекспиринови сонети*. У тој књизи – овога пута без Недићевих текстова – појавио се и преводиочев запис 'Уместо фусноте под Шекспировим сонетима у српском препеву'. Према том издању (и под тим насловом) ауторови препеви Шекспирових сонета штампани су и овде“ („Сабрана дела Стевана Раичковића“, десети том, *Стихови из дневника*, напомене, навод са стр. 200–201).

8 Вид. *Прејеви*, 168–170. Текст под насловом „Уместо фусноте...“, према Пишчевом датовању, настао је 1977. године (подвлачења наша).

– сагласити се лако – нити је било случајно, нити је могло бити случајно!

„Има неког провиђења и у паду једног врапца“ (слути Шекспиров дански краљевић Хамлет, дозивајући Катула)! Како другачије – осим пјесничким провиђењем – објаснити срећан спој и (костићевски) *премоси*, скок преко стрмог амбиса смисла, упркос мноштву „рационалних“ препрека, одрона и провалија на тегобном путовању које је више и прије лет и узлет но ишта друго? И самом Раичковићу *искони* је подухват изгледао немогућ, а и пуко „причање“ о препјевавању Шекспира видио је „као једва повезиве делове неког садржаја из саме фантазије, која нити има нити би икада могла имати било какве везе са мојим реалним животом“. Ипак, готово двогодишња алхемија поетско-поетичког амалгамисања резултовала је блиставим спојем звучности, смисаоности и узвишености Поезије равноправних саучесника; „мијењајући“ Шекспира Раичковић је измијенио властиту свакодневну природу, обитавајући у безвременом процјепу времена:

...ја сам се са упорношћу које ћу се сећати докле год будем живео, са неприкосновеним временским распоредом и готово разрађеном духовном тактиком, углавном лежерно, *чиилавих двадесет* месеци налазио у свој својој реалности

По усменом (јакако!) свједочењу Рајка Петрова Нога, Раичковићевог дугогодишњег интимног пријатеља и саговорника, Стеван је тражио да зналци уживо-наглас пред њим изговарају Шекспирове стихове, не би ли како „ухватио“ музику поезије (након што му је прозни превод Живојина Симића „дохватио“ смисао)!

на свакодневном послу поетског уобличавања Шекспирових сонета на српски језик.

У том, *изолованом духовном крућу*, у коме сам се без остатка налазио, готово и физички, била је *конценџрисана сва моја неослобођена енерџија: одавно џаложени наџони* за неким правим, великим радом и *вечитџо обуздаване чежње за високим мислима и дубоким осећањима*. Онај степен интензитета, који би у једном вишем смислу био тек достојан разлог да се човек сасвим посвети поезији – а који нисам налазио (или кога сам са вечитим страхом заобилазио) у својим доживљајима света – проналазио сам као од шале и као нешто сасвим природно у стиховима који су били преда мном. Високи поетски говор, према коме ми ни на крај памети није падало да тежим са несигурног тла својих поетских тема – очекивао ме је у сваком тренутку, суверено уобличен, у Шекспировим строфама које су лежале *расуџе и као изваљене на мом сџолу*.

Једно *изузетџно и неџознаџно осећање* да се први пут у животу нисам налазио на периферији читаве те високе и недостижне сфере – као посматрач и читалац, него у самом средишту – као *равноџравни саучесник: уџицало је и на моју свакодневну џприроду до џе мере да се џо мноџо чему нисам ни осећао везаним за време у коме сам живео...*⁹

Наравно, никако није случајно ни то да је *Сџеван Високи* управо то вријеме „препјевавања“ за сав вијек свој упамтио као властити „изузетни период“, у коме је тако интензивно боравио, а да још (тада, 1977, или никада?) није успио да се сасвим

9 *Прејевџи*, 168–169 (подвлачења наша).

домогне његовог правог, *свеобухваћиној биланса*; над којим лебди и доминира *џубиџак* преко двије хиљаде рима из нашег језика, које је – као у некакву имагинарну, папирну кулу – уградио, да би се у њу уселио један *Велики*, али *џуђи дух*.¹⁰

Све ове риме, наравно, изгубио сам за своју поезију, што би можда било и добро да нисам с друге, кобније стране, за дуги низ година које су уследиле, робовао *навици* стеченој у овом послу, по којој се и мој властити поетски дух кретао и копрцао само у окованим формама строгог и везаног стиха.¹¹

Јасно је, дакле, да стоји и да је итекако „самоодрживо“ увјерење како је *духовни дијалој* и подухват *џрејјевавања* сонета Вилијема Шекспира, одлучујуће усмјерио-одредио и будућу поезију и поезику Стевана Раичковића, ма колико сам Пјесник своју мијену (некако као „покајнички“?) називао навиком, и сматрао (доживљавао?) помало робовањем. Наравно, већ 1977. *Високи* се „помирио“ са (да ли, заиста, стварним?) кајањем због своје ревне службе на двору *Великој*... „Али, ако се и у самој поезији већ морало некеме робовати, онда би ипак мој коначни биланс у овом случају био позитиван: служио сам генијалном Шекспиру по идеји великог песника Симе Пандуровића“¹²... А илустрација узвишености ове тегобне али и надахњујуће „службе“

10 Вид. *Исџо*, 170–171.

11 *Исџо*, 171 (подвлачења наша)

12 Вид. *Исџо*.

пјесничког *ирејјева* биће овдје показана „случајем“ само једног од сто педесет и четири бисера, сонетом под бројем XV,¹³ о коме је – пружајући поетску и поетичку *йошк*у за наш приступ – Раичковић и посебно (у прозним-аутопоетичким и биографским записима) свједочио.

Иначе, сам „посао“ превођења (препјевавања) Раичковић је у више наврата успијевао да „дефинише“ метафорама – не сувопарним, „квазинаучно“, стручним и суздржаним *најименама*, но вазда упечатљивим поетским и поетичким *знаковима* – сликама у бројним предговорима, записима, или

13 У сонету XV, на енглеском и у дословном-смисаоном преводу на српски (Дамир Вукелић), истичемо појам позорнице, који се јавља као „одјек“ у *Како вам грађо* и *Млејачком ирјовцу*.

When I consider every thing that grows	Кад узем у обзир да све што расте
Holds in perfection but a little moment,	Буде савршено само у једном моменту,
That this <i>huge stage</i> presenteth nought but shows	Да је ова <i>велика позорница</i> ништа друго, него
Whereon the stars in secret influence comment;	Оно на шта се у тајности оцртавају звјезде;
When I perceive that men as plants increase,	Кад схватим да људи као биљке расту
Cheered and check'd even by the selfsame sky,	И бодрени и кочени од тог истог неба,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,	Расту разметљиви у њиховом маддалачком цвату
And wear their brave state out of memory;	И вену од изузетности до заборава;
Then the conceit of this inconstant stay	Тад, схватавши ову несталност
Sets you most rich in youth before my sight,	Моје очи препознају богатство твоје младости,
Where wasteful Time debateth with Decay,	Гдје расшно Вријеме расправља са Смрћу
To change your day of youth to sullied night.	Како да промијени твој дан младости у укаљану ноћ.
And, all in war with Time for love of you,	И, због тебе сада ратујем против Времена,
As he takes from you, I engraft you new.	Што ти оно одузме, ја ти ново додајем.

одговорима на питања и позиве на разноразне „анкете“. Некада је то била прича о мосту, други пут о ласти која гради гнијездо; који пут запис о претакању кâпи драгоцјене и животодајне течности из једне посуде у другу (из језика у језик):

...све оно што нисам успео да пронађем у себи, покушао сам да бар као неку замену за то откријем у другим песницима који су се полако, један по један, из својих далеких покрајина и са својим различитим језицима, окупљали на моме столу. (...) Своју унутарњу пустош, као неку празну и бесмислену посуду – готово одбачену и помешану са мртвим стварима уоколо – требало је испунити неком *тш*уђом *садржином* и тако, макар и привремено, остварити илузију и о *сойсйвенном садржају* који би бар наликовао на живот. (...) У туђе и непознате строфе које су лежале на моме столу – час као олаке скривалице, час као тешке и нејасне енигме, а почесто и као неки комади неме и мртве материје – требало је *удахнутии нови животи*.

Тако је овај необичан сусрет увек започињао као нека трома, једва покретна игра у муклој тишини, све док се и на једној и на другој страни не би осетио *дах* живота. А он је понекад лакше, некад теже – али упорније, струјао преко једног *иматинарнои мостиа*, који је у исто време *сиајао и далеке обале два различиша језика*. /.../ На том танушном и лелујавом концу, на коме сам стајао и једва успевао да одржим равнотежу, требало је из једне препуне посуде, у којој се налазио житки и за мене сеновити језик *једнои* поетског медијума, преточити ову текућину у такву исту, *грују*, али празну посуду – нашег језика. А читав смисао је

и био у томе: да се што мање ове *живе* течности растури – проспе и загуби – јер је свака њена кап била драгоцене и препознатљива у *обе* своје целине, којима је још увек, у исто време, иако на два различита места, *поједнако* *и* *прии* *а* *а* *а*.¹⁴

Пишући предговор препјевима *Седм руских ѿесника* (БИГЗ, Београд 1990), већ у наслову Стеван Раичковић је добро осјетио како је овај „посао“ *и* *р* *е* *в* *о* *д* *у* *к* *а* *м* *а* *н* *а* *ж* *и* *ц* *и*, што ће се окрунити у упечатљивом свједочењу:

Концентрација и обазривост *и* *р* *е* *в* *о* *д* *у* *к* *а* *м* *а* *н* *а* *ж* *и* *ц* *и* *а* морали би изгледа да буду удвостручени. Његов рискантан посао личи у неку руку на несигуран ход по жици, у коме онога који се креће по њој вреба са обе стране по једна језичка провалија. Те две провалије су различите, као две логике, два магнетизма, али им је заједничко то што су обе подједнако опасне. (...) На које око да зажмури наш играч у ваздуху? Чије би он ишчекивање могао најбезболније да изневери када се нађе у овој ситуацији *и* *з* *б* *о* *р* *а*, а такав избор је чест и неминован у његовом послу?

Он по једној логици зна: ако изневери једну страну, изневерио је обе.

Зато у његовој свести и не фигурира овако постављен избор. Он се опредељује за другу логику. А то је она логика коју диктира тренутак игре, *л* *о* *г* *и* *к* *а* *а* *а*.¹⁵

14 С. Раичковић, „Искони бе слово“, предговор *Словенским римама*; навод према *Прејеву*, 198–199 (подвлачења наша).

15 По пјесниковом датовању, текст настао 1970. Навод према: *Прејеву*, 403–404 (подвлачење наше).

Илуструјући особени поетски и поетички „кључ“ логике акробате (којим су Шекспирови сонети постали другачији, лични и „Раичковићеви“, будући – истовремено – и „језгро“ поетско-поетичке индивидуалности нашег Пјесника), доноси-мо, напоредно, исти (Шекспиров, Петнаести) сонет¹⁶ у Раичковићевом препјеву и у преводу Данка Анђелиновића (Danko Angjelinović), чије је друго издање на „српско-хрватском“ објављено у оквиру „Целокупних дела Виљема Шекспира“ исте године (1966):

Kad mislim da sve u razvoju stvari Tek kratko snagu uzdrže gizdavu, Da upliv zvijezda taj prizor ne mari, Već gleda samo ko divnu predstavu;	Кад помислим само: све што расте да је Савршено тек у малом трену живом, И да <i>позорница</i> – <i>свеш</i> је, која даје <i>Прегсћаву</i> под тајним звезданим
Da se ko biljke ljudi razvijaju, Od istog neba maženi i strti, Mlad sok im kipi i s vrha padaju,	Кад видим да људи расту налик биљу И да и њих исто небо крепи, слаби, Да им млад сок брзо стиже старом
I divni svrše u naručju smrti; Tad miso na tu prolaznost dočara Bogatstvo tvoje mladosti mom oku, Sa smrću vrijeme o njoj progovara, Da za dan mladi dà ti noć duboku.	А њина лепота у заборав граби; И мисао на ту сталну мену тада Слави благо твоје лепоте мом оку, Док време са смрћу договоре склада Да твој дан претвори у поноћ дубоку.
Ja sav u borbi s vremenom za tebe,	Због тебе с временом мој рат сада траје:
Što ono uzme, dajem ti iz sebe.	Што ти оно узме, моја хвала даје. ¹⁷

16 Као што смисао „приче“ сонета 5. прелази у 6, тако и „садржај“ 15. прелази у 16, чији „први катрен“ (четири стиха) Раичковић препјевава: „На моћнији начин што не почнеш бој / Са тиранином пред ким време трне, / И бољим средствима но што је слик мој / Не утврдиш се када смак насрне?“

17 Стихови *моја хвала гаје* истакнути су јер се први пут у сонетима најављује нова тема: да ће пјесникови стихови овјековјечити његовог пријатеља. Анђелиновић скреће пажњу: „Prvi put mu obećava besmrtnost (вид. Данко Анђелиновић, у: Viljem Šekspir, *Poeme i soneti*, „Celokupna dela Viljema Šekspira“,

Петнаести сонет (особен и по другим карактеристикама, о чему смо већ натукнули коју у нашој напомени 17, овдје) као да је – мада се „наставља“ у наредном, Шеснаестом – испјеван у једном даху; наиме, Б. Недић (позивајући се на Прајса) истиче да Песник „распоређује 112 речи у једну једину реченицу, и распоред је тако јасан и лак да нисмо свесни њене необичне дужине“. Иако оба наша превода формално задржавају ту „једну реченицу“, Шекспирова мисао неупоредиво природније „тече“ у Раичковићевом – пјеснички надахнутијем, треба ли рећи – препјеву; уз напомену да је у „домаћим“ верзијама осамдесетак (76 : 81, ако смо тачно пребројали) ријечи „организовано“ у јединствен синтагматски низ-реченицу. (На страну што Раичковић вјешто „уклапа“ и онај Шекспиров „лајтмотивски“ доживљај *да свијет̄ – њозорница је*, а Анђелиновић пропушта ту моћну слику, исцрпљујући сав смисао у позорници, коју – наравно – и Раичковићев препјев не превиђа!)

Иначе, у сонетима 15–19. преовлађује мисао о Времену, непријатељу којег треба побиједити рађањем порога или пак пјесниковим стиховима који ће обесмртити лик његовог пријатеља,¹⁸ али

knjiga 10, Kultura, Beograd 1966, 223), а стихове 11–12 тумачи „(по Pulerovu tumačenju), da propadanje = smrt ne pregovara s vremenom, nego da skupa mladićeve mlade dane šalju u noć“.

18 Сличне мисли изражавају и сонети 55, 60, 64, 65, 81, као и „низ“ 100-126. (Вид. Напомене уз Раичковићеве препјеве Шекспирових сонета, 1966; коментари, Б. Недића, *нав. дјело*, 184–185.) Раичковићев „наставак“ 16. сонета гласи: Ти на врху срећних сâта стојиш сад / И необделан многи би врт света / Да рађа цветове живе био рад / Сличније теби од твога портрета: / Тад би у обличју своме живом ти / Живео живот, какав не би

ми ћемо позорност задржати на представи, по којој је „читав свијет позорница“, док се одиграва под тајним звезданим упливом: у 4. стиху „Представу под тајним звезданим упливом“ – тумачи Недић – „звезде су представљене као гледаоци у позоришту који ‘крепе’ и ‘слабе’, тј. с одобравањем или негодовањем гледају на људске поступке, и повољно или неповољно утичу на њих,¹⁹ а исто небо из 6. стиха – у Недићевом објашњењу, по Пулеру – може да се доживљава двосмислено: „оно обухвата звезде које утичу на људски живот и карактер, и временске прилике које утичу на растење биља“.

Кључно „мјесто“ пјесничког (најприје *йоеӣскої* а потом и *йоеӣицкої*) сусрета Раичковићевог са Шекспиром, управо је позорница – читав свијет као позорница – под истим небом; *йод тајним звезданим уйливом*. Да не буде недоумица, о овоме је писао и свједочио сâм Раичковић;²⁰ наше је било само да „посложимо“ елементе духовног *дијалога* двојице Бардова, *Високої* и *Великої*:

дала/ Ни слика која се под кичицом зби, / Ни под невештим мојим пером – хвала. // Сачуваћеш се дарежљивим чином: / Живећеш сликан сопственом вештином.

19 Б. Недић, *нав. дјело* (курзив у наводу наш.) И наредни навод, *Истио*.

20 „Путовање по хартији (Разговор о поезији)“, у: *Дневник о йоезији*, „Сабрана дела Стевана Раичковића“, седми том, 188–210. Датовање је извршио аутор: „Овај текст (са својим изворним поднасловима) представља део одговора на питања која су ми (у форми анкете-интервјуа) упутиле београдске *Књижевне новине* за свој број од 15. маја 1989. године. Коначна верзија за ову књигу направљена је марта месеца 1990, пред давање рукописа у штампу“ (Исто, 188). Одјељак у Дневнику... носи наслов „Догађај у травњаку“ (206–210).

Један од таквих *јаких* (можда и најинтензивнијих) доживљаја у мом животу, упорно се и жилаво отима сваком записивању: као да не жели да се испод свог недодирљивог стакленог звона – где борави од свог постања – прелије у било какву другу, па макар и најблиставију, посуду.

Небројено пута сам размишљао и о овом *ошимању* и о сâмој својој беспомоћности пред њим.

Све више се уверавам да су у питању неке тотално неадекватне сразмере: између важног, сложеног и *и рекрејничкој значаја шoи доживљаја* за мој живот – и невероватно упрошћеног, неатрактивног, готово баналног миљеа и осталих релевантних околности у којима се тај доживљај (догађај) збио.²¹

„Догађај“ се збио давно, у Сенти, негдје тридесет осме – тридесет девете, у вријеме великих школских ферија, у сумраку (*знојном и избезумљеном*, вели Пјесник, у сјећању на *доживљај у шравњаку*, пола вијека доцније):

Минутима и минутима сам наузнак лежао сакривен у овом ноћном (још увек смлаченом) августовском травњаку, очаран и застрашен (истовремено) огромним озвезданим небом над собом... Осећао сам се сићушним и изгубљеним пред тим треперавим амбисом – час недокучивим смислом, час опасним хаосом – у који је први пут била уплетена и моја беспомоћна (дотад само у

21 Исто, 207 (подвлачења наша).

дубини мене шћућурена) мисао... Чини ми се да је *ишо била моја прва њесма*, коју сам – за разлику од свих оних каснијих које сам и написао – доживео апсолутно читавим својим бићем... и *одакле је све кренуло*.²²

Наизглед безазлен дјечачки „догађај“ накнадно се претворио у *ијеснички доживљај*, а „карика која недостаје“ да би се извана, али (испоставиће се!) и *изнујра* растумачио и понеки аспект поезије и поетике Стевана Раичковића јесу управо доцнији-будући *преијев* *Шекспирових сонета* (који су – одлучујуће – преобликовали или барем усмјерили потоње пјесничко стваралаштво нашег Барда):

Пре десетак-двадесетак година дубоко ме је озарила једна строфа из Шекспирових сонета (које сам у то време препевавао на српски језик):

Кад помислим само: све што расте да је
Савршено тек у малом трену живом
И да позорница свет је која даје
Представу под тајним звезданим упливом...

Тако нешто, наравно, *никада нисам био кадар да смислим и формулишем у неком своме оригиналу*, али ми се учинило да је у овој *Шекспировој сџирофи јошово* *буквално узети у обзир и мој властџији догађај*, који ме је *једном, давно, оиределио за њезију и задржао у њој заувек*.²³

Свједочанство о пјесничком свијету као поетичкој позорници, помало *ириодна* и „натегнута“

22 Исто, 209 (подвлачења наша).

23 Исто, 209–210 (подвлачења наша).

конструкција накнадне памети (а „накнадна“ и није нека памет, зар не?), или просто још једна потврда о *йобрайџимсџиву лица у свемиру* (како би рекао Августин-Тин Ујевећ)???) Можда, ипак – ах, то спасоносно *можда* – блистави „записник“ пјесничког дијалога са Шекспиром, који ће (видјели смо већ) пресудно обиљежити поезију и поетику *Високој Штевана...*

Закључак

„Индиспониран“ (како сам свједочи), не знајући енглески језик и без икаквог искуства у превођењу, Стеван Раичковић се – 1964, по *аманџу* тешко болесног „великог песника“ Симе Пандуровића, а на приједлог Живојина Симића, који је сачинио прозни превод *Сонџта* – подухватио правог подвига: препјевавања Шекспирових сонета (сва 154!), које је потрајало двадесетак наредних мјесеци, да би „комплетан сонетни Шекспир“ био објављен 1966. године, са Предговором и Коментарима Боривоја Недића. „Потрошивши 2.156 својих рима“, Раичковић је пјеснички пренио „материјал“ најсуровије и најзахтјевније пјесничке форме тако да је не само „мијењао“ Шекспира него и властиту природу; досегнувши тим *равнојравно саучесничким* подухватом неке од својих најљепших и најличнијих поетских исказа, у које је (свјесно или несвјесно!) „уградио“ и своје личне догађаје и доживљаје. Тако смо добили не само „цијелог генијалног Шекспира“ но и једног – до тада неисказаног и неисказивог – непознатог Раичковића!

Мада је петнаестак година раније (1951) настао први Раичковићев сонет „Букет“ – коме је следовала и *Камена усџаванка* – иако је у наредном периоду написао још прегршт сонета, сигурно да је и доцније опредјељење (навика, робовање, како вели сам Пјесник) за строгу сонетну форму било резултат те тешке „службе“. Поглед уназад – помоћу ауторових „аутопоетичких“ и аутобиографских биљешака и записа, сучељених са примјером Петнаестог Шекспировог сонета – показује да је и ово скрајнуто „обделавано поље“ добар путовођа у допуњавању слике о поетици нашег Пјесника: препјевци су били заиста плодносан *дијалої* са „изворником“, а Шекспиров пјеснички свијет потврдио се и као лична *поетичка њозорница* Стевана Раичковића.

Branko Brđanin

POETIC WORLD AS A POETIC STAGE

(Stevan Raičković's translations of poetry: his dialogue with William Shakespeare)

Summary

The paper sheds light on – according to the testimony of the poet himself – „an exceptional period“, in the course of which, for almost two years (in the mid-1960's), Stevan Raičković „served“ at the court of another, translating Shakespeare's Sonnets. Excerpts from Raičković's diaries dealing with poetry, prefaces, notes and „footnotes“ serve to illustrate the spiritual relationship between the two po-

etic worlds; it was a difficult, thankless but fruitful encounter on the world stage of poetry, from which it is possible – without putting in a lot of effort and without any great aspirations – to discern and deduce something about the poetics of Stevan Raičković. Finally, Shakespeare's Sonnet XV is a miniature „area of experimentation”, showing not only the sublime nature and the inspiration of Raičković's Serbian translation, but also the focal point of a spiritual dialogue wherein the poetry of another and Raičković's own intimate poetic sphere met, where the inner poetic motive forces of Shakespeare's „world” intertwined with the personal events and experiences of our poet.

Персида Лазаревић ди Ђакомо
 СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА
 ПРЕПЕВИ ПЕТРАРКЕ

Кључне речи: препев, Петрарка, *Канционијер*, основни мотиви Раичковићеве поезије.

У разговору који су Слободан Зубановић и Михајло Пантић водили са Стеваном Раичковићем 15. маја 1989. године, а у вези са превођењем песама других песника на наш језик, Стеван Раичковић је рекао да су то били његови „(донкихотски) покушаји да неке стране песнике – из недостижне сфере оригинала – приближим домаћим читаоцима. (Другим речима: да их са њиховог неба, што безболније, спустим, на нашу земљу.) Ти моји покушаји [...] нису ни названи *йреводима*, него *йрејевима* поезије.“¹ Истиче затим Раичковић да није познавао довољно оригинал (а у неким случајевима каже је у питању било право незнање), па да је надокнадио то својим искуством „са српским везаним стихом, стеченим у писању властите поезије“.² У превођењу, тј. прпевавању страних стихова Раичковићу су помагали зналци одређених језика, али истиче:

1 „Песник је човек без професије или путовање по хартији“, у: *Десет ђесема – десет разјовора* (приредили и разговор водили) С. Зубановић и М. Пантић, Нови Сад: Матица српска, 1992, 62.

2 *Истѓо*, 63.

[...] а онда сам ја тај полузаједнички, сирови материјал, настављао да дорађујем самостално, онако како се отприлике бавим и сопственом поезијом. Наравно, са небројено разлика и са хиљаду пута ограниченијом слободом. То је био пут који води на тачно одређено место, али се ход по њему подешавао искључиво по отисцима туђих стопа. При таквом раду, увек се уза ме, на столу, поред листа хартије са мојим колебљивим рукописом – налазио и неумитни текст оригинала, који је био сваки час, из стиха у стих, изнова консултован. Понеки пут је тај однос асоцирао на живо присуство песника – који ме је опомињао или захвално климао главом. Ради таквих, ретких тренутака – који су наликовали на праву песничку авантуру – стицао се утисак да је и вредело позабавити се овим послом и да сам за све то време ипак учествовао у поезији.³

Једну такву, крају приведену авантуру, која је показала да јесте „вредело позабавити се овим послом“, те да је Раичковић заиста учествовао у поезији, представља препев Петраркиних сонета, којима је Раичковић успео да потврди главне теме своје поетике. Раичковићева намера није била да се представи као петрарколог, – реч је о књижевном сусрету нашег песника с поезијом Петраркином. Године 1974, када се навршило шест векова од смрти авињонског песника, Раичковић је објавио препев *Десет љубавних сонета Франческа Пејрарке посвећених Лаури*.⁴ Како каже Ерос Секви, који

3 Исто.

4 *Десет љубавних сонета Франческа Пејрарке посвећених Лаури*. 1374 Шест векова од смрти песника 1974 (предговор Ероса

је Раичковићу помагао при превођењу Петрарке:⁵ „После шест векова један српски песник среће најчувенијег италијанског лиричара, зауставља се да с њим попреча и поводом шестогодишњице од смрти поклања му, у знак поштовања, превод десет љубавних сонета.“⁶ У „Запису о књизи“ Раичковић каже да је превodeћи Петрарку ушао „у најделикатнију конверзацију и оживљавао полемику са давним песником, као што сам то чинио и оном приликом, раније, када сам покушавао да *његове* сонете заоденем у *свој* језик“.⁷ У том првом издању Петраркини сонети појавили су се билингвално. У вези с овим издањем Ерос Секви каже:

Са овим песником из 14. века, елегантним и рафинираним, среће се Стеван Раичковић, припадник другачије планете и не сасвим љубавни песник, и Петраркиној љубавној поезији плаћа неупоредив данак превodeћи десет његових сонета, који нису примарнији од толиких других Петраркиних сонета. То што су оригинал и превод један поред другог, није чин охолости, већ пре чин понизног поштења и храбрости. Раичковић зна да је поезија предвидива само у извесним границама и

Секвија, препев Стевана Раичковића, опрема Жарка Рошуља), Београд: [Графичко предузеће „Слободан Јовић“] 1974.

5 Раичковић је тим поводом забележио: „Без још раније сарадње са Еросом Секвијем, на послу око превођења Петраркиних сонета са италијанског језика, као и његове најновије помоћи на садржајном и илустративном уобличавању ове књиге, до њене појаве не би ни дошло“ (*Истио*, 45).

6 *Истио*, 7.

7 С. Раичковић, *Прејев*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, 1998, 187.

пружа читаоцу прилику да запази удаљавања од изворног песничког текста, којима се прибегло баш да би се верније исказао крајњи исход.

Ко пожели да чита преводе независно од оригинала, стећи ће снажан утисак о једном Петрарки који милозвучно тече на српскохрватском језику, као да је то његов језик.⁸

Тачно је да сонети које је Раичковић изабрао „нису примарнији од толиких других Петраркиних сонета“, али ако се усредсредимо на одабир Стевана Раичковића, неколико чињеница привлачи пажњу. Пре свега, Раичковић је направио веома сужен избор од само десет сонета из *Канцонијера* (чији је изворни наслов *Rerum Vulgarium Fragmenta*, али који се наводи и као *Rime sparse*, према ауторовој дефиницији из *RVF I*, у 1. стиху). Избор сонета је сигурно био условљен чињеницом да је Раичковић „и сам, преко везане форме, прошао кроз сва искушења и замке у сопственом језику“.⁹ У препевима *Расутих рима* Раичковић је сабрао енергију свог песничког духа, ушао је у интиму Петраркине лирике и укрстио је са својом поезијом. Петрарка је за Раичковића изазов и подстицај поетизовању. Раичковићево читање, па потом препевавање Петраркиних сонета садржи у себи бит самог Раичковићевог песништва.

8 *Десет љубавних сонета Франческа Петрарке посвећених Лаури*, 9.

9 „Песник је човек без професије или путовање по хартији“, 62.

Десет Петраркиних састава које је Раичковић препевао јесу следећи:

Сонет бр. 3: *Era il giorno ch'al sol si scolaro* / Тог дана зраци сунца бледо сјаше

Сонет бр. 35: *Solo et pensoso i più deserti campi* / Сам и замишљен, корацима спорим

Сонет бр. 134: *Race non trovo, et non ò da far guerra;* / Мира ми нема, а нема ни рата

Сонет бр. 160: *Amor et io sì pien' di meraviglia* / И Амор и ја задивљени тако

Сонет бр. 254: *I' pur ascolto, et non odo novella* / Ја стално слушам, ал вести неима

Сонет бр. 272: *La vita fugge, et non s'arresta una hora* / Пролази живот – ни часа не стаје

Сонет бр. 285: *Né mai pietosa madre al caro figlio* / Никада своје драгом сину мати

Сонет бр. 310: *Zephиро torna, e 'l bel tempo rimena* / Зефир се враћа, лепо време води

Сонет бр. 312: *Né per sereno ciel ir vaghe stelle* / Ни покрет звезда с неба разведрена

Сонет бр. 333: *Ite, rime dolenti, al duro sasso* / Идите, болне риме, пут тог кама.

Приликом препева Раичковић је следио метричку схему сонета које је одабрао: 3 – abba abba cde dce; 35 – abba abba cde cde; 134 – abab abab cde cde; 160 – abba abba cde cde; 254 – abba abba cdc dcd; 272 – abba abba cde cde 285 – abba abba cde dce; 310 – abab abab cdc dcd; 312 – abba abba cde cde; 333 – abba abba cde cde.

Што се језика тиче, Раичковић је на располагању имао могућност избора, како по питању лексике тако и синтаксе: с једне стране се наравно могао ослонити на савремени италијански језик (јер, упркос томе што је у италијанском, у поређењу са другим језицима Европе, дошло до најмање промена у току вишевековног развоја, ипак савремени Италијан, читајући класике 14. века, тешко да, без доброг коментара, може разумети њихове стилске особености¹⁰), али је пре свега морао имати у виду поетски регистар који карактерише италијанску поезију од средњег века и ренесансе па све до Лепардија. На тај начин је Раичковић био у прилици да доста „комотније“ комбинује термине, да се приклања једној или другој могућности, у зависности од случаја. При препевавању Петраркиних стихова очигледно се појавио проблем временске дистанце превода, с обзиром да је реч о тексту из 14. века. А да је удео Раичковића песника у стварању ових сонета велики, то је неоспорно: „prevođenje teksta iz drugačije književne, jezičke i kulturne tradicije primenljiva [je] ne samo 'reprodukcija', na koji se ono neretko maltene mehanički svodi, već i 'produkcija', na više nivoa smisla“.¹¹ А може се рећи да су Раичковићева поетска решења истовремено и одмерена и оригинална.

10 М. Д. Савић, „Исказивање темпоралности у српскохрватском у вези са неким другим језицима“, *Научни састајанак слависџа у Вукове дане*, Београд: МСЦ, 1981, 10/2, 169–174.

11 М. Piletić, *Vremenska distanca u prevođenju književnog teksta* (Na primerima iz italijanskih renesansnih tekstova i njihovih savremenih prevoda), Београд: Filološki fakultet, 1997, 11.

У италијанској поезији средњег века, све до Лепардија у ствари, присутни су тзв. поетски архаизми; реч је о поетском нивоу италијанског језика, узвишеном (*linguaggio aulico*), који у тексту има „књишку“ ауру. Милана Пилетић, која се бавила управо овим проблемом, тј. приступом превођењу старих италијанских текстова на наш језик, истиче да

[...] наш преводилац има пред собом удвоstručeni problem, budući da ga ograničava „plitkost“ srpskohrvatskog, usled Vukovog prekida s književno-jezičkom tradicijom (a ova, u poređenju s italijanskom, nije bila ni obilata ni relativno ujednačena), često biva prinuđen da sačinjava naoko starinske neologizme, oslanjajući se na ličnu književnu kompetenciju.¹²

Кад је реч о италијанском поетском језику, познато је да се ради о једном систему који је вековима изграђиван и који је служио искључиво за песничко изражавање; носиоци таквог система су лексика и донекле синтакса. Овакав окамењени и касније овештали песнички језик петраркистичког типа представљао је за Раичковића прави изазов. Милана Пилетић каже:

Naime, jeste da u srpskoj književnosti nema približno ekvivalentnog perioda [...] razrađenog stila i jezika, odakle bi se moglo direktno zahvatati. No odlika dobrog pesništva, a time i prevodilaštva koje ga odano prenosi, jeste baš stvaralačka i prikladna sloboda „zahvatanja“. Nađe li savremeni prevodilac

12 *Исио*, 15–16.

pouzđano uporište u mreži intencija teksta – pri čemu dolazi do izražaja značaj razlikovanja između onoga što je autor intendirao i onoga što nam tekst danas kazuje – te jasno odredi kako data intencija u datom odlomku deluje, onda ima i pravo da kad-tad, delikatno, u svom tumačenju asocira na reči i stileme iz srpskih književnih tekstova, makar ih od nas delio i jedva vek, ili vek i po.¹³

Тако, на пример, Петраркине стихове из сонета бр. 254, “La mia favola breve è già compita, / et fornito il mio tempo a mezzo gli anni“, Раичковић преводи/препевава на следећи начин: „Моја се прича ево сконча лако / и моје време сврши сред године.“ Термин веома богатог значења, као што је “favola”, Раичковић је концентрисао у нашем „прича“ и на тај начин решио семантичку сложеност коју ова италијанска реч носи са собом, односећи се тиме на причу као метафору живота – а што је и била порука Петраркина – присутну још код Цицерона (*De senectute*, XVIII, 64: “fabulam aetatis peregisse”), те код Сенеке (*Epistulae*, LXXVII, 20: “Quomodo fabula sic vita: non quam din, sed quam bene acta sit, refert”).

Са том се проблематиком суочио и хрватски песник и приповедач Олинко Делорко приликом превођења/препевавања Петраркиних стихова. У вези са избором термина које је начинио за своје издање, Делорко каже: „Поједине, архаичне riječi [...] употребљене су у овим пријеводима, да би се pjesmama на појединим мјестима дала нека боја старине. Наравно,

13 *Исио*, 183.

u tome nije prevršena mjera.“¹⁴ А када све то упоредимо са Раичковићевим препевима, уочавамо да је Раичковићева употреба „посебних“ термина или термина ретких, двоструко условљена: с једне стране ради се о томе да се, као што је то учинио и Делорко, читаоцу пружи „нека боја старине“: „Једно исто онако далеко време, као што је било и оно о коме сам до малочас размишљао, јавља се овога пута као сушти, скоро ухватљиви живот, по много чему реалнији и конкретнији од онога у коме сам се налазио до овога часа“, каже Раичковић. С друге стране, пак, избор је начињен управо из техничке потребе, да би се поштовала версификациона схема коју је неговао авињонски песник.

Као Раичковић потом, и Делорко је онда начинио избор Петраркиних састава, само доста обимнији. То што је неке сонете, односно многе, па можда и најуспешније, изоставио, разлог је у томе што су се „[...] one prevodiocu učinile nepredvidivima. [...] Kod prevođenja tako zatvorenih i strogih pjesničkih oblika, kakve sadrži ova knjiga, prevodilac je mjestimično morao uteći prepjevavanju, ali je zato nastojao da se nigdje ne iznevjeri osnovnom ugođaju pjesme, t.j. onoj posebnoj atmosferi, koja je obviija.“¹⁵

А Раичковић је, пак, скромно рекао да је „недовољно познавање (или чак незнање) језика оригинала“ имао могућности да надокнади „својим искуством са српским везаним стихом, стеченим

14 F. Petrarca, *Iz Kanconijera*, izbor, prijevod i predgovor O. Delorko, Zagreb: Sysprint, 1996, 12.

15 Isti, *Iz Kanconijera*, odabrao i preveo O. Delorko, Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1951, 98.

у писању властите поезије“.¹⁶ И додаје да се том послу „готово мазохистички предавао, улажући у њега такве напоре какви су [му] били апсолутно непознати приликом писања сопствене поезије“.¹⁷

И што се тиче технике превођења, дакле занатске стране песме, вероватно је и овде, као и пред сваком својом песмом коју је намеравао писати, Раичковић „стајао као почетник“.¹⁸

Примера и поређења ради, прилажемо два Петаркина сонета, са преводима Олинка Делорка и Стевана Раичковића:

Сонет бр. 3: Era il giorno ch'al sol si scolaro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareo da far riparo
contra' colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.

Trovòmmi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

16 „Песник је човек без професије или путовање по хартији“, 62.

17 Исто, 63.

18 М. Петровић, „Песник о поезији“, *Летопис Машице српске*, год. 167, књ. 448, св. 5, новембар 1991, 703.

Делорко: Дан је био такав, да су сунца траци
помрачили се, рад смрти свог творца,
кад ја узет бјах, те ко слава борца
сјај оџију ваших у ропство ме баци.

Ni mislio nisam, da se branim tada
od Amorovih udaraca; bio
bezбрижан ја сам, ал забугарио
одмах сам потом сред опћег јада.

Bez oružja Amor na nišan me uze,
s otvorenim putem od oka do grudi,
oka, kojim teku samo gorke suze.

Časno baš nije bilo me prokazat,
te bez oružja me nastrijelit sred ljudi,
a vama s oružjem luka ne pokazat.

Раичковић: Тог дана зраци сунца бледо сјаше –
жалише оног ко их је створио,
ја се не чувах – ухваћен сам био –
везале су ме, Госпо, очи ваше.

Ко да на време такво не бејаше
да бих се и ја с Амором борио
– бејах безбрижан, без сумње и чио –
и отуд опште несреће насташе.

Разоружаног мене Амор стиже
и нађе пут што води срцу моме
кроз очи – ову капију за сузе.

Није му на част што ме у таквоме
стању ранио када стрелу диже.
пред вашом стрелом – ја ни лук не узео.

Сонет бр. 35: Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et
piagge
et fiumi et selve sappian di che tempore
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga
sempre
ragionando con meco, et io collui.

Делорко: Zamišljen i sam pustim predjelima
prolazim spora, polagana kroka
i pazim na put napetoga oka,
pa nema traga ljudskim koracima.

Da zaštitim sebe ja se tako vladam
od nametljive znatiželje ljudi,
izvana se vidi da sred mojih grudi
traje borba s koje izgaram i stradam.

Tako da mislim da brda i dugi
žali i rijeke i šume već znaju
za moj život čudan – sakriven od drugi'.

Pa ipak nema tako divljeg mjesta,
da me Amor ne bi dostigo na kraju
i počeo sa mnom raspravljati smjesta.

Раичковић: Сам и замишљен, корацима спорим,
ја најпустија поља мерим, тако
што очи скрећем да избегну лако
људски траг по тлу, са којим се борим.

Другу заштиту не умам да створим
а да ме спасе, јер од света свако
у покретима угашеним јако
чита ми споља да изнутра горим.

Ја већ верујем да знају ил слуте
реке, обале и планине црне
какве је врсте мој живот скривени.

Ал ипак тако оштре, дивље путе,
нашао не бих, да Амор не сврне –
та да му причам и он прича мени.

Но постављају се неколика питања: Због чега је Раичковић изабрао Петрарку? И због чега је онда, од 366 састава од којих се састоји *Rerum Vulgarium Fragmenta* (317 сонета, 29 канциона, 9 сестина, 7 балада и 4 мадригала), одабрао баш десет горе наведених сонета?

Каже Раичковић у Поговору, тј. у „Запису о књизи“:

Ови сонети, препевани пре подоста година, вероватно би још задуго остали само рукопис, затурен као и многе хартије, да се нисам неким случајем, недавно, поново зауставио на једној, наоко ноншалантној, цифри.

Била је то година смрти Франческа Петрарке, 1374.

А свега неколико месеци делило нас је од уласка у 1974. годину.

Значи, за који час, шест векова од смрти песника.

У том тренутку, како сам у магновењу пове-
зао ове две бескрајно удаљене године, први пут
сам некако интензивније осетио да и обичне, да-
тумске цифре, могу да се претворе у узбудљив
податак, чак мотив.¹⁹

Важност ових сонета очитује се у њиховој коло-
кацији, како унутар Петраркиног система, те стога
унутар *Rerum Vulgarium Fragmenta*, тако и у оквиру
Раичковићеве поетике: чињеница је да Раичковић
приступа својеврсном дијалогу с италијанским пес-
ником. Податак који нам пружа сâм Раичковић, тај
да је једна бројка постала у ствари „ноншалантни“
мотив, присутан је, само у вези са једном другом
бројком, и у самим стиховима које је Раичковић
одабрао, а која има везе са сложеном архитекту-
ром Петраркиног *Канцонијера*, и која је вековима
остала незапажена.²⁰ Раичковићу, међутим, она
сигурно није промакла, и тај датумски подстицај,
шест векова од смрти песника, у вези је, дакле, са
„унутрашњом“ бројком код Петраркином, а која се
односи на то што Раичковић примећује и подвлачи
као „*оно доба гана*“. Јер последица сусрета Раичко-
вићевих поетских потреба са поезијом Петрарки-
ном у директној је вези с Раичковићевом поетиком.

19 С. Раичковић, *Прејеве*, 187.

20 М. Santagata, "Introduzione", у: F. Petrarca, *Canzoniere*, Mi-
lano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996, XCII.

Предраг Палавестра каже да Раичковића карактерише „медитативна, врло субјективна и изразито лирска интонација“.²¹ Три мотива образују основни песнички свет Раичковићеве поезије: природа као савршенство, усамљеност као страст, и тишина као благотворност, а томе се тројству прикључује, касније, и мотив смрти. Укрштањем, односно преклапањем мотива Раичковићеве поетике са мрежом мотива изабраних Петраркиних сонета, тај се песнички свет почетно, у путањи избора Петраркиних сонета, помера, и могло би се одредити да се такође састоји од три мотива, – усамљеност, тишина, смрт – да би у другом моменту дошло до повратка на првобитни елемент композиције мотива, односно природу. Можемо свему овоме додати и оно како Ерос Секви тумачи: „Из сусрета Стевана Раичковића са Франческом Петрарком рађа се потајна и несвесна носталгија за једним светом у којем се могло љупко причати о љубави, полугласно, без крикова, срцем пуним радости и, чешће, нежном жудњом за плачем.“²² Кроз ову носталгију уочавају се мотиви Раичковићеве поетике, овог „не сасвим љубавног песника“, у препеву Петраркиних стихова.

Раичковић, међутим, не отвара своје препеве првим Петраркиним сонетом (а занимљиво је да ни Делорко не преноси овај Петраркин сонет), као што би се то дало очекивати с обзиром да је

21 П. Палавестра, „Пасторала као лирска постојбина среће“, *Лейхойис Мајице срјске*, год. 155, књ. 424, св. 1/2, јул–август 1979, стр. 399.

22 *Десеи љубавних сонета Франческа Пејтарке посвећених Лаури*, 7.

Петраркин сонет бр. 1 сигурно најчувенији и представља у ствари програмски сонет, *proemium*, неку врсту манифеста целог *Канционијера*, – поставља линије дуж којих се креће књига. Реч је о сонету "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono". Једна од функција овог сонета је да треба да концентрише читав дискурс на Ја онога који пише, и које је у ствари прави јунак целе приче. Уместо тога Раичковић пажњу усмерава на сонет бр. 3, који се односи, како је то нагласио, на „*оно доба дана*“: „за трен ока“, каже Раичковић,

ја сам ушао чак и у оно доба дана које је назначено на самом почетку једног сонета. Скоро да на кожи осећам својства и детаље неке друге, измењене климе, видим песникову руку како је застала на завршној терцини, са дилемом: како редуковати једну компликовану мисао о Лаури, да би се и она могла поклопити са кристалним, провидним тоном, којим је сонет био и започет...²³

О чему је дакле реч? Сонет бр. 3 отвара се једном датумском цифром, како би рекао Раичковић: „Тог дана зраци сунца бледо сјаше – / жалише оног ко их је створио.“ Овај се догађај односи на смрт Христа, односно сонет прича о томе како је љубав према Лаури рођена на дан Христове смрти, 6. априла 1327, а Лаура умире у првом часу 6. априла 1348.²⁴ Реч је о августинском греху који обележава

23 С. Раичковић, *Прејеве*, 189.

24 Уп. сонет бр. 211: "Mille trecento ventisette, a punto, / su l'ora prima il dì sesto d'aprile, / nel laberinto entrai, né veggio ond'esca". Око овог датума се била, средином 16. века, створи-

рођење љубави у дан смрти. „Корени тог мрачног наслућивања смрти“,²⁵ који карактеришу Раичковићеву поетику, морали су се одразити управо у овом избору сонета и приступу тематици смрти код Петрарке. Раичковић на тај начин залази у једну дубоку област с којом су повезани други мотиви његове поезије, као тишина и усамљеност, и које сусрећемо већ у следећем препеву, сонету бр. 35, који управо тако и почиње: „Сам и замишљен, корацима спорим, / ја најпустија поља мерим.“ Овај Петраркин сонет, који за тему има самоћу, својом се замишљеношћу и контемплацијом надовезује на Дантеа, а тиме што песник „најпустија поља мери“ асоцира Сатурна, под чијим су утицајем меланхоличари, тј. они који се склањају од људи. Тај метафизички осећај смрти присутан је и у Раичковићевој поезији, те заједно са самоћом и тишином, као на пример у *Каменој усјаваници* („Свака ствар је сама у својој тишини“, каже у песми „Слобода је усамљеност“), означава да је „поверење у склад живота било озбиљније нарушено“.²⁶ Управо то и тврди Палавестра кад каже да се у збирци *Пролази реком лађа* осећа „блага сета меланхоличног лиризма, који је покушавао да утеху и спасење нађе у самоћи и тишини природе“.²⁷ А код Петрарке, код кога се самоћа тражи као *remedium amoris*, прет-

ла посебна полемика, М. Santagata, "Introduzione", *нав. дело*, 17–18.

25 П. Палавестра, „Пасторала као лирска постојбина среће“, 410.

26 Исто, 408.

27 Исто.

вориће се то у августијску, овидијску сентенцу у сонету бр. 234: "e 'l vulgo a me nemico et odioso / (chi 'l penso mai?) per mio refregio clero".

Ова тематизација смрти у песмама о љубави према Лаури, које је Раичковић учинио својима, присутна је и у сонету бр. 134, пре свега у 2. стиху „плашим се, надам“, који се својом загонетном структуром односи на Саладиново "e son sicuro e temo di morire". Раичковић, дакле, као у својим песмама у којима је присутна извесност и тријумф смрти, и овде, у сонету бр. 253, овако препевава: „Моја се прича ево сконча лако / и моје време сврши сред година.“

У сонету бр. 272, затим, присутан је мотив смрти, али као *mors impedens*, односно мотив самоубиства („а да и себе не жалим међ свима – / мисао би ова престала да траје“).

Тематски, дакле, Раичковићев дијалог с Петрарком значио је филтрирање мотива и тематских чворова: „А онда се“, каже Раичковић, „и коло асоцијација, које је већ било кренуло у своју игру, откачило од стихова и у једном тренутку упловило у моју слабашну меморију о минулим временима.“²⁸ Односно, како каже Милосав Тешић, Раичковић се „окренуо личним песничким виђењима и доживљајима заснованим на дубокој емотивно-мисаоној подлози“.²⁹

Па ипак је Раичковић, који је уочио ту сложену симболичку архитектуру *Канционијера*, одабрао

28 Исто, 401.

29 М. Тешић, „Стеван Раичковић или песма која хода“, *Београдски књижевни часопис*, бр. 7, лето 2007, 30.

сонет бр. 310, који се односи на циклично поновно рађање космоса у пролеће, и делом га учинио својим: „Зефир се враћа, лепо време води [...] / смеју се поља и ведре се своди“. Овим надовезивањем на природу Раичковић у суштини призива почетни, првобитни мотив своје поезије: природа као савршенство. „Природа је онај тајанствени, чудесни 'други свет' песничке утопије, о коме се одувек маштало као о постојбини и простору среће.“ Избором мотива буђења у пролеће Раичковић некако ублажује следећа два сонета у којима се осећа тескоба („Живети ми је досадно и дуго“), те последњи, бр. 333, који живот представља као брод који плови узбурканим морем („вала где се плива“).

Стога, ако се и даље питамо зашто је Раичковић одабрао управо Петрарку, додајмо томе најпре чињеницу да је одабрао сонете, па се у вези с тим аспектом надовежимо на објашњење Михајла Пантића везано за Раичковићев сонет „О сјај су само врата краја“, а који каже да је тешко одговорити

да ли је сонет више рационална или интуитивна форма. Сонет „проналази“ песника у истој оној мери у којој песник реализује свој наум да „испуни“ управо тај облик. [...] Ствар је привид друге ствари. Једно је увек друго. Изнова се, у сонетној мелодији, објављује прастаро поетско уверење о присуству смрти у сваком трену живота.³⁰

30 М. Пантић, „Читање песме (I)“, *Књижевности*, год. 46, књ. 91, 4/5, 1991, 514.

Раичковић је пронашао Петрарку, али и обрнуто. Поново бисмо цитирали Милосава Тешића: „Ништа у Раичковићевом певању није могло продрети, а да није прошло тежак тест личног улога. [...] Истинска доживљеност певних садржаја једна је од битнијих одлика његовог песничког стваралаштва.“³¹ У вези са својим препевима Петрарке, Раичковић закључује: „Из неке врсте пијетета према том изненадном (замало да кажем *сјиришјуалном*) сусрету са једним песником из далеке прошлости, на прагу 1974. године, настала је и ова скромна књига, сачињена од затурених рукописа који нису ни слутили да ће се једног дана наћи међу самосталним корицама.“³² У процесу настајања препева Петраркиних сонета више је него очигледно да је Раичковић учествовао целим својим поетским сензибилитетом и искуством – један део Раичковића пребива у овим сонетима. У поетској авантури о којој је реч, кроз коју је Раичковић дочаравао тих шест векова прошлости и истовремено призивао властито поетско биће, авињонски песник тешко да је опомињао, већ је, баш напротив, захвално климао главом над трудом песника-преводиоца и преводиоца-песника.

31 М. Тешић, „Стеван Раичковић или песма која хода“, 30.

32 С. Раичковић, *Прејеве*, 190.

Persida Lazarević di Giacomo

LE TRADUZIONI DEL PETRARCA
DI STEVAN RAIČKOVIĆ

Riassunto

Nel presente lavoro vengono analizzate le traduzioni serbe di Stevan Raičković (1928-2007) di dieci sonetti del Petrarca, pubblicate a Belgrado nel 1974, in occasione del seicentesimo anniversario della morte del poeta laureato. Raičković, a sua volta poeta, già nella scelta dei sonetti (i nn. 3, 35, 134, 160, 254, 272, 285, 310, 312, 333 del *Canzoniere*), mostra la propria personalità. Nel passaggio alla lingua serba la poesia petrarchesca risente della sensibilità poetica di Raičković, in particolare nel modo di affrontare temi cari anche al poeta serbo, quali la solitudine, il silenzio, la morte.

IV

Светлана Шешковић-Димитријевић
СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА СТИХОВА
СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: збирка, структура, семантика, метапоетски искази, римовани дистих, аутопоетика, поетика наслова.

У живој уметности је један од најпресуднијих чинилаца управо израз, који, поред јошове скривених унутрашњих компоненти, садржи и своје далеко видљивије спољашње елементе. А они су по суштини своје природе – у зависности од ситуације и избора све новијих јесникових сазнања – склони сваковрсним трансформацијама у чијим је основама и она неухваћена чежња за неонављањем.

Стеван Раичковић, *Један мојући животи*, 1996, 366–367.

Стеван Раичковић један је од ретких песника српске послератне поезије који је свој опус изграђивао на аутохтоним поетичким елементима. Често недовољно или неправилно тумачен као песник искључиво „лирског“ сензибилитета, Раичковићев песнички, али и прозни корпус остао је некако на маргинама интензивног тумачења савременим теоријским приступима. Зборницима *Поезија Стевана Раичковића* (приредио Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, 1996) и *Стеван Раичковић, јесник* (уредник Драган Хамовић, Полећа, Краљево 2001) тек су започета новија саме-

равања и тумачења Раичковићевог песничког дела. О Раичковићевом песништву веома је упутно писао Никола Кољевић у тексту „Зрно на општем гумну и влат са коре“ казујући да „ова поезија није наставак књижевних токова романтизма, већ обнова и препород његовог почетног, изворног импулса... овде је реч о рађању песме не из оквира природе као најуниверзалнијег модела људског света који познајемо“.¹ Александар Петров је, у књизи *Поезија Црњанској и српско њесништво*, Стевана Раичковића сместио међу песнике који су наставили токове поезије Црњанског: „Стеван Раичковић је једини песник прве послератне генерације српских песника који је Црњанскову поезију стваралачки продужио. Он је песник града, његових мотива и пејзажа. Поетски субјект његове поезије је човек урбане, техничке цивилизације.“²

У претходном зборнику *Стеван Раичковић, њесник*, у раду „Песме о песни“, о метапоетским исказима у збирци *Стихови*, обрађен је проблем метапоетичности ове Раичковићеве збирке. Иако је прошла само једна деценија, указала се потреба за поновним тумачењем, али сада структурног и семантичког нивоа ове књиге.

Као и већина Раичковићевих збирки, а ту пре свега мислимо на *Камену усѡаванку*, и *Стихови* су настајали у дужем временском периоду. Док је *Камена усѡаванка* допуњавана сонетима од првог из-

1 Никола Кољевић, „Зрно на општем гумну и влат са коре“ у: *Иконоборци и иконобранишѡљи*, Нолит, 1978, 307–308.

2 Александар Петров, *Поезија Црњанској и српско њесништво*, Сигнатуре, Београд, 1997, 235.

дања 1963. све до 1991. године, *Стихови*³ су први пут објављени 1964. године а последњи циклус додат је између 1972. и 1975. Међутим, када је сам песник приређивао своја „Сабрана дела“, 1998. године, он је овој збирци додао још једну ненасловљену песму, писану у дистисима, која је настала после 1975. године. Раичковић је збирку *Стихови* сместио у трећи том „Сабраних дела“ насловљен *Камена усџаванка*, а чине га: *Камена усџаванка*, *Стихови*, *Касно лето*, *Пролази реком лађа*, *Точак за мучење*. У последњем тому, у напоменама „Сабраних дела“ стоји белешка уредника издања, који се позива на став песника и каже да су *Стихови*, збирка ненасловљених дистиха, објављени 1964. године у Просвети, али да се аутор повремено враћао овом облику песничког израза варирајући сличне теме. У разговору са Мирославом Максимовићем Раичковић је забележио да су његови дистиси објављивани у дневним новинама и „били на неки начин, мој помало у то време већ уобичајени дијалог са самом песмом и поезијом“.⁴

Сви Раичковићеви дистиси, од којих су они познији били објављивани као посебни циклуси и у другим песниковим збиркама, налазе се сада први пут заједно, обједињени под првобитним насловом

3 У овом раду се збирка *Стихови* узима према издању „Сабрана дела Стевана Раичковића“, трећи том, *Камена усџаванка*, *Стихови*, *Касно лето*, *Пролази реком лађа*, *Точак за мучење*, уредили Петар Пијановић, Рајко Петров Ного, Милорад Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – СКЗ, Београд 1998.

4 Стеван Раичковић, *Један мојући живоји*, БИГЗ – СКЗ, Београд 1996, 237.

Стихови. И остале збирке (*Камена усџаванка, Касно лето, Пролази реком лађа, Точак за мучење*), које су се нашле у трећем тому припадају, како је и сам песник забележио, магистралном, основном току његове поезије, а имале су динамичну структуру која се с деценијама ширила и допуњавала новим песмама. Раичковић је у трећи том, дакле, сместио збирке које формирају тај основни ток његовог песништва у строгој форми (сонет, дистих). Тек објављивањем „Сабраних дела“ 1998. године, припремљених уз песникову сагласност, добили смо коначну структуру збирки. Процеси ширења и допуњавања појединих књига новим песмама истоветног формалног облика и тематско-идејног језгра представљају једну од посебних карактеристика Раичковићеве поетике. Целовиту слику о Раичковићевом опусу добили смо, дакле, тек објављивањем „Сабраних дела“, па су сва претходна тумачења управо ових збирки које су сукцесивно допуњаване – тумачења ограниченог домета јер је процес настанка збирки трајао неколико деценија.

Све ове збирке повезује строга, чврста форма сонета или дистиха. У *Стиховима* имамо дистихе који су најчешће римовани, али различите дужине, од десетерца, дванаестерца до четрнаестерца. На формално-ритмичком плану нисмо били у могућности да откријемо било какве закономерности. Песме су структурисане од два дистиха до осам. Без обзира на време настанка, формална и ритмичка структура песама у *Стиховима* обједињена је употребом римованих дистиха: појављују се у неједнаком броју строфа и различите су дужине. Иако

Раичковићеви дистиси немају обележја класичног елегичског дистиха,⁵ који су код нас употребљавали Стерија или Војислав Илић, занимљива је тематска употреба дистиха. Тиме се померамо ка пољу семантизације форме, у овом случају ка проблему „структурне семантике“. Најчешћа употреба елегичског дистиха била је предвиђена за облике епиграма или епитафа и у лирско-медитативној поезији. Према начелима структурне семантизације Јурија Тињанова,⁶ метричко јединство збирке осликава се и преко јединственог облика строфе. Како јединствени облик строфе дистиха припада тематици медитативног, изразито лирског и метапоетског карактера, можемо претпоставити да је песник ту врсту строфе свесно користио за једну овако специ-

5 Никола Грдинић описује употребу елегичског дистиха код Војислава Илића, Лукијана Мушицког и Јована Хацића, Јована Стерије Поповића: „Као самосталну целину, односно строфу у дужим низовима, у употребу је уводе Лукијан Мушички и Јован Хацић у првој половини 19. века. Мушички је елегички дистих употребљавао у својим медитативним одама и посланицама, потом у преводима. Највише у епиграмима, готово све их је испевао елегичким дистихом... Јован Хацић употребио је елегички дистих у више својих песама између 1825. и 1838. године. У два наврата то су биле серије сатиричних епиграма... Крајем 19. века Војислав Илић на подлози хексаметра, и са његовом употребом повезаног елегичског дистиха, изградио је свој акценатски стих који више није имитација класичних метричких образаца, већ нешто ново. Са класичним обрасцем он гради сличност у броју иктуса, а не распореду нагласака према задатој метричкој схеми“ – Никола Грдинић, *Стиални облици њесме и строфе*, Народна књига – Алфа, Београд 2007, 38–41.

6 Вид. Јуриј Тињанов, *Стиховна семантика. Архаисти и новатори* (превели Назиф Кустурица и Бранко Тошовић), „Веселин Маслеша“, Сарајево 1990.

фичну збирку, што се превасходно односи на дијалогски облик лирског субјекта и песме.

У анализи *Стихова* полазимо од последњег издања у „Сабраним делима“, али ћемо се ослањати и на збирку *Стихови* објављену 1964. године. У овом случају намеће нам се неколико питања. Како да тумачимо именовање збирке *Стихови*, истоветан наслов за два различита корпуса; шта сачињава поетику наслова ове књиге и шта је заједнички именитељ овој збирци, или можда чак циклусу – *Стихове* можемо назвати и циклусом јер је реч о динамичној структури која се развијала на тематском или формално-структурном плану? С друге стране, идентичан наслов за различите песничке корпусе можемо тумачити и као јединствени кохезиони чинилац. Истоветан наслов подразумева развој теме песника, песме и песништва. Дакле, развој или трансформацију исте поетичке теме од прве до последње песме пратимо кроз структуру збирке која се формира неколико деценија.

Раичковић је у књизи сећања и разговора са Мирославом Максимовићем забележио своје доживљаје и ставове о трансформацији идентичних мотива:

На различитим степенима свог поетског развоја и сазревања (који укључују и емотивно-мисаона померања), песнику се канда учини да му се једна ствар и већ исцрпена његова тема помаља или сасвим открива и из неког новог угла. У таквом суочавању са својим старим мотивом – са једним сопственим осећањем које је прохујало – често се у песнику ствара нови доживљај који

изискује да се поетски још једном, наравно друга-чије, уобличи. Овде је доживљај из реалног света замењен неком врстом фикције: једном реалношћу која је поетски већ била транспонована.⁷

Тако нам и сам песник објашњава природу својих збирки које су настајале у дужем временском периоду. Још од песме „Септембар“, из збирке *Песма тишине*, Раичковић развија тему певања о песништву, аутопоетичности, метапоетског или металирског дискурса у свом целокупном опусу, посебно у збиркама *Камена усјавнка*, *Пролази реком лађа* и *Зајиси о црном Владимиру*. О *Стиховима* су из савременог тренутка писали данас већ веома стари или заборављени критичари Милан Марковић,⁸ Звонимир Голоб,⁹ Томислав Ладан,¹⁰ Вук Крњевић¹¹ и Петар Цветковић.¹² Потом је било повремених осврта на ову збирку, али ретко када у посебним публикацијама или радовима посвећеним само овој збирци. Трагајући за природом и бићем песме, у дијалогским песмама Раичковић се ослања на низ типично лирских тема и мотива: трава, биља, пти-

7 Стеван Раичковић, *Један мојући живић*, 362.

8 Вид. Милан Марковић, „Стихови“, *Ослобођење*, 28. 3. 1965, 23/1965, бр. 6040.

9 Вид. Звонимир Голоб, „Боље да смо јели, љубили и пили“, *Телеграм*, 23. 10. 5/1964, бр. 235.

10 Вид. Томислав Ладан, „Насито али сигурно“, *Вјесник*, 14. 11. 25/1964, бр. 6374.

11 Вид. Вук Крњевић, „Стеван Раичковић: *Стихови*“, *Огјек*, 15. 11. 12/1964, бр. 22.

12 Вид. Петар Цветковић, „Дијалог с песмом“, *Дело*, 10/1964, књ. 10, св. 12, 1776–1771.

це, тишине, пролазности. „Речју, чак и када крајње индиректно уђе у Раичковићеву песму, природа је увек средишњи моменат у њеном рађању. Она је као светлост која одједном све обасја својом елементарношћу. Она је потицај који омогућава да и облици живота удаљени од природе буду целовито доживљени ‘као природа’“, ¹³ приметио је Никола Кољевић. Однос природе и песме у Раичковићевој поезији има и дубље наслеђе у српској поезији, што је приметио Александар Петров: „У песмама у којима Раичковић стреми поистовећењу са светом природе, у којима се, привидно бар, остварује у природи као биће природе, препознаје се, у суштини, Црњанскова суматраистичка визија свеопштег идентитета и свеопште повезаности.“¹⁴ Раичковић се креће у троуглу песник – песма – природа; ову идеју изнели смо у претходном раду о овој збирци: „Песме се граде на специфичној позицији лирског субјекта који испитује наличје песме, начин њеног настанка и ефекте на читаоца уроњеног у природу. Кретање лирског субјекта у томе троуглу открива метапоетичке нити које везују Раичковићев опус.“¹⁵ Међутим, насупротив природи наћи ће се мотиви града, улица, рубља на конопцима. Сусрет живота, стварног, опипљивог, свакодневног, насупротив песми, етеричној као „плава птица“, и темама

13 Никола Кољевић, „Зрно на општем гумну и влат са коре“, 309.

14 Александар Петров, *Поезија Црњанској и српској поезији*, 235.

15 Светлана Шеатовић-Димитријевић, „Песме о песми. Метапоетски искази у *Стиховима* Стевана Раичковића“, у: *Стеван Раичковић, песник*, Краљево 2001, 89.

стваралаштва, односа субјекта и објекта, формира се тематско језгро ове збирке у њеном целовитом развоју. Поезија и живот¹⁶ се, као код ретко ког српског песника послератног доба прожимају, међусобно надопуњавају, изграђују као део целовитог система. Александар Јовановић приметио је: „Али, можда, понајвише *Стихови* говоре о одвајању песме од песника, њеном осамостаљивању, равноправности, чак надмоћи над својим творцем (о чему је, са само њему својственим песничким заносом, певао и Бранко Миљковић).“¹⁷ Порекло песме се најчешће опева као амбивалентно, оно у коме се сударају материјално и нематеријално. У подвојености света песме и стварног света одвија се, на принципу контраста, низ песама у *Стиховима*. О значају контраста као стилске фигуре у *Стиховима* писали су Александар Јовановић и Александар Милановић, који је посебно анализирао бинарне опозиције антитетичких фигура. Однос смрт–живот се, према Милановићевим речима, као антитечка фигура, најчешће налази у облику контраста или оксиморона: „Шумим као живот, ветар, смрт,

16 О односу поезије и живота, аутопоетичких израза у Раичковићевој поезији и књизи *Један моћући животи* писао је Гојко Божовић: „Готово сви аутопоетички текстови Стевана Раичковића истовремено су, барем једним делом, и аутобиографски. Изједначавајући или повезујући живот и поезију, овај песник показује у чему је суштински смисао те везе чак и онда када она делује врло крхко и као посве ствар индивидуалног односа.“ – Гојко Божовић, „Глас тихог смисла“, *Књижевни маџазин*, бр. 15, септембар 2002, 26.

17 Александар Јовановић, „Мукла исповест трава“, предговор у: *Камена усјаванка и друге њесме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 13.

топола.“ Милановић каже: „Антитетичке фигуре у Раичковићевој поезији најчешће почивају на универзалним семантичким бинарним опозицијама, карактеристичним и за митски језик и мишљење.“¹⁸ Аутор нам указује и на низ осталих опозиција: тама–светлост, црн–бео, леви–десни. Полазећи од ових општих увида у Раичковићеву употребу антитетичких фигура можемо да закључимо да је управо употребом супротстављања песник развио основни ток збирке *Стихови*. Употребом оксиморона, парадокса и антитеза развијају се појединачне песме, а на нивоу целе збирке, мислимо овде и на онај допуњени део – нивои песама. Подсетимо само да прво издање ове збирке има 30 песама, до „Сабраних дела“ додато је још 13; дакле, збирка има укупно 43 песме.

Стихови се отварају песмом која је позив на самоћу, мир у коме ће се остварити уметнички чин, или ће се остварити само жељена слобода, бег у природу: „Будимо сами песмо, ко некада / Када смо бежали у жито, ван града.“ Потреба за бегом у природу, изван негативно конотираног простора града, појављује се местимично и у наредним песмама. Тако се природа, жито, поља појављују као опозити, или у облику антитетичких фигура, граду, асфалту, спрегнутости, страху. Већ у трећој песми песник ће опет поставити реторичко питање њој, песми: „Шта смо оно тако необично хтели? / Да бежимо у свет, песмо, је ли?“ Овим подсећањем на бег у свет подсећа се песма да су она и песничко

18 Александар Милановић, „Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији“, у: *Стеван Раичковић, песник*, 72.

Ја имали „крила, перје, лет“; насупрот томе облику преегзистенције намеће се, у следећем дистиху, колорит града: „На тргу је жамор и светина многа. / Да сиђемо доле? Згазиће нас нога.“ Тако се, као антитеза бегу и слободи, а слобода је увек симболизована у облику плаве птице, намеће град. Александар Петров приметио је и функционалну улогу града као симбола у Раичковићевој поезији: „Град је стални симбол његове лирике, непрестана преокупација, али то је негативни симбол, јер изражава отуђење човеково, свођење на нешто што није битно за његову личност. Упркос многољудности, велика самоћа је симбол Раичковићевог града, а мора је у томе што се она трпи и доживљава пред очима других. Преко низа детаља градског амбијента Раичковић та расположења представља у пуној конкретности.“¹⁹ Градски пејзаж и урбане слике контрастирају се са природним амбијентом, па се зато она тј. песма мора спасти: „Под језик те склапам, затварам у уши. / Ништа није било... Ветар рубље суши“.

Структура *Стихова* је, осим на овим, с неколико примера потврђеним, антитетичким фигурама, заснована и на смени дана и ноћи – ређају се песме, јутарњег, дневног, увек летњег амбијента „недељно поподне. Лето“, „Ево те: лежиш, песмо, опружена на песку“. Тај летњи пејзаж прати и летњи ветар: „Гле: хартије лете и неки цреп паде. / Са једног балкона ветар рубље краде.“ Конструкција нема праволинијски, јасан тематско-мотивски развој, већ је структура заснована на варирању неколико основ-

19 Исто, 93.

них мотива – слободе песме, природе, светла–мрака, птице, сумрака, сна, смрт–живот, поезија–живот. „У његовој поезији два су апсолута: живот и поезија. Драма Раичковићеве поезије је у томе што се апсолути његове поезије искључују. Он је песник сазнања да је поезија одрицање од живота. Али он је песник који постоји бићем поезије“,²⁰ приметио је Александар Петров. Зато Раичковић и каже: „Из мрака те, песмо, зovem, из ничега / Из сенке једне птице, из обриса брега.“ Песма ће тако настајати у симултаном стваралачком чину дечје игре у благу, магновења и саме природе: „од блата те месим, глином вајам, / Па те родном реком мекшам: са сном спајам... / Од реке и несанице плот ти правим. / Воћкама те ограђујем травом травим.“ Коначну форму песма ће добити тек када поприми облик камена: „У камену ти главу клешем, очи дубим. / Час те мртву имам. Час те живу губим“.

Тако се показује да се структура *Стихова* заснива на везаности истоветним обликом строфе, римованим дистихом, сменом антитетичких фигура, дана и ноћи, сна и јаве, природе и града, да би се затворила двоструким крајем. У претпоследњем запису метапоетског карактера Раичковић се обраћа читаоцу и каже: „Ја не пишем ово за тебе и њега, већ за оног што ће доћи после свега.“ Затварајући низ песама, после свих питања и појава, различитих појавних стања песме, најављује се једини смисао, а он се проналази у читаоцу, оном што долази после свега. Међутим, у „Сабраним

20 Александар Петров, *Поезија Црњанској и српској песничкој*, 236.

делима“ Раичковић је после овог записа додао још један, 43. запис, који доноси нешто попут *post scriptum* или двоструког краја. У том 43. запису Раичковић констатује узалудност или непрестано трајање песничког чина: „Таман се чинило, песмо, да је око / Нас све јасно и да видимо дубоко?“ Песник тако апострофира дубину сагледавања, ум, спознају, поред чулног доживљаја, и додаје: „И да ћемо тек сад, обасјани сјајем / Ума, проћи кроз свет као својим крајем.“ Узалудност, непрестано протицање, обнављање и витализација стваралачког чина, представљеног као светлост, блесак сагледава се поново: „Али већ смо слепи од тог јасног блеска / И стојимо као испред живог песка.“ *Стихови* се стога не завршавају, ни структурно ни семантички, окретањем оном трећем, већ се чини да је песник желео да књига „песама о песмама“, метапоетских исказа или певања и мишљења, никада не доведе до коначног, савршеног исказа, већ да се прикаже стваралачки процес, песник и песма као вечито протицање, *panta rei*; сазнање да је стварање не-свршен чин, вечно обновљив, као што је и дијалог песника и песме облик еротизације, који се непрестано изграђује и открива кроз нова искуства стваралачког чина.

THE STRUCTURE AND SEMANTICS OF STEVAN
RAIČKOVIĆ'S *VERSES*

Summary

This paper analyses the relationship between the structure of Stevan Raičković's book of poetry *Verses*, the specific character of the poems written in the form of couplets and the semantic basis of this collection. The structure of *Verses* is interpreted in terms of being given coherence through the same form of the stanza, rhymed couplets, alternating sequences of antithetical figures, day and night, dream and reality, nature and city, closing with a double ending. The two-fold ending of the collection is reflected through the 42nd note, which represents an address to the recipient, and the 43rd, which constitutes a denial of the closure of poetic expression. The final poem points to the openness of the poetic structure, thus reducing the structural and semantic levels to permanent openness, the eternal dialogue between the poet and the poem, between the creator and the creative act. The metapoetic statements shaped in specific poems – notes in the form of rhyming couplets, provide an appropriate example of the semantisation of form in the collection *Verses*, created between 1964. and 1975. Using conflictual antithetical figures, Raičković developed the basic line of development of the collection *Verses*. Individual poems are developed by resorting to oxymoron, paradox and antithesis, and on the level of the collection as a whole, sequences of poems are formed through a process of constantly revealing and negating poetic and autopetic ideas.

Преграї Пеїровић

ЛИРИКА, ЖИВОТ И КОМЕНТАРИ У
ФАСЦИКЛИ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: поезија, песник, живот, дневник, лирско, документарно, аутобиографско, историја, поетика, херменеутика, језик.

Шта читалац Раичковићеве поезије мора да зна?

Постављајући ово питање имамо на уму ону познату херменеутичку дилему коју је формулисао Гадамер тумачећи почетак Рилкеових *Девинских елеџија*: сваки посвећенији тумач пронаћи ће податак да је до чувених стихова „ко ме, кад вичем, чује из поретка анђела?“ Рилке дошао једног олујног дана када је стајао на стрмој падини Девина и слушао узбуркано море. „Ако је та информација тачна“, вели Гадамер, „морамо је што пре заборавити ако хоћемо да разумемо што то обраћање анђелима у Рилкеовом песништву заиста каже.“¹

Захтев да у тумачењу песме будемо посвећени тексту а не приватним моментима песниковог живота, одавно се више не доводи у питање, али ипак, модерна поезија читаоцу намеће један нов облик херменеутичког искушења везаног за старо питање шта све морамо да знамо, а шта да заборавимо, ако хоћемо да разумемо песму. Околности у којима настаје песма, од оних интимних, биограф-

1 Hans-Georg Gadamer, *Filozofija i poezija* (prev. S. Radojčić), Beograd 2002, 235.

ских до историјских, па коначно и стваралачких, аутопоетичких, све мање су у модерној поезији оно што самом тексту не припада или неповратно остаје иза њега, а све више моменти самог песничког говора. Аутентично животно искуство, фактицитет свакодневних доживљаја песник не жели да сублимише или расточи у конвенционално очекивану многозначност симболичног језика, већ напротив – хоће да их сачува у том непатвореном, некада и сасвим сировом облику.

Загледан у небо над Београдом на коме се ратне 1999. године успоставља неки нови поредак (милосрдних!) анђела, песник на почетку Раичковићевог аутобиографски осенченог лирског диптиха *Фасцикла 1999/2000* одустаје од стихова које је желео да прочита на протестном скупу у Француској 7. „Имао сам намеру да у нашој свечаној сали – у овом драматичном тренутку – изговорим свој *сџари* патетични сонет ‘Камена успаванка’... Међутим... одустао сам од стихова...”² Стихови о каменом сну, распоређени у један од најбољих сонета српске поезије, постају у том тренутку патетични и недовољни да се њима искаже протест против још једног историјског бесмисла. Уместо тога песник одлучује да својим пријатељима књижевницима прочита лирско-документарни запис „Београд је жив“ који, на иницијалној позицији у збирци, отвара могућност успостављања неочекиваних веза између хиљадама километара раздвојених људских бића. Једна једноставна и искрена реч – „добро“ –

2 Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, Београд 2004, 12 (подвлачење је ауторово).

постаје у том тренутку она реч за којом је трагала Раичковићева ранија поезија (присећамо се песме „Руке бола“ из *Камене усџаванке*: „Дај речи густе ко смола / И речи као крв неопходне / За наше празне руке бола / подигнуте у светло подне“), постаје реч потврде живота, она која даје смисао опстанку и писању у невремену. Талог животне горчине надјачао је уметност стиха и уместо накнадне сублимације остао је у форми дневничког записа који својом једноставношћу успева да сачува емотивни интензитет интимне, породичне, али и колективне драме. Чини се да непосредно сведочанство из живота потискује поезију, односно оно само постаје нови облик поезије, који је лишен патетике и наглашене симболичности. Да ли је зато за разумевање ове Раичковићеве књиге, која се по много чему може сматрати његовом тестаментарном збирком, потребно заборавити животне, интимне или поетичке околности у којима ови текстови настају? Свакако да не јер реч је о једном, за познију Раичковићеву поезију карактеристичном стваралачком опредељењу да документарно или дневничко сведочанство о једном времену постане поезија, односно да поезија на прелому два века саопшти нешто о актуелном, узнемиравајућем времену, напуштајући своје у традицији „нагомилане законе“. Овакво опредељење готово програмски је изражено у првој песми збирке *Стихови из дневника* (1990), индикативног наслова „Празно место“, где лирски субјект овако одређује свој позицију у том новом свету који се образује на измаку века: „Ослобођен

/ Од нагомиланих закона поезије / И њених иреалних амбиција.“³

Међутим, управо збирка *Стихови из дневника*, у којој су песме углавном новински извештаји пренети у форми слободног стиха, још у већој мери него потоња, књига *Фасцикла 1999/2000*, захтева да не заборавимо оно познато херменеутичко начело које је, испитујући природу језичких игара формулисао Витгенштајн – „Не заборавите да се песма, чак и ако је састављена од језика информација, не користи у језичкој игри давања информација.“⁴ Сачињене од језика новинских информација Раичковићеве песме у збирци *Стихови из дневника* засноване су на једној сложенијој језичкој игри него што су то биле рецимо ненасловљене песме сачињене од дистиха у збирци *Стихови*, из 1964. године. Наиме, Раичковићева поезија с почетка деведесетих година одустала је од иреалних амбиција и нагомиланих закона и постала повремено толико блиска свакодневном комуникативном језику да читаоца изазива да се запита како су ти устиховани извештаји престали да буду новинска информација и постали поезија.

Раичковићева поетичка самозапитаност о односу песме и живота, смислу песничког стварања и трагичној али неминовној усамљености стваралачког чина, траје још од збирки *Камена усјаванка* и *Стихови*, које су одмах по објављивању постале

3 Стеван Раичковић, *Стихови из дневника*, „Сабрана дела“, књ. X, Београд 1998, 9.

4 Лудвиг Витгенштајн, „Листићи“ (превод Б. Зец), *Писмо*, 86–87, Београд 2006, 152.

класична остварења модерног српског песништва. „Лиричар доводи у питање оправдање песме“, при-
метиће о Раичковићевој поезији крајем шездесетих година Иван В. Лалић. „Он прокламује бол
једне инерције певања – а то га, прецизном логи-
ком, води до отпора према импулсу поезије који
наједном више није у складу са светом, претходно
толико опеваним. [...] Јер све је наједном чисто *из-*
ван песме, која је – изгубивши спонтаност свог оп-
равдања – изгнана из раја своје лирске равнотеже.“⁵
Неспоразум између песме, песника и света, коме се
стално враћа и покушава да разреши Раичковиће-
ва поезија, има различите поетичке консеквенце.
Суочење са (не)оправданошћу певања узрокује у
Раичковићевој поезији поверење у везани стих и
строге песничке форме, односно оно што ће Лалић,
поводом збирке *Пролази реком лађа* (1967), назвати
песниковом „потребом да се заштити артистичким
оклопом“,⁶ али у каснијим књигама и одустајање
од нагомиланих закона поезије и жељу песника да
проговори другачијим језичким изразом, од мело-
дизованих слободних ритмова до лирски стилизо-
ваних документарних записа.

5 Иван В. Лалић, „Искушење лирског певања“, *О поезији* (при-
редио А. Јовановић), Београд 1997, 216 (подвлачење је ауто-
рово). У новије време о односу „фикционалног“ и „реалног“ у
Раичковићевој поезији пишу Јован Делић, „Лирика о води: о
двјема рекама – о злату, отрову и понорници“, *Зборник Машице*
српске за књижевност и језик, 57, св. 3, Нови Сад 2009, и Стан-
ко Кржић, „Трагом Раичковићеве песме *За сада толико*“, *Го-*
дишњак Кашедре за српску књижевност, год. IV, Београд 2008.

6 Иван В. Лалић, нав. дело, 218.

Аутопоетичка свест суочена с историјском стварношћу краја века добија у *Фасцикли* једну нову, специфичну позицију – песнички субјект често је у улози читаоца који коментарише туђе или своје текстове. У том смислу сама позиција читаоца *Фасцикле* по много се чему подударара с улогом коју заузима њен песнички субјект. И један и други деле потребу за сталним присећањем и ресемантизацијом старих текстова у новом историјском, животном и књижевном контексту. Као читаоци присећамо се Раичковићевих ранијих песничких збирки, препознајемо тематске и поетичке везе, једном речју – *Фасцикла* од нас захтева да је посматрамо на фону целокупног ауторовог песничког опуса. Стихови с почетка шездесетих година – „Из мрака те песмо зовем, из ничега“ или „Час те мртву имам. Час те живу губим“, добијају, на рубу векова, не толико поетичко колико историјско осведочење. Јер тај мрак више није претеће ништавило из кога треба да настане песма, већ мрак једног историјског тренутка који прети да прогута и песму и песника и једну земљу. Свесна своје немоћи у време када топови говоре а музе ћуте, песникова реч свој нови израз тражи и налази у лирско-документарном сведочанству као, у том тренутку, једином могућем облику достојанственог и патетике лишеног песниковог и песничког постојања.

Док у запису „Београд је жив“ песник одустаје од јавног читања свог сонета, у тексту „Шездесетшести сонет Виљема Шекспира“ он у дубокој београдској ноћи бди над својим преводом Шекспирових стихова, поново разрешавајући однос поезије

и живота. Шекспир постаје „грлати саговорник-истомишљеник“ усамљенога песника, а сонет који, говорећи о беди и лудости овога света, почиње вапајем за смрћу а завршава се виталистичком вером у љубав („Умро бих одмах сморен од тих зала / Кад ми љубав још не би остала.“), постаје могућност да се пронађе утеха и излаз из злог времена. Свес-тан да стихови не могу исцелити ниједно од оних непробојних животних очајања, песник у њима ипак проналази пут ка једном облику ванвреме-ног постојања који отвара у поезији. „Али... (баш као и немирни пламичак ове ноћашње свеће над мојом хартијом) ...ти Шекспирови стихови су ми бар трепераво обасјавали и откривали пут до једне свеопште утехе која се налазила – негде далеко из-ван мене и мојих ојађених тренутака – у неком ван-временом постојању и моћи писане речи... пре све-га... *саве* поезије...“⁷ Уоквирена сликом свеће која издише изједајући саму себе, песникова треперава вера у моћ писане речи добија потврду у докумен-тарном епилогу овог ноћног рукописа. У *Париској џазети* из не тако давне 1940. године стихови овог Шекспировог сонета повезани су са конкретним збивањима у нацистичкој Немачкој. Сусрет ових двају читања, садашњег и прошлог, шири времен-ски и просторни опсег овог записа у ванвремену причу о моћи поетске речи, али не да предупреди зло које увек и свуда опстаје, него да буде једина будна хумана свест у ноћи човечанства.

Прожимање читалачког доживљаја и животног искуства, односно могућност да се уместо сукоба

7 *Фасцикла 1999/2000*, 17–18 (подвлачење је ауторово).

успостави у злом времену толико потребна сагласност између текста и живота, указује се и у запису „Из калеидоскопа“. Као што у ноћној причи о Шекспиру читалачки доживљај добија изузетан лирски и мисаони набој, сада се, сиренама призвана у сећање, анегдота о Андрићу који за време савезничких бомбардовања Београда 1944. није силазио у склониште, претвара, у контексту новог ратног разарања у коме је записана, у причу о сталном трагању за склоништем и сигурношћу. Трагање за „литерарном опсервацијом“ која би се могла подударити са „незаменљивим животним искуством“ води песника до једног одломка из романа *На Дрини ћурџија*, који сведочи да је за време савезничких бомбардовања Београда Андрић ипак налазио „склониште“ у причама и мудростима из минулих времена. У запису „Ваљда у сну“ далеки је одјек другог, лирског Андрићевог гласа који слугути присуство жене које нема, али и наставак сонета „У сну те нема“ („Луташ по јами мога духа / ко беспомоћна страшна тема“), насталог на измаку седамдесетих година прошлог века. Без актуелне анегдотске заснованости, у смењивању флуидних надреалних слика, сан у коме се појављује сен изгубљене вољене жене постаје загонетка која на јави прогони песника. „Да ли је Бојана тако изобилно и неутешно плакала над самом собом, зато што је одавно више нема у животу, ма какав он био... или за мном, зато што сâм у њему – оваквом какав је он сада – још увек боравим.“⁸

8 Фасцикла 1999/2000, 29.

У лирском калеидоскопу Раичковићеве стваралачке имагинације смењују се информације, утисци, анегдоте, успомене, спознаје, епизоде из стварног и могућег, књижевног односно фикционалног живота, у низу фрагмената који нису, како то поводом модерне поезије примећује Жак Дерида, „неки одређени стил или промашај, него сама форма написаног“ што означава одсутност, раздвајање и самоћу како самога писма, које без прекида не би могло да пробуди никакво значење, тако и самог усамљеног песника који је „*субјект* књиге, њена супстанција и њен господар, њен слуга и њена тема“.⁹ Гласови прошлости што повремено, готово епифанијски васкрсавају у песничковој свести, добијају своје ново значење тек у суочењу с ништавилем актуелног историјског тренутка. Суспрети усамљеног песника и гласова из прошлости, у ванвременом простору писане речи, чија моћ проистиче из свести о раздвојености и потреби да се она превазиђе, повлашћени су поетички и егзистенцијални тренуци који омогућавају разумевање личне и колективне драме.

Док је први и претежно прозни део *Фасцикле* („Пролећни дневник 1999“) изразито аутобиографски, брижљиво датирани дневник лирских записа настајалих за време бомбардовања Београда, други део књиге, у коме претежу песме у слободном стиху („Торзо уметника у старости“) изразитије је аутопоетички. Замишљен је као својеврсни дневник о поезији, у коме лирски субјект води дијалог

9 Žak Derida, „Edmon Žabes i pitanje knjige“, *Bela mitologija* (prev. M. Radović), Novi Sad 1990, 116 (подвлачење је ауторово).

са раније објављеним песама, у чему се препознаје дубоко лична потреба за некада и самоироничним свођењем животних и поетичких опсесија, за поређењем свога некадашњег и садашњег бића.

Остварена комбиновањем различитих књижевних форми и сложеним интертекстуалним прожимањима с ранијим Раичковићевим песничким збиркама, *Фасцикла 1999/2000* на трагу је оног песничког и есејистичког сензибилитета какав су у српску поезију донели Милан Дединац својом књигом *Од немила до неграја* и Милош Црњански збирком *Лирика и коментари*. Састављена од жанровски различитих текстова – песама у стиху и у прози, успомена, докумената, анегдота, дневничких бележака испуњених цитатима и аутоцитатима, она се указује као нејединствена али дубоко осмишљена целина. Различите форме писма изрази су свеприсутне песникове потребе за сталним преиспитивањем и присећањем на оно што је време неповратно однело. Песничка реч је зато, у другом делу *Фасцикле* још више него у првом, (само)свесна расцепа између присутног, нарастајућег ништавила и одсутног прошлог живота и његових песничких манифестација. У есеју „Уместо четврте *Тисе*“, који свој песнички одјек има и у *Фасцикли*, Раичковић изражава један од битних момената за разумевање своје новије поезије – „доживљај из реалног света замењен је неком врстом фикције: једном 'реалношћу' која је поетски већ била транспонована“.¹⁰ У завршним песмама ове збирке песник се, не без

¹⁰ Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, „Сабрана дела“, књ. VII, Београд 1998, 306.

разочарања и горчине, враћа свом проживљеном песничком искуству, што појачава напетост и усложњава односе између старе и нове песничке „реалности“.

Ново транспоновање старих песничких мотива, изазвано променама у непесничкој стварности, у „реалном свету“, најочигледније је у песми „Тиса (V)“, последњој у низу Раичковићевих песама о овој реци. Много више него само један од мотива, ова река, односно њене различите песничке визије, постајала је временом, у Раичковићевој поезији, „крвоток аутобиографске лирике једног песника“, како је названа у *Фасцикли*. Управо у песмама о Тиси присутно је снажно осећање припадности панонском простору, ту су готово магнетски окупљени сви кључни мотиви Раичковићевог певања (детињство, пролазност, поезија, смрт).¹¹ „Тиса (V)“ почиње документарним прологом, цитатом новинског извештаја о загађењу реке цијанидом, што се у потоњим стиховима транспонује у причу о контаминацији песникове „аутобиографске лирике“. Сlike нестанка свега живог у једној реци, прожете новозаветним реминисценцијама из *Ошкровења Јовановој*, горак су крај једне давнашње песничке опсесије и наговештај песниковог животног и поетичког смираја. Као што је у ранијој песми „Тиса II“, испеваној 1960. године, ова река недосмислено постала више од једног песничког мотива, „јер тече

11 Вид. о томе: Јасмина Тонић, „Две Тисе или о смислу певања“, у зборнику: *Штеван Раичковић, песник*, Краљево 2001, као и поменути рад Јована Делића, „Лирика о води: о двјема рекама – о злату, отрову и понорници“.

дубоко кроз мој живот“, тако је сада њен отровани ток обеспокојио само језгро песниковог бића.

Тренуци велике самоће и тишине, који су обележили целокупну Раичковићеву поезију, претварају се на крају *Фасцикле* у стање унутрашње пустоши, интензивирано свешћу да је некадашња биолошка и стваралачка виталност неповратно минула. Глас песничког субјекта и глас песме повремено се раздвајају, први изненађен оним што чује, други „хијероглифски“ који, у песми „Гласак“, проговара о (не)могућности да стихови добију свој смисао, закључак или поруку. Све више окренут сеновитом, ониричком па и заумном, Раичковић у својој позној поезији и лирској прози опцртава *инџимне мајке*, како се зове једна од његових књига из половине осамдесетих година, у којима лирско Ја своју свест разабера у интервалима између сна који је прошао и онога који се тек очекује. У песми „Без наслова“ песничка активност одређује се управо као варљиви и нимало безалени покушај да се артикулише онострани свет снова. „Деси се каткад да не умем да направим разлику између онога што је постојало и онога што само замишљам да је могло да постоји“, бележи Раичковић у књизи *Линија мајке* (2000), на чијем је трагу позиција песничког субјекта и у *Фасцикли*: „Као по неком правилу: испрва ми се олако наметне некакав детаљ који спонтано исплута, а онда се напрежем да докучим – каква ли се то прича одвијала *пре* или *после* једног од таквих усамљених фрагмената?“¹²

12 *Фасцикла* 1999/2000, 62.

Последња песма збирке, „У заласку сунца“, одређена у поднаслову као сан, визија је опраштања песника од ствари које је некада опевао – својеврсно песничко завештање којим се окончава давно започети лирски дијалог. Ствари које су једном опеване пролазе у гротескном мимоходу поред песника. Уморне и обогале, са рукама-патрљцима, одлазе путем интимних мапа неких нових песника: „Чекају нас нови песници / У редовима... на зачељу се назире / И они / Који се још нису родили...“ Док у песми „Залази сунце“, из збирке *Стихови* („Залази сунце, ту близу нас, над водом, / Ко товар сјаја да тоне са својим трошним / бродом“), песник позива песму да уђу у залазак и помешају се са згаслим сјајем – тај позив сада изостаје. Живот поезије се наставља, хроми и истрошени мотиви наћи ће свој нови живот и смисао и онда када сунце, сада „у инвалидским колицима“, за старог песника полако и неповратно залази.

Одговарајући на херменеутичку дилему шта читалац поезије мора да зна, Гадамер се присећа Панове молитве из Сократовог *Федра* – тражи злата толико колико са собом може да носи човек здравог ума. Тако је са читаоцем – он мора да процени колико у своме читању песме може и мора да понесе. У песми „Ако још има“ Раичковић своје читаоце ослобађа сваког терета, „Јер ми се већ увелико чини / Да им више нећу моћи / Пружити и иоле какав јачи доказ // Неке моје нове узвратне љубави“. Чини се, ипак, да тај интерпретативни терет знања, који читалац Раичковићеве поезије мора да понесе, није нимало безазлен, али ће бити вредан само ако у

читању сасвим ишчезне, ступивши у поетичко али и интимно искуство саме песме.

Predrag Petrović

LYRICAL POETRY, LIFE AND COMMENTS
IN STEVAN RAIČKOVIĆ'S *FILE*

Summary

Realised by combining various literary forms and through complex intertextual intertwining with Raičković's earlier collections of poetry, *The 1999/2000 File* follows in the footsteps of the poetic and essayistic sensibility introduced into Serbian poetry by Milan Dedinac in his book *From Pillar to Post* and Miloš Crnjanski in his collection *Ithaca and Commentary*. Made up of texts that are diverse in terms of genre – poems, memories, documents, anecdotes, diary notes filled with quotes and self-quotes, it emerges as an uneven but deeply thought-out whole. Various forms of writing are expressions of the ever-present need on the part of the poet for constant self-examination and reminiscing about that which time has taken away irretrievably. In the final poems of this collection, the poet returns, not without disappointment and bitterness, to the poetic experience he lived through, which heightens the tension and complicates the relations between the old and the new poetic “reality”.

Бојана Сшојановић-Паншовић

О НЕКИМ АСПЕКТИМА ЛИРСКЕ ПРОЗЕ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Кључне речи: лирска проза, песма у прози, прозаида, жанровска хибриднаост, тематизација песничког поступка; топоси самоће, пролазности, времена, сна, смрти.

Иако у историји модерне српске лирике Стеван Раичковић пре припада оној врсти стваралаца који су се креативно ослањали на домаћу и интернационалну традицију, и у њој вазда налазили свој подстицај, неголи онима склоним формалном експерименту,¹ један од најзначајнијих српских аутора друге половине 20. века несумњиво није само песник тзв. везане форме (најчешће сонета), односно различитих типова слободног стиха. Осим запаженог есејистичког и преводилачког рада, Раичковић ће остати упамћен и као аутор особене лирске прозе која је жанровски веома тешко одредива, и креће се негде од исповедно-дневничких записа, преко путописно-анегдотских цртица, до песама у прози или прозаида. У њима, пак, слично утемељивачу овога жанра у српској књижевности – Јовану Јовановићу Змају – наш песник на разли-

1 Уп. Петар Пијановић, „Реч на додели *Жичке хрисовуље*“: „Без претеране тежње ка песничкој новини, Раичковићево песништво је складан израз песникових мисли и доживљаја и његовог хтења да тим темама и осећању песничког субјекта нађе одговарајући песнички израз“, у: *Стеван Раичковић, песник*, зборник радова, Повеља, Краљево 2001, 18.

чите начине артикулише однос према својим кључним песничким темама: самоћи, тишини, природи, пролазности, сећању, меланхолији и смрти, али и према тзв. феномену *најлејше њесме*, односно тајни настанка песме, како гласи наслов познате Змајеве прозаиде. Тематизација овакве аутопоетичке проблематике јесте једно од главних структурних чворишта српске модерне поезије.

Читалац, тако, не може да прочита *најлејшу њесму* која одлеће „са песниковом душом“, а то уједно значи да се она ту пред њим и рађа, али и да упућује на немогућност артикулације појма *неизрецивої*. Ово ће у дијахронијском луку српског песништва 20. века тематизовати многи аутори жанра песме у прози, пре свих Станислав Винавер, затим Драган Алексић, Душан Матић, Васко Попа, Стеван Раичковић, Миодраг Павловић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Доброслав Смиљанић, Срба Митровић, Алек Вукадиновић, Новица Тадић и други.

Рефлекс Змајевих промишљања песничког чина и проблематике писања јасно се препознаје у прозаиди Станислава Винавера из 1907. године под насловом „Свет“. Аутору се читав свет указује као велика неисписана књига која чека песнички глас што готово платонистички прижељкује надахнуће за писање песме: „Чинило ми се да чујем глас који ми диктира.“ Међутим, исписана страница песнику не открива разумљив текст већ неку врсту хијероглифа, попут знакова које исписује Чрноризац Хра-

бар: „час ситних и нечитких, час крупних и разговетних, ћудљиво набацаних, црта и шара“.²

Један број песама Васка Попе, поготово оне које су објављене тек у његовим „Сабраним песамама“ (1996), указује на ауторово промишљање статуса песничке речи и говора, трагање за њеним митским извориштем, за знаком чије присуство потврђује људско постојање, упућујући тиме изазов празници и смрти. У текстовима „Говор у празно“ и „Чувар извора“, препознајемо одјеке Змајеве *ненайисане њесме*. Попа, у некој врсти самоговора и обраћања читаоцу, песника доживљава као проточника језика и речи које се кроз њега, али и њим самим, враћају своме примордијалном изворишту. Истовремено, покренуте и пробуђене речи успостављају свет паралелан са стварним, али независан од њега. Ћутање, одсуство речи значи суочавање са шумом симбола (слично Винаверу), у којој песник проживљава бесмисао и смрт. Због тога Попа каже:

Бдиш насред мог бескрајног пута који кроз тебе пролази и чекаш да живе речи најћу. Полазиш им у сусрет и носиш им своје једине дарове које имаш: бдење и ћутање (Попа, 123).

Сваки, пак, медитативно-филозофски запис Миодрага Павловића тежи да прецизним именовањем *неименованој* заустави и кристализује непо-

2 Наведено према антологији песама у прози: Бојана Стојановић-Пантовић, *Српске њрозаиде*, Нолит, Београд 2001, 90. Сви цитати наводиће се према том издању, ако није другачије назначено.

новљиво људско искуство и форму његовог онтолошког положаја. Наслућивање древног митског реда (кост, камен, дрво, храм) одвија се онда када се „језик враћа свом пореклу: природи, елементима, не-значењу, себи“ (Павловић, 137). Поступак именована стварности код Миодрага Павловића везан је за људско и стваралачко приближавање Творцу, Врховном неизговореном Смислу, Речи. Насупрот томе, као и код Иве Андрића, стоји неизвесно наслућивање кроз немоћ и тишину, интуитивно препознавање себе-у-њему, у његовом наручју.

Промишљањем односа поезије и неизрецивог можда се у својим есејима понајвише бавио Борислав Радовић. Управо у тексту са тим насловом аутор маркира проблем неизрецивог, истичући да су осећања предјезичке појаве, али песничке замисли то свакако нису јер су сагледиве само као језичке чињенице.³ Овде ћемо се начас зауставити и потражити песнички корелатив у завршном фрагменту Радовићеве прозаиде „Наше реченице“:

Прогутане, наше реченице имају своје празнике ћутања, варничаве пресеке где се изненада, кроз доба, нађемо на трагу њихових општих значења; и изненада, далеко од нас, видимо их у неком другом, непомирљивом свету.⁴

И код Стевана Раичковића постоји наглашено интересовање за (ауто)тематизацију поступка пи-

3 Борислав Радовић, *О поезији и о песницима*, Глас српски, Бања Лука 2001, 133.

4 Борислав Радовић, *Песме*, СКЗ, Београд 1994, 12.

сања, не само када је реч о његовим песмама у везаном стиху, већ и у различитим облицима лирске прозе. У прозаидама „Језеро“ и „Бела смрт“ (*Интимне маје*, 1985) непознати, завејани предели симболизују ауторово трагање за смислом и бескрајем, иако пред њим зјапи празнина беле, застрашујуће хартије, што подсећа на Малармеов страх од изрицања оне *суштинске речи*:

О, како ме већ читав сат застрашује огромна белина, која као да све више и све паничније расте око мојих ситних, нејаких речи. Већ су се сакупиле, збиле и наликују на само једну реч или некакав танушан цртеж из једног потеза (Раичковић, 133).

„Опипавање властите самоће“, издвојеност али и укљученост у свет, собу (ентеријер) или предео у коме је песник истовремено присутан и одсутан, трагање за егзистенцијалним упориштем које може да ублажи меланхолију и пролазност, окосница је већине антологијских песама у прози Стевана Раичковића из збирке *Интимне маје*. Дескриптивно-наративни поступак има снажно симболичко језгро у архетипском оживљавању страха од немости и смрти. Посебно у већ поменутиим текстовима „Бела смрт“ и „Језеро“, лирски глас сугерише „умор од живота“, остављајући читаоца у недоумици за чиме то песник трага.

Између путовања у сну и на јави за песника готово да нема суштинске разлике – изузев када је реч о буђењу и присуству сећања којим се постиже

онај познати Бергсонов појам трајања, оног трајања које у истом трену отвара вратнице прошлости, садашњости и будућности, и њихових повлашћених тренутака што у једном напоредном, а ипак скоковитом низу додатно изоштравају контуре сна и путовања. Јер путовање је призивање и поклоњење нечему или некоме ко је једном био и постојао – било као Ја или неко други, док је сан оваплоћење тога оживљеног, пронађеног времена, он је сâмо то сећање у сликама – које се никада више не могу поновити.

Таква је Раичковићева прозаида „Пролазећи непознатим пределима“. Обликована је из „ми“ перспективе путникâ који кроз прозор воза пролазе кроз непознате крајеве, запажајући сваки детаљ природе и положаја, изглед кућа тог непоновљивог амбијента („осамљене куће, расуте по обронцима брда, стиснуте уз стену, клекле под обалском врбом“). Али оно што се из овог изванредно експресивног описа посебно издваја, и привлачи пажњу посматрача, јесте усамљени човек испред једне од тих кућа, сагнут у послу, са секиром у руци. Момент када се њихови погледи сретну, означава сасвим неочекивану драмску кулминацију у тренутку који, и за једне (посматраче из воза) и за друге (тог непознатог човека), означава готово епифанијски доживљај непоновљивог сусрета, који се више никада неће десити. Случајни сусрет тиме симболички прераста у универзални исказ о неумитној пролазности заједничких живота, судбински сасвим случајно укрштених:

Али, гле: и његове очи попримају сад у изразу нешто слично. Само, посматрајући нас са земље, његова жалост изгледа тврђа и стаменија. У њој смо и ми и он сам. Та жалост се као крило надноси над нашим неизвесним животима, који, овако, залелујани иза окана воза који се помера, изгледају као никад, најближи самој пролазности.

За тренутак, ми се посматрамо као два света, која се први и последњи пут виде и која се никада неће разумети (Раичковић, 130–131).

Симболика два света, једног видљивог и појавног, доживљеног у пуноћи својих често супротних и драматичних осећања, и оног другог, запамћеног само кроз поједине тренутке, честа је тема Раичковићевих исповедно-медитативних текстова у првом лицу, који по свом основном, елегичном емоционалном тону и ритмичном сегментовању текста подсећају на чувену позну збирку кратке лирске прозе *Senilia* Ивана Тургејева (1882), једног од узора жанра прозаиде.

Релативно незапажена, али изузетно значајна књига *Линија маїле* (2001) Стевана Раичковића јесте збирка од тридесетак записа, мемоарских и аутобиографских цртица, малих аутопоетичких есеја, анегдота и текстова који подсећају на ауторове прозне лирске творевине из збирки *Иниџимне маїе* (1985) и *Злајина їреда* (1993), од којих смо неке унели и у нашу антологију песама у прози *Српске їрозаиде* (2001). Управо својом жанровском вишеполношћу, медитативним и понегде понесеним стилем, али и прецизним описом појединих ситуација, књижевника, породичних и личних до-

живљаја из најранијег детињства – све до објављивања прве збирке *Детињство* (1950), Раичковићева збирка по много чему подсећа управо на славни Змајев циклус *Прозаице* (1895–1904).

Насловна метафора *линија маїле* обједињује све ове мозаичке текстове у јединствени лирски монолог осетљивог дечака и будућег великог песника. Овим симболичким мотивом заправо се даје унутрашње смисаоно оправдање за оживљавање и материјализацију сећања, које као да припада не само неком другом добу, већ и неком другом људском бићу. А уједно, без тог и таквог сећања његово постојање у времену и поезији не би ни било могуће.

Раичковић у некој врсти уводног, исповедног текста говори о две врсте стварности која одређује његов појавни и суштински живот – *видљиви* и *невидљиви* свет, који су раздвојени али и прожети, спојени оним што песник назива *линија маїле*:

Паралелно са овим светом у коме се крећем заједно са другима, траје у мени још један свет, невидљив, који – како време одмиче – све мање подлеже законима по којима живимо... Деси се каткад да не умем да направим разлику између онога што је постојало и онога што само замишљам да је могло да постоји.

У том сневном простору отварају се двери поетских ризница, први доживљаји који су за песника имали непроцењиву вредност судбоносног сусрета са смислом и хаосом (цртица „Догађај у трав-

њаку“), односно алхемија претварања појмова у речи и слике, и њихов скривени поредак („О првим кријумчарима литерарног опијума“). Ту су и сећања на прве написане и објављене стихове, педесетих година, који су означили раскид с ангажованом соцреалистичком поетиком и афирмацију нове неоромантичарске, модернистичке осећајности, оног субјективног, меланхолично-лирског, стражиловског штимунга, чији је истакнути представник управо наш песник.

Посебно је занимљива цртица „Музичка кутија или нема смисла реметити бесмисленост у свом току“, која већ самим насловом упућује на познате стихове Владислава Петковића Диса. Лирски јунак пише о својој давнашњој опчињености музиком речи, њиховим необичним спреговима, фразама, именима, појмовима и топонимима, који су се каткада будили у његовом слуху и свести. То су занимљиви топоними као што је *Пошиски Свеџи Никола*, или необична презимена у којима је песник први пут наслутио могућност римовања (Борђошки и Борзашки). То је читав један други свет зачудних лексичких спојева који су га привлачили како древношћу тако и својом модерношћу, актуелношћу (Колонијална радња, Манипулација рибом), егзотична мелодичност страних имена која узнемиравају прозодију српског стиха и цезуре (*Рас Каса – Рас Гуска – Рас Наса – бу...*)

Због тога песник на крају закључује:

Чини ми се да сам се, овом обелодањеном
успоменом, дубоко разишао са поменутом Ди-
совом сугестијом: први пут сам јавно отворио

своју дуго сакривану *музичку кућију*... из које је – као што се види – *свашћа* измилело... Али... тако то ваљда испада када се човек сећа... (Раичковић, 19).

Управо својом жанровском вишеполношћу и посебним положајем фрагмената који на себе преузимају карактер и значај целине, или више истовремених, узастопних целина, последња збирка Стевана Раичковића *Фасцикла 1999/2000* (СКЗ, 2004) потврђује унутрашње оправдање за материјализацију и отелотворење сећања. А оно не припада само неком другом добу, добу пишчевог „детињства, дечаштва и младости“, већ и неком другом, а уједно истом песничком бићу, без чијих пребирања по успоменама ни његово постојање у узнемирујућој садашњости НАТО бомбардовања, као и времену после њега – не би ни било могуће.

Две целине ове омалене књиге назване „Пролећни дневник 1999.“ и „Торзо уметника у старости“ сачињене су од неколико песама и већег броја дужих и сасвим кратких аутопоетичких записа и маргиналија, документарних прилога, анегдота које подсећају на цртицу или кратку причу, цитата, реплика и парафраза песникових омиљених писаца (Шекспира, Достојевског, Џојса, Аполинера, Андрића, Васиљева). Видљиви и невидљиви, појавни и суштаствени свет у Раичковићевом случају егзистирају напоредо, препознају се и претапају један у другом, али су још увек и раздвојени оном *линијом маїле* која песника дели од тајанствених, вишњих простора.

Тако се напор писања поезије, или онога што је песнику од судбинског значаја исказује као вечита дисовска тема присећања арије која га је пратила у сну и оне твари у којој је, како песник каже, „у сну боравио“. А на јави он проводи своје последње дане између нељудских звукова сирена и иритантног лавежа „паса рата“. Углавном сам или у гомили људи, седећи на клупи у парку, као део ње – лирски јунак себи налачи на својеврстан знак, упитник или слово. И тако, пола преподнева протиче у васкрсавању гласова давних, предачких, лика вољене жене, нерођених и умрлих:

Као по неком правилу: испрва ми се олако наметне некакав детаљ који спонтано исплута, а онда се напрежем да докучим – каква ли се то прича одвијала *пре* или *после* једног од таквих усамљених фрагмената? Што оптималније успем да реконструишем своју ноћ – то имам све магловитији осећај да сам се докопао дневне јаве („Без наслова“, 2004).

Ова прозаида једна је од оних типичних ауторових аутопоетичких забелешки о процесу стварања и ономе што га покреће, о чему је посебно убедљиво писао у поменутих књигама лирске прозе, али и у песничкој збирци *Стихови* (1964), односно *Дневнику о поезији* и *Поршрешима песника*. Одавно већ окренут мистичном, сеновитом и заумном, песник као да време између два сна користи само да би што верније пренео ту сневну суштину проосећаног, проживљеног и непоновљивог света. Он не престаје да трага за алхемијом претварања појмова у речи

и слике, и њихов скривени, унутрашњи поредак: „Деси се каткад да не умем да направим разлику између онога што је постојало и онога што само замишљам да је могло да постоји“, пише Раичковић у уводу своје јединствене књиге *Линија мајле*, која без сумње рекапитулира ауторова претходна егзистенцијална искуства и уједно најављује ову још разуђенију и сетнију књигу – књигу у којој се визије љубави и смрти, људске самилости и доброте (нпр. чести телефонски разговори са Јапаном) сливају у једну безграничну, свеопшту утеху која се – на трагу песниковог омиљеног 66. Шекспировог сонета „налазила – негде далеко изван мене и мојих ојађених тренутака – у неком ванвременом постојању и моћи писане речи... пре свега... *саме поезије...*“

Bojana Stojanović-Pantović

SOME ASPECTS OF THE LYRICAL POETRY
OF STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

In this paper the author tried to shed light on a lesser-known work by Stevan Raičković that belongs to lyrical prose, that is, to some of its forms that have hybrid and fluid characteristics such as prose poems, essayistic and diary-type notes, anecdotal sketches, marginalia, etc. These texts were published in several collections by Raičković, starting with *Intimate Map* (1985), through *A Golden Tim-*

ber (1993), right down to *A Line of Fog* (2001) and the author's last collection of poetry *The 1999/2000 File* (2004). Raičković's texts, based on the confessional "I" position, as well as description and reduced narration, have the role of independent fragments having a title, and occasionally they intertwine with his verses, creating a specific genre structure of the broader whole. The thematisation of the topoi of loneliness, childhood, memory, dream, life's transience and intimations of mortality is always semantically linked to the tradition of autopoetic pondering of the act of writing, which takes us, via a diachronic arch, to Zmaj and his well-known *Prosajds*.

Александар Милановић
РАИЧКОВИЋЕВО „ПРЕВОЂЕЊЕ“
НА ЈЕЗИК ПОЕЗИЈЕ

Кључне речи: функционални стил, књижев-
ноуметнички стил, публицистички стил, научни
стил, синтакса, лексика, интонација, ритам, тер-
мин, дијалектизам.

0. У наслов овога рада пренета је Раичковићева мисао да се може преводити на језик поезије: „Оно што није могло да се пробије кроз људска уста, процикнуло је кроз грло птице. Скендер Куленовић је овај немушти говор превео на језик поезије“ (Раичковић 1987: 165). Док је Раичковић у књизи есеја писао о Куленовићевом превођењу језика птица, у збирци песама *Стихови из дневника 1985–1990* (Матица српска, Нови Сад 1990) извео је смео стилски експеримент истовремено „преводећи“ језик новинарства и науке на језик поезије, односно уводећи публицистички и научни функционални стил у књижевност. Новина коју је, у овој збирци, у свој поетски језик унео Раичковић није карактеристична ни за савремену српску поезију ни за претходне Раичковићеве збирке.¹

Раичковић је, наиме, обично оцењиван као песник несклон експериментима, умерени тради-

1 Далеко чешће су се у српској књижевности појављивали елементи само научног стила, обично научни термини, као у прози Лазе Лазаревића (Јовановић Ј. 2009) или поезији Јована Суботића, Симе Пандуровића итд.

ционалиста, као што је то у свом синтетичком делу показао и Јован Деретић: „Он није ни експериментатор ни авангардиста, али није ни традиционалист у уобичајеном смислу. (...) У песничкој техници и изразу он је приврженик традиционалних облика и везаног слога, а свој највећи допринос дао је у строгој форми сонета“ (Деретић 2007: 1169). Оваква генерална оцена могла је бити изведена и на основу бројних студија о Раичковићевој поезији. Тако је Александар Јовановић писао да је Раичковићево песништво „без великих тежњи за формалним експериментима“ (Јовановић А. 1997а: 9), а Петар Пијановић да је „без претеране тежње ка песничкој новини“ (Пијановић 2001: 18). И млађи књижевни критичари износили су сличне оцене: Драган Хамовић закључио је да „поетски глас Стевана Раичковића приклонио се говору без 'епохалних лова'“ (Хамовић 1999: 61). Додуше, примећено је и да је Раичковић „проговорио гласом који је сав полазио од традиције, али је уистину (ваљда су то и надреалисти осетили) у српској поезији био нов“ (Јовановић А. 1997б: 187).

Сасвим супротно мишљење у односу на устаљено у српској критици изнела је у одличној књизи о рецепцији Раичковићеве поезије Душица Поттић: „*Зайиси о црном Владимиру* такође репрезентују један аспект Раичковићевог певања на који тумачи нису превише указивали. Реч је о формалном експерименту и поигравању формом, што је битно обележило његово стваралаштво. И док стручњаци говоре о Раичковићевој традиционалности и његовој привржености традиционалним лирским жан-

ровима, не узимајући у обзир чак ни могућност њихове реактуелизације, Стеван Раичковић је управо у погледу форме из књиге у књигу другачији. Другим речима он у оквиру једног препознатљивог погледа на свет своју креативност испољава у доммену формалне игре“ (Потић 2001: 129).

1. Управо на трагу закључака Душице Поттић, може се рећи да је у збирци *Стихови из дневника 1985–1990* Раичковић само наставио формалне експерименте и поигравања формом, задржавајући основну стилску доминанту свога песништва, а то је једноставност израза. „Лирска једноставност у исказу и мелодији“ истакнута је и у Тешићевим анализама песама „Септембар“ и „Отвори у ноћ врата“ (Тешић 2004: 102), а као стилски квалитет издвајао ју је и сам Раичковић у есејима.² Једноставан Раичковићев израз, махом ослобођен стилски маркираних језичких јединица и на лексичком и на синтаксичком плану, саображен је с његовом основном мотивацијом за настанак песме, као и са њеном тематиком, на шта нас неретко подсећа Радивоје Микић: „Стеван Раичковић мотивацију за певање смешта у сам живот и покушава да и сам

2 У поезији Десанке Максимовић запажа једноставан, чист песнички језик: „За разлику од многих лиричара, нарочито новијег доба, који су сваки компликованији песнички проблем решавали и сложенијим средствима, наша песникиња је увек ишла за тим да најједноставнијим и најпречим путем допре до таквог замућеног и скривеног језгра какво је људска беспомоћност пред тајном. И што би она била нејаснија, то би пут до ње испадао краћи, песнички језик чистији, метафора огољенија“ (Раичковић 1987: 58).

тон песме и тип интонације песме, као и слику света у њој, директно повеже са животним призорима чији опис обликује у појединим песмама“ (Микић 2001: 52).³ Пресликавање живота, тј. стварности, у поезију нужно условљава специфичне језичке поступке, блиске романтичарским – ослањање на *свакодневни израз*, који би се могао назвати још и народним (народским) и ставити у опозицију према књишком, вештачком, накићеном преко мере природности.⁴ Ово важи за Раичковићев језик у анализираној збирци и на фонетском и на граматичким нивоима (морфолошком, творбеном, синтаксичком). Животна емпирија, међутим, до песника може доћи непосредно, али и посредно – из исказа саговорника, као у *Зайисима о црном Владимиру*, или другим путевима, па и преко медија или научних расправа. Такође, битно је подвући и исправно полазиште Николе Кољевића: „Код Раичковића су ти видови стварности увек само полазне тачке

3 Испитивање односа између поезије и живота у основи је и следећих Микићевих ставова о Раичковићевој поезији: „Стеван Раичковић спада у песнике који поезију увек настоје да повезују са конкретним животним ситуацијама“ (Микић 2001: 50); „У песничком опусу Стевана Раичковића су читави циклуси (па и књиге) песама испевани са намером да се у њима испита однос између песме / поезије и живота“ (Микић 1996: 36); „И у неким другим песмама циклуса 'Стихови' указује се на разлику између света чињеница који припада песми и света емпиријских чињеница“ (Микић 2001: 46).

4 На мотивску тј. тематску везу између Раичковића и романтичарских песника већ је указао Александар Петров: „Стеван Раичковић је једини песник те генерације који је стваралачки продужио једну у основи романтичарску песничку традицију. У његовој поезији два су апсолута: живот и поезија“ (Петров 1983: 147).

лирске трансформације“ (Кољевић 1978: 335). Управо нам медијуми између песника и живота / стварности / емпирије сада постају основа за даља стилистичка истраживања језика збирке.

3. Раичковић је у збирци песама *Стихови из дневника 1985–1990* на изузетан начин искористио вишезначност лексеме *дневник*, али и проширио њену семантику, будући да је она у наведеном наслову добила и значење имагинарног песничког резервоара из којег је песник уобличио књигу.⁵ Овакав јединствен стиховани дневник своје ново значење гради на кључним постојећим значењима: „1. књига у коју се уписује оно што се прима или што се свакога дана ради (...); 2. новине које излазе сваког дана“ (РМС 1967–1976), тј. „1.а. књига записа које неко води из дана у дан бележећи оно што је на њега оставило утисак и било који повод разноликих размишљања и осећања; такви записи бележе ни хронолошким редом у краћим временским размацима (...) 2. лист који излази сваког дана, дневни лист, новине“ (РСАНУ 1959–2007). У сваком случају, књига има наслов који је својеврсни „oblik mimikrije“ (Лешић 1971: 42): Раичковић збирку песама конципира и одређује као дневник, сугестивно делујући на читаоца већ од самог наслова.⁶

5 Лексема *дневник* појављује се и у насловима познијих књига есеја: *Дневник о поезији* (1990) и *Дневник о поезији II* (1997).

6 Идентичан поступак Раичковић спроводи и у поднаслови-ма песама: уз наслов „Крвава бразда“ (88–92) поднаслов гласи: (*Шта ми је испричао Ђорђе Маршиновић о догађају који се збио 1. маја 1985. године у Гњилану*); уз наслов „Сувиша песма“ (104–107) поднаслов је: (*Једини преживели из покоља у Глинској цркви*

При првом сусрету са насловом збирке, пре читања, прва асоцијација читаоца свакако мора бити да је у питању *дневник* са значењем књиге (боље речено: свеске) свакодневних интимних записа. Пажљиво читање збирке, међутим, овај априорно донесени суд мора релативизовати јер се из стихова појављује и секундарно значење лексеме *дневник* (лист који излази сваког дана, дневни лист, новине). Тако је у песми „Напокон један ведар дан“ (стр. 9) присутан мотив читања дневне штампе: „И новине сам лако / И нехајно / Прелистао // (Као да су од лептирових крила / Биле састављене)“. Мотив читања новина (тј. штампаног дневника) појављује се и у песми „Лектира“ (93): „И док сам уз такву помисао / Листао сада полуодсутно и неке застареле / и на мом сточићу нагомилане старе / новине / (да бих се овога првога снежнога јутра / бар нечег бајатог и сувишног лишио) // Наишао сам на песму Јосифа Бродског“. Слика проналажења песме у новинама (дневнику), чије стихове Раичковић даље у својој песми цитира, нужно нас и директно води проширењу семантичког опсега наслова збирке *Стихови из дневника 1985–1990*. Коначно, и трећи пут се мотив читања новина појављује у песми „На гробовима Растка Петровића“ (124–126), са поднасловом наведеним у загради: (*Асоцијатив-*

августа 1941. године Љубан Једнак сведочи на суђењу Андрији Аршукловићу 24. априла 1986. године у Зајребу), а уз наслов „На гробовима Растка Петровића“ (124–129) поднаслов је: (*Асоцијативна хроника*). Такође, својеврсна мимикрија у насловима огледа се и у другим Раичковићевим књигама: *Камена усјаванка* (1963), *Зайиси о црном Владимиру* (1971), *Случајни мемоари* (1978), *Монолој на Тојли* (1988), *Монолој о ѿезици* (2001).

на хроника). Опет је Раичковић недвосмислен када наводи „извор информације“: „Читам из новина: // После 37 година почивања на вашингтонском / гробљу 'Rock Creek' // Посмртни остаци песника Растка Петровића / заједно са надгробном плочом // Похрањени у црвеном металном бродском / контејнеру са ознаком 'Yugu 003 34-5' / Укрца-ни су у бруклинском пристаништу / у Њујорку на броду 'Тухубић' // Који је 24. маја 1986. године / ('по локалном / времену') кренуо за домовину...“ Новинска вест детаљно је парафразирана уз очувану фактографију, а новина је да песник цитира и типичну новинарску конструкцију („по локалном / времену“), појачавајући аутентичност информације која ће бити повод за настанак песме.⁷

Овај опсег додатно се шири и допуњује и најновијим значењем лексеме *дневник*, које застареле дефиниције у наведеним речничким чланцима нису ни регистровале, а то је значење 'телевизијска информативна емисија'. Читава песма „Капија Шумадије“ (112–116), наиме, почива на контрасту између *песничке слике* „трновим нимбусом овенчаног мученика Ђорђа Мартиновића“, са којим је песник у разговору у соби помоћне зграде једне викендице надомак Београда (елемент из могућег интимног дневника), и упамћене *телевизијске слике* (елемент телевизијског дневника): „Пред мојим очима / По-

7 Додајмо да се Раичковић и касније враћао мотиву поезије у дневној штампи: „Замислио сам био како једнога јутра све новине у свету, па наравно и код нас, објављују на првим странама, ситним словима, кратку, али сензационалну информацију – да од тога дана више неће бити песника и да поезију више нико неће писати“ (Раичковић 2001: 25).

ново оживљава / Телевизијска слика / Од синоћ //
(Са сваким промаклим детаљем сад чак и издвоје-
ним)“. Натуралистички детаљи телевизијске слике
из вечерњег дневника преливају се у песничке сли-
ке испуњене симболиком и онеобичене изузетним
поређењем: „Издужени и благи лук неког (малтене
/ дванаест-апостолскога) стола / У дну дворане //
Са сноповима издужених микрофона // (Као неким
збијеним и напетим живинским / главама на метал-
ним и укоченим шијама) // И отворене / Зеленкасте
флаше 'Књаза Милоша' // С плимом и осеком // (И
једва видљивим / Мехурићима / У њима) // И ма-
сивне столице / У дуборезу // Са изувијаним шар-
кама / И лављим шапама / И са високим наслонима
// Израслим / Преко забачених и одсутних глава...“
Кадрови извештаја из телевизијског дневника пре-
точени су у стихове који би се могли назвати слика-
ма тј. стиховима из (телевизијског) дневника.

Са једне стране, садржај вести из штампаних
или телевизијских дневника постаје *мотивација*
за песму, ослоњену на несвакидашње или свакида-
шње догађаје из живота. Али није само мотивација
потекла из новинских вести и извештаја, већ је и
језик и стил информативних жанрова инкорпори-
сан у Раичковићев песнички језик. Тако он ства-
ра један занимљив језичкостилски експеримент,
односно занимљиву симбиозу елемената књижев-
ноуметничког и публицистичког стила. Публици-
стички стил, извор честих језичких манипулација,
у Раичковићевој поезији може постати објект иро-
није, као у цитираној песми „Капија Шумадије“: „И
глас спикера // Како уз име војног хигијеничара /

Ђорђа Мартиновића из Гњилана / помиње и имена чувених медицинских / стручњака и називе њихових врхунских / титула и имена највећих градова у држави / из којих су се сабрали у званичним / Комисијама и Колегијумима и / Конзилијумима и Вештачким групама // са својим првим и другим и трећим / и четвртим (крунским и надкрунским) / Извештајима о томе да ли је или није / 'искључено задесно повређивање / односно самоповређивање Ђорђа / Мартиновића' фамозном 'предметном / флашом' на његовој (пасуљној) њиви / крај Гњилана несретног Првог маја / 1985. године.“ Смештен у поетски контекст са фигуративним, ироничним значењем, официјелни језик државе, тј. језик телевизијског дневника, који је више скривао него што је откривао, постаје пред нашим очима језик уметности. Не само графичко, ритмичко и интонацијско устројство песме, него пре свега песников ироничан однос према неморалном језику политичке пропаганде, чија средства постају стручни термини и магловите стручне и бирократске формулације, условљава да се наведени исказ доживљава као језик књижевности.

При пажљивом читању наведених стихова, лексема *дневник* из насловне синтагме збирке може добити и додатно значење „историјат болести“ (тј. редовно бележење збивања код повређеног), будући да се у наведеном случају из реалног живота (чувени „случај Мартиновић“) језичка и политичка манипулација огледала првенствено у језику званичних медицинских извештаја, а тек потом и у језику медијске прераде таквих диригованих извештаја.

Гашење телевизијске слике из песникове меморије праћено је и променом стилског регистра. Глас спикера који чита и коментарише званичне медицинске извештаје у телевизијском дневнику, симболично одвојен „огромним зидом“ од реалног живота, смењује контрастно „успорени“ глас Ђорђа Мартиновића који говори о животним реалијама из детињства: „У мојим очима / Полако се гаси / Телевизијска слика из Скупштине // Последње оно што још видим оданде / је огроман зид у дну дворане // (обложен светлуцавим дрветом са / тамним интарзијама) који се смањује // И у мом слуху поново израња успорен / глас који прича о завичајном / засеку Бостани // са рударском махалом Мартиновићи // негде крај Новог Брда на Косову.“ Опет се прави живот у поезију претаче из живог народног говора, као и у случају црног Владимира.

4. „Превођење“ публицистичког језика, тј. стила, на језик поезије чини значајан језичкостилски поступак Стевана Раичковића у овој збирци. Најчешће је одређена информација, изнесена хладним, објективним и огољеним језиком информативних жанрова, дата на почетку песме као повод за песнички „коментар“ наведене „вести“. Такав лични коментар може ортографски и графостилистички бити издвојен заградама, изузетно честим у читавој збирци, а поента песме може бити изнесена и кроз ефектан цитат новинске вести. Најбољи пример представља песма „Последњи Круп“ (52–53), која почиње стихом што представља цитат уобичајене, клишетизоване конструкције

за навођење извора информација у многим дневним новинама („Према писању неких листова“). Иза наведеног „извора информације“ новинска вест прелива се у слободне стихове, праћене песниковим коментаром и поентом у форми цитата из новинске вести: „Према писању неких листова / У мају 1986. године // Арнт фон Болен / Умро је од сиде // У четрдесетосмој години живота // И сахрањен у породичном маузолеју / Испред дворца 'Блинбах' / Близу Салцбурга. // Тако се живот / Последњег мушког члана / Чувене породице Круп // Која је постала симбол / Немачке снаге и моћи / Захваљујући 'најбољем челику на свету' // (Од којег су прављени / И убиствени Хитлерови топови и тенкови) // Угасио // 'Због потпуне слабости организма / И губитка сваког имунитета'.“

Исказ који има лексичке и синтаксичке карактеристике публицистичког стила специфичним ритмичким сегментовањем претворен је у стихове. Зденко Лешић је већ истакао, поредећи управо језик науке и језик књижевног дела, да ритмичка струја „nesumnjivo učestvuje u strukturi značenja, pojačavajući snagu i prodornost govora“ (Лешић 1971: 37). Уколико бисмо, међутим, наведене стихове претворили у прозни низ, без пауза одређених границама стихова, и одстранили вероватну песникову додатну информацију, маркирану заградом, добили бисмо типичну новинску вест: „Према писању неких листова, у мају 1986. године Арнт фон Болен умро је од сиде у четрдесет осмој години живота и сахрањен у породичном маузолеју испред дворца 'Блинбах' близу Салцбурга. Тако се живот

последњег мушког члана чувене породице Круп, која је постала симбол немачке снаге и моћи захваљујући 'најбољем челику на свету', угасио због потпуне слабости организма и губитка сваког имунитета.“ Све је, дакле, у наведеним стиховима исписано по правилима новинарске професије: вест је организована по принципу тзв. „обрнуте пирамиде“, са главом вести у којој се налазе одговори на пет основних новинарских питања (тзв. 5W), а „текст“ је лишен свих сувишних речи и фигуративности. Па ипак, много тога ову „вест“ чини песмом.

Основни структурни принцип песме почива на контрасту и парадоксу, типичним за Раичковићеву поезију: да је породица која је била симбол снаге и моћи угашена због „потпуне слабости организма и губитка сваког имунитета“.⁸ Будући да је сама новинска вест у себи садржала парадокс, послужила је као мотивација за песничку трансформацију, изведену и суптилним коментаром датим у загради.⁹ Иако се сличан поступак назире и код Васка Попе, инкорпорација новинарског (под)стила у поетски језик до Раичковићеве збирке није у оволикој мери и овако стилски ефектно била остварена у српској

8 О антитетичким фигурама у Раичковићевој поезији вид. Милановић 2001.

9 И у овом и у наредним примерима анализе, од изузетне користи за будућа стилистичка истраживања било би проналажење аутентичних новинских тј. агенцијских вести које су послужиле као мотивација за настанак Раичковићевих песама јер би омогућиле поређење језика вести и језика песама (редоследа изношења информација, избора лексике, редоследа речи и сл.).

поезији. То могу потврдити и друге песме из збирке, попут песме „Чернобил“ (50–51). Фактографичност у песми, навођење имена села и властитих имена стварних личности, и њихових година, доприноси утиску да читамо занимљиву вест из света: „У селу Припјат // Само неколико километара / Удаљеном од нуклеарне електране / У Чернобилу // Месец дана после хаварије // И евакуације / Читавог становништва / Из тог краја // Специјални одреди / У скафандрима // Открили су у једном дворишту // Две скривене особе: // Осамдесетпетогодишњу Анастасију Семењаку / И нешто млађу Марију Карпенек. // Кроз плач су старице објасниле // Да су у Припјату остале / Због својих кокошију и гусака // Да би могле да их редовно хране.“

Вест у форми песме прати песнички, римовани, неновинарски исказ дат на крају песме, опет у карактеристичној загради: „(Или // Да једном / Изнова // Не би свет опет лупао главу / Са старом загонетком / Која још траје: // Да ли је прво постала кокошка // Или јаје)“. Мотивација за активирање занимљиве агенцијске вести тако је сасвим видљива у јасној поенти, тј. у завршном песниковом коментару.

Фактографија карактеристична за новинске вести преноси се и у песму „Рој Ролинг“ (73–74): „Саобраћајна полиција / На ауто-путу у Калифорнији // Јуна 1974. године // Зауоставила је извесног Роја Ролингса / Због непоштовања ограничења брзине. // Наиме: // У подручју / Где је брзина била ограничена на 88 км/час / Он је у својим колима јурио / Чак са 152 километра“. Раичковић, међу-

тим, уз фактографију у ову песму уноси и типичну новинарску лексику (придев *извесни*) и типичне новинарске обрте: „То не би било ништа необично // Да господин Ролингс / Тада // Није имао пуне 104 године: // На возачкој дозволи је било написано / Да је рођен 1870-ог лета Господњег“. Други део занимљиве агенцијске вести из света, преточене у песму, за новинарски стил је онеобичен и истовремено приближен поетском језику архаичном финалном конструкцијом (*леџа іосїодњеї*), којом је истакнута дубока старост стварне личности. Отклон од новинарског језика у информативним жанровима представља и читав други, интимни и контрастни део песме, дат као постскриптум: „P. S. // Нека је слава Роју Ролингсу: // Из своје ушушкане / Зимске собе // Замишљам жилавог (карираног) старца // Како / Још увек // По пространствима // Граби // Свршава своје земаљске / можда већ / и небеске) небројене послове // Док се ја већ сатима с муком одлучујем- / -и-одустајем да ли да на првоме углу / до моје куће у продавници подигнем / свој кефир и своју јутарњу плетеницу // а полако се већ и подне ближи...“ Тако су у песми, у њена два дела, своју срећну тематску и стилску симбиозу нашли новински и лични дневник, обједињени контрастом.

5. Као што је на језик поезије „преводио“ језик новинарства, на исти начин је у своју збирку Раичковић увео и језик науке. Мотивација је и сада сасвим прозирна: информације о животу у лични дневник стижу и из науке, наука и песников жи-

вот тесно су испреплетени. Тако је у песми „Праунук“ (56–57) у стихове преточен реални догађај из Српске академије наука и уметности, где је чувени руски лингвиста Никита Иљич Толстој одржао предавање којем је присуствовао и Раичковић. Песник нас информише и о теми предавања, употребљавајући аутентичну научну терминологију, иако то није основна мотивација за настанак песме: „Разлаже своју слободну тему о изоглосама / У словенским говорима.“ Овом информацијом песник као да подвлачи аутентичност догађаја који следи на предавању, а који, захваљујући дубокој хуманости, јесте условио настанак песме у којој опет имамо контраст: тренутак када светски научник грофовске крви љуби руку ислуженој чистачици која му је донела шољицу кафе и чашу воде.

Научне информације уведене су и у песму „Тачно време“ (69–70), али са другачијом мотивацијом. Наспрам тркача који су у старој Грчкој *μεινιῶν* (код Раичковића ова је лексема као сјајан песнички анахронизам под наводницима) саопштавали тачно време, губећи прецизност што су били даље од сунчаног сата, налази се контрастна слика из савременог, атомског доба, изречена прецизним језиком науке, и опет с ироничном поентом: „У Брауншвагу усред Немачке / Налази се једна таква направа // Тешка више стотина килограма // У којој се једна секунда / Означава путем // Девет милијарди осцилација / Атома цезијума. Али ни овај хронометар / Није баш најпрецизнији: Јер ће већ / За пет милиона година // Одступити // За једну секунду // Од апсолутно тачног времена.“

У језику читаве збирке доста је научних термина. Најинтересантнији је пример песме са индикативним насловом „Sphingidae“ (33–35), као и интересантним поднасловом, датим у загради: (*Лекција из биологије*). Песма започиње стихом „Причала ми је жена-биолог“, а у тексту песме добијамо управо информацију из поднаслова о бруталном начину размножавања једне врсте опнокрилаца, наравно као алегорију. У ову алегоријску „лекцију“ утисак истинитости, документарности уносе биолошки термини *опнокрилац* и *сфегиде*, које Раичковић преузима из исказа стручњака. Занимљива може бити и напомена да је назив опнокрилца у тексту песме транскрибован, исписан ћирилицом („На велика врата креће у свет нови / сфегиде“), наведен као корелативан ономе из наслова, датом у ортографској форми обавезној у научном стилу.

И песма са насловом „*Turdus pilaris*“ (98–99) има поднаслов који упућује на „порекло“ песме: *и још њонешѿо из мојих бележака*. Већ у првим стиховима добијамо и информацију о мистичном наслову: „Мужјак једне врсте коса (*turdus pilaris* / оснива заједнице са две (а некад и / с више) женки у исто време.“ Опет, дакле, Раичковић иде од латинског термина ка српском еквиваленту датом на самом почетку песме.

Латински назив зебе Раичковић из науке у поезију уводи и у песми „Зеба“ (16–18), али је сада однос између интернационалног и домаћег назива обрнут јер иза наслова следе стихови: „Када се *fringilla coelebs* / За танким жичицама / Нађе“. У песми је, дакле, латински назив у корелативном

односу са већ уведеним домаћим називом птице, датим у наслову, али и поновљеним у првим стиховима („Иако је мала / Све има зеба“), тако да је стручни назив у тренутку увођења семантички апсолутно прозиран, а не магловит и загонетан као у претходна два случаја. „Мала песма о великом цвету“ (38–39), својим поднасловом, опет датим у загради, одређује „жанр“ песме, тј. најављује нови утицај научног језика на поетски: (*Један бо̄танички ѿода̄ѿак као нови и немили ѿрило̄ неким ранијим замислима о сумат̄раизму*). Ова пародирана парафраза многих научних, па и књижевноисторијских, прилога већ је маркер да ће се песма опет базирати на некој научној чињеници. „Извор информације“ сада није наведен, али јесте латински назив биљке („Расте једна приземна биљка: // *Reflezia arnoldi*“), изузетне лепоте и непријатног мириса, који је искоришћен за ефектну поенту. Будући да српски назив за ову егзотичну биљку и не постоји, латински термин и у песми остаје без лексичког еквивалента нашег порекла.

Поједини термини у другим песмама преузети су из других наука, нпр. у стиховима „У (контаминираној) трави / Лешкари излетничка група“ из песме „Птице и људи“ (71–72), или у стиховима „Само јој листови од трмог ветра или мог / убрзаног даха сеизмографски неосетно / трепере“ из песме „Маслина на Мировици“ (134–136). Први термин директно је условљен тематиком песме која почиње стиховима који нас директно уводе у чувену еколошку катастрофу: „Десет дана после хаварије / Атомске централе / У Чернобилу.“ У том контексту,

дакле, активирање научног термина у поезији можда је и очекиваније у односу на другу песму, у којој је описан лирски тренутак песниковог додиривања старе маслине. Чини се да је Раичковић увођењем научног термина, осим најпрецизнијег могућег описа, желео да постигне и извесну депатетизацију израза. Уосталом, сам песник одмах након наведених стихова каже: „Овде не помажу речи / Које се из памћења / За опис дрвета издвајају...”

5.1. Раичковић уводи и друге елементе научног функционалног стила, нпр. фусноту, као у песми „Царски рез“ (36–37). И ова песма има многа својства наведеног функционалног стила: изражену фактографичност, објективност, лексику прецизног значења, јасну, економичну и логичну синтаксичку структуру, несlikовитост. Сва наведена својства доводе до изразите јасноће излагања. Читаву песму чине четири сложене реченице, од којих је једна дата у фусноти. Песма као да је преузета из неке популарне енциклопедије или медицинског приручника: „Први царски рез урадио је 1541. / године један штројач стоке (Јаков / Нуферт) из Базела // И то на својој жени // Која се неколико дана / Мучила / На порођају. // Претходно је за ту 'операцију' / Добио дозволу свештеника // А асистирао му је градски целат // Док су судија / И градоначелник / Пратили // Да ли се ствар законски одвија. // Остало је записано* / Да су преживели // И мајка / И дете.“

Ознака за у поезији неочекивану фусноту налази се управо у реченици са специфичном структуром карактеристичном за језик науке и публици-

стике, деагентизованој реченици (*Остало је записано*), а и научни тон подножне напомене остаје непромењен: „Прича о томе да је на овај начин први рођен Јулије Цезар (и да је по њему наводно ова операција и добила име) нема историјску основу јер не постоје писани документи о томе.“¹⁰

5.2. Уз дужу песму „Непогода у Бококоторском заливу“ (77–86), са поднасловом који представља датирање догађаја и који је приближава жанру дневника, датим у загради (*28. септембар 1987*), налази се, у форми постскриптума са поднасловом такође у загради (*Локализми из бококошорског говора који се налазе у овој песми*), још један сегмент текста типичан за научни стил – речник са седам одредница.¹¹

У питању су дијалектизми тј. локализми употребљени у песми као свесно селековано лексичко средство за постизање веће уверљивости и документарности („Шкуре су на свим прозорима биле као / никада дотад замандаљене“), али и као лексичка неминовност у именовану локалних, специфичних појава („Ово је била *шрамуншана* / Помешана са *шијуном* / И *сијавицом*... // Све разређеније и слабије су биле / *рефуле* над морем // И онда је *мареша* завладала...“). Наравно, никако не треба пренебрег-

10 Фусноту као интегрални део песме Раичковић има и у песми „Велика самоћа“ у збирци *Фасцикла 1999/2000* (СКЗ, Београд 2004): „Црвени лист је нашао своје (привремено?) место на дну фасцикле на којој је писало *Пролећни дневник 1999*.“ Тако се фуснота опет појавила у контексту дневника.

11 Ваља подсетити да је сличан речник, са истом поетском функцијом, дао и Матија Бећковић у збирци *Рече ми један чоек*.

нути ни песникову жељу да активирањем локалног говора постигне не само звучни већ и семантички ефекат.

Свему наведеном треба додати да локални изрази постају и покретачи песникових слика: „Само се понегде / Шапутало: // ‘Жене се ђаволи’ // И додавало (у мислима) са покајничким / страхом // Није ли ово она ‘Ђорава Анђелија’ / о којој смо понекад са подсмехом / говорили као о измишљотини / бококоторских стараца и њихових / верних полагауша.“

Свих седам наведених лексема и израза у ткиво саме песме улазе и кроз поетски речник на њеном крају, чинећи седам кратких речничких чланака. Истичемо да речник није накнадно додат, рецимо на крају збирке, већ као постскрипtum чини органски део песме. Речнички чланци имају форму која одговара лексикографским остварењима: осим одреднице, дати су и дефиниција и, уз романизме, порекло лексеме:

шуре – дрвени капци на прозорима (италијански *scuro* – капак)

„жене се ђаволи“ – један од израза у Боки за велико невреме

„Ђорава Анђелија“ – још један од израза у Боки за велико невреме

шрамунџана – западни ветар у Боки (италијански *tramontana* – ветар са „оне стране планине“)

шијун – вихор или ковитлац или „морска пијавица“ (италијански *scione* – вихор)

сијавица – киша која пада косо или водена прашина коју ствара ветар помешан са кишом или морем

рефуле – удари ветра на махове (италијански *refolo* – удар ветра)

мареша – смиривање мора после буре (италијански *mareta* – лако таласање мора).

Дијалектизми (локализми) у збирци релативизују став Николе Кољевића о лексици у поезији Десанке Максимовић и Стевана Раичковића: „Врло ретко ћемо код њих наићи на ретке и необичне речи, а никад на оне које би биле артизмом препарирани или неким посебним субјективним захтевом оптерећене. Речи које су, услед најшире и најдуже употребе, најмање нападно стилски обележене толико су срасле с нама да су нам 'стварне' и 'природне' колико и природа сама. А управо од таквих речи исткане су њихове песме“ (Кољевић 1978: 332).

5.3. Коначно, научне информације препознајемо у појединим Раичковићевим песмама чак и кад немају специфично језичко маркирање, као у претходним случајевима. Тако у песми „Последњи лиричари“ (103) препознајемо сазнања до којих су дошли амерички етнолингвисти који су доста пажње посветили изучавању индијанских језика. Као и у бројним наведеним и ненаведеним примерима транспозиције новинских и научних информација у поетски текст збирке, и овде веза између поезије и живота врхунац достиже у финалним стиховима: „Индијанци племена Кечуа / Негде у Боливији //

И дан-данас // У кругу / Својих породица // Употребљавају као писмо или као / својеврсну породичну азбуку // Мале // Дрвене или глинене / Луткице // Различитог облика. // Посебним распоређивањем одређених / луткица они могу да саопште све / што желе // Укључујући своја осећања // И изјаве љубави.“ Лишена лексичких и синтаксичких карактеристика научног исказа, песма се од колоквијалног тона удаљава пре свега специфичном ритмичношћу базираном на чињеници да се границе стихова не поклапају са синтаксичким границама, често раскидајући чак и синтагме, попут *мале дрвене луткице различитих облика*.

6. Поступком који „*simulira opisivanje činjenica*“ (Лешић 1971: 41) Раичковић је у збирци *Стихови из дневника 1985–1990* у језичко ткиво својих песама увео већи број исказа који се својим лексичким, синтаксичким или текстуалним својствима у пуној мери могу подвести и под публицистички или новинарски стил. Усмереност и функција ових исказа, међутим, као и њихова специфична реченична мелодија, постигнута другачијим сегментовањем и другачијом интонационом линијом у односу на сличне у специјалним функционалним стиловима, условили су да читалац ни у једном тренутку није у заблуди да нас песник жели просто информисати. „Илузија егзактности“ (Јовановић Ј. 2009: 226) неутралисала је границе између живота и поезије. Увођењем у нови контекст искази карактеристични за специјалне функционалне стилове добили су и нову, поетску функцију, односно функцију стварања уметничког дела.

Литература

- **Деретић 2007:** Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- **Јовановић А. 1997а:** Александар Јовановић, „Мукла исповест трава – о поезији Стевана Раичковића“, у: Стеван Раичковић, *Камена усјаванка и грује њесме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- **Јовановић А. 1997б:** Александар Јовановић, „Мисао тешка као камен – над сонетом 'Камена усјаванка' Стевана Раичковића“, у: Стеван Раичковић, *Камена усјаванка и грује њесме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- **Јовановић Ј. 2009:** Јелена Јовановић, *Писци и стил*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- **Кољевић 1978:** Никола Кољевић, *Иконописници и иконобранишљеи*, Београд: Нолит.
- **Микић 1996:** Радивоје Микић, *Песма: њексти и кон- њексти*, Приштина: „Григорије Божовић“.
- **Микић 2001:** Радивоје Микић, „Мотивација песме: једна компонента поетике Стевана Раичковића“, у: *Стеван Раичковић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 31–52.
- **Милановић 2001:** Александар Милановић, „Семантички и структурални план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији“, у: *Стеван Раичковић, њесник*, Краљево, 71–85.
- **Петров 1983:** Александар Петров. *Крила и ваздух*, Београд: Народна књига.
- **Пијановић 2001:** Петар Пијановић, „Реч на додели Жичке хрисовуље“, у: *Стеван Раичковић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 17–21.

- **Потић 2001:** Душица Потих, „Критичка рецепција лирике Стевана Раичковића“, у: *Стеван Раичковић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 123–149.
- **Потић 2005:** Душица Потих, *Бројаница каменој сивача*, Зрењанин: Агора.
- **Раичковић 1987:** Stevan Raičković, *Portreti pesnika*, Београд: BIGZ.
- **Раичковић 2001:** Стеван Раичковић, „Разговор у Жичи“, у: *Стеван Раичковић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић“, 23–27.
- **РМС 1967–1976:** *Речник српскохрватскога књижевног језика*, 1–6, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- **РСАНУ 1959–2007:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, 1–17, Београд: Институт за српски (српскохрватски) језик САНУ.
- **Тешић 2004:** Милосав Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- **Хамовић 1999:** Драган Хамовић, *Песничке ствари*, Београд: Филип Вишњић.

Aleksandar Milanović

RAIČKOVIĆ'S "TRANSLATION"
INTO THE LANGUAGE OF POETRY

Summary

The paper analyses Raičković's method of introducing the journalistic and scientific style in his collection of poems *Verses from a Diary* 1985-1990, through which the poet simulates mere description of facts of life in his "diary". The direction and the function of these statements, as well as their specific melody, never deluded the reader into thinking that the poet merely wanted to inform us of something or other. The illusion of exactness neutralised the dividing line between life and poetry, which was Raičković's aim. By being introduced into a new context, statements characteristic of special functional styles assumed a new, poetic function, that is to say, the function of creating a work of art.

V

Кајоко Јамасаки

ПРЕВОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ
СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА НА ЈАПАНСКИ

Кључне речи: превођење поезије, јапански језик, „Камена успаванка“, „Београд је жив“, *Мале бајке*, јапански часописи, хаику, природа, тишина, НАТО бомбардовање.

Онима који се озбиљно баве књижевним превођењем јасна је специфичност превођења поезије. Можда није претерано рећи да је поезија најзахтевнији и најсложенији вид текста. Песма је саткана не само од појмовних слојева, већ и од непојмовних. Она је музика, слика и мисао. Стога поезија од преводиоца тражи потпуну оданост, преданост али и оригиналност. Поготово када се два језика међусобно много разликују, као што су српски и јапански – превођење поезије неретко изгледа немогуће. Чак и истакнути јапански преводилац Казуо Танака (1935–2007), познат по изврсним преводима дела Иве Андрића, Петра II Петровића Његоша и др., ретко је преводио стихове савремене поезије са простора бивше Југославије, иако је и лично познавао значајне песнике, међу којима су Васко Попа, Миодраг Павловић, Мирослав Крлежа, Кајетан Кович, Дане Зајц, Матеја Матевски, Влада Урошевић и др. Преводе њихових песама објавио је у антологији савремене поезије источне Европе тек 1989. године (*Gendai Too shishu, Doyo bijutsu sha, Токуо, 1989, р. 166–183*). Песме Србе Митро-

вића, који му је био веома близак пријатељ, превео је још касније, за антологију књижевних дела источне Европе која је изашла 2000. године (*Bungaku no okurimono*, Michitani, Токуо, 2000, р. 384–395). И мени је лично дуго недостајала храброст да започнем превођење поезије. Почела сам да се тиме бавим озбиљније тек почетком деведесетих, захваљујући песницима међу којима су Десанка Максимовић, Срба Митровић и Стеван Раичковић.

Као што нам показује списак превода стихова С. Раичковића на јапански, дат на крају нашег рада, превела сам релативно мали број Раичковићевих песама, с обзиром да сам имала велику част и срећу да ме песник прихвати као *rog*, захваљујући песниковом сину, композитору Милошу, и његовој супрузи Мивако, родом из Хирошиме. Сваки превод Раичковићевих стихова на јапански настајао је из јасних разлога и са потребом, баш како се рађа и моја песма. Осим тога, наши сусрети, који су се ређали, додуше не тако често, али све до краја његовог живота, били су за мене као часови о поезији.

Најпре треба да забележим како сам се упознала с песником.

Магловито и прохладно јутро у Београду, 22. октобар 1991. године. Сачекао нас је мали, бели аутобус, који ће нас возити у Ваљево. Била сам помало збуњена у друштву двадесетак песника, учесника Међународног песничког сусрета. Нисам никог познавала. Нашла сам место поред једног од њих. Представили смо се као случајни сапутници. Одмах смо започели разговор. „Мој син има девојку,

Јапанку из Хирошима...“ Разговарали смо, дакле, о обичним али и необичним стварима. Нисам била свесна с ким разговарам, а камоли да сам наслућивала да ће он постати веома важан песник за мене, и да ћу његове стихове једног дана говорити на јапанском језику. Ова моја скоро дечија наивност била је можда добра за поезију, јер се дубински глас песника најбоље препознаје када се он некоме представи без имена.

Први сусрет са Стеваном Раичковићем, међутим, био је више од тога. Беседа „Слово крај споменика“ (Раичковић, том 7: 226–227) коју је песник говорио на Тргу у Ваљеву, заувек ће остати урезана у моје сећање. Шта је права улога лирике у трагично време? Од тада, па све до данас, често се враћам том питању које је песник покренуо у своме говору.

У овом раду биће приказане песме које је ауторка ових редова превела на јапански. Али и околности у којима су настали неки од превода, посебно превод прозног текста „Београд је жив“, који се налази на самом почетку књиге *Фасцикла 1999/2000*.

Прва Раичковићева песма коју сам превела на јапански је „Камена успаванка“. Рецитовала сам је на јапанском у Бранковини, поводом уручења Награде Десанке Максимовић, која је припала нашем песнику. Превод је објављен августа 1995. године у водећем јапанском часопису за поезију *Јуриика (Еурека)*, уз препоруку Казуко Шираиши, јапанске песникиње светског гласа. Било ми је потребно да протекну четири године да је објавим онако како

заслужује једна од најлепших песама савремене српске лирике. Задатак ми је био да представим српске песнике, под насловом „Југословенски песници данас“. Изабрала сам, поред „Камене успаванке“, песму „Стрепња“ (Десанка Максимовић), „Путник“ (Срба Митровић) и „Брање јабука“ (Александар Ристовић), уз кратак есеј.

У превођењу „Камене успаванке“ на јапански определила сам се за невезани стих у преводу, јер у јапанском песништву нема ни традиције римовања нити форме налик сонету. Као сваки преводац поезије, трудила сам се да пажљиво пренесем пре свега музикалност, понављањем одређених самогласника и сугласника; уз то сам водила рачуна о дужини стихова и месту цезуре. Свој препев сам читала безброј пута, све док и на јапанском нисам осетила музику, мисао и слику оригинала.

Од године 2002. до 2007, на предлог Казутами Сузукија, директора издавачке куће Шоши Јамаде, за часопис *Luciole* (Токио) писала сам поетски дневник, и у њему повремено преводила песме српских аутора. Представила сам, међу првима, Стевана Раичковића, са три песме: „Небо“, „Успаванка за шкољку“, „Камена успаванка“ (нова верзија). Том приликом дорадила сам, још једном, превод „Камене успаванке“. У новој верзији сваки стих има мањи број слогова него у првој, а тиме је ближи оригиналу. Према ономе што сам забележила у дневнику, повод да се преведу поменуте песме био је БЕПС (Београдски преводачки сусрети), на коме сам, рецитовала, на јапанском, Раичковићеве стихове.

За 23. мај 2002. написала сам, у свом дневнику, следеће:

Јавила сам се песнику Стевану Раичковићу. Пошто сам сазнала да је одржана конференција за штампу поводом изласка његове нове песничке књиге, у понедељак, хтела сам да му барем телефоном честитам. Рекла сам му да ћу рецитовати три његове песме, у јапанском преводу, сутра на Коларцу.

Чујем кашаљ. „Плућа су ми лоша. Од сутра ћу бити у болници недељу дана због испитивања. У Њујорку су ми сви добро. И Милош и Мивако. И јуче су ми се јавили. Долазе поново у јулу. У болници ћу бити у соби са другим пацијентима, што је незгодно. Навикао сам се да будем сам. Чим изађем из болнице, одмах ћу ићи у Херцег-Нови, па се нећемо видети овај пут...“ Тако ми је рекао.

После разговора, сасвим предана поезији, више пута сам наглас читала препеве које сам већ давно урадила. Дорађивала сам их. Осећам промену ритма и мелодије у своме телу. Размишљала сам како да пренесем музику оригиналних стихова. Онда, сетила сам се речи Казуко Шираиши: поезија је позив душе. Поезија јесте сакрална, као што је људски живот (*Luciole*, Токио, бр. 47, 2007, 70–71).

Ове песме сам често рецитовала и у Јапану и у Србији. Једно од читања догодило се у Смедереву, поводом доделе награде „Златни кључ“, коју је Стеван Раичковић примио 26. октобра 2002. После мог рецитовања песник је устао и захвалио ми

се од срца. Сећам се како је потом отворио кутију, из које се појавио златни кључ, велики и тежак. Уз благи осмех, песник је рекао: „Шта ће ми то?“ Учинило ми се да му сада више значе разговори и сусрети са људима него било какво признање, сада када је већ чврсто изградио своју сопствену поезију. Беседа коју је Раичковић на тој свечаности изговорио оставила је снажан утисак на све нас који смо га пажљиво слушали. Песник је говорио о своме дечаштву, које је провео у избеглиштву у ратном Смедереву 1942. године. У тој краткој беседи он је описао и своју прву песму „Христове муке“, објављену на *Зидним новинама* у гимназији:

Долазио сам пред њу, кришом, данима... када никога није било у ходнику... Просто ми се чинило како моје риме... саме од себе... одјекују из зида... по празном ходнику... (Раичковић 2007: 126).

Осим ових песама, које смо већ поменули, превела сам и једну песму из збирке песама *Кинеска њрича* (Београд 1995). То је песма „Успомена из Кине (IV)“. Превод је настао с јесени 2006, када се песник веома тешко разболео. Имала сам обичај да му се јављам ретко али редовно. А тога лета нисам му се јављала дуго, јер била сам на путу. Почетком септембра јавила сам се проф. др Јовану Делићу и од њега, случајно, сазнала да је Стеван Раичковић у болници: спремао се, заједно са Миодрагом Максимовићем, да га посети. Придружила им се и тако се нашла у Клиничком центру.

Било је спарно, сунчано подне. Песник је лежао у постељи. Видно је ослабио. Схватила сам да се дешава нешто заиста озбиљно. При растанку, рекла сам да волим једну његову песму, и изговорила напамет „Успомену из Кине (IV)“, коју сам само једанпут прочитала, у *Полиџици*, пре неколико година. Песник се осмехнуо. Требало би рећи да је то било чудо, јер слабо памтим стихове на било ком језику. Чудесна моћ, међутим, није била у мени већ у самој песми. Обећала сам му да ћу је превести. И обећање сам испунила.

За недељу дана поново сам посетила песника; и даље је лежао, сада у другој болници, због терапије.

У соби су била још тројица. Сви тешки болесници. Нека напетост у ваздуху. Нико ни с ким не прича: мук.

Песник је лежао поред прозора, кроз који се видела башта. Прочитала сам му препев на јапански, тихо, да не сметам другима. Песник ми се захвалио. Оставила сам му превод, уместо воћа или цвећа. То је био наш последњи сусрет; до следећег пролећа смо се неколико пута чули телефоном.

Песма „Успомена из Кине (IV)“ је, управо због једноставности, веома сложена за препевавање. Можда чак звучи помало тајанствено или ирационално, али за такву песму преводиоцу је важно да осети песникову првобитну потребу, оно што га је нагнало да је напише. Треба да разуме осећања из којих је песма поникла. Као и друге већ наведене песме, и ова песма је нашла мене, у правом тренутку.

Препев „Успомена из Кине (IV)“ објављен је у антологији песама о љубави *Бела гојка, црна гојка* (*Shiroi nyubo, kuroi nyubo*, Shueisha, Токуо 2009), коју је приредио један од најплоднијих и најутицајнијих јапанских песника Шунтаро Таникава. Књига садржи 72 песме из различитих земаља. Почиње корејском песмом а завршава песмом „Крвава бајка“ Десанке Максимовић. За ово, у ствари обновљено издање, редакција је позвала нас петоро песника, како би у нову антологију биле укључене и песме из корејске, јужноамеричке, кинеске и српске књижевности, још увек мало познате у Јапану.

Пројекат је покренут у јануару 2006. године. Уредник Бен Шозу замолио нас је да свако од нас преда по десетак препева песама о љубави, а коначан избор начиниће редакција. Осим Десанке Максимовић и Стевана Раичковића, нашле су се ту и песме Момчила Настасијевића, Милоша Црњанског и Војислава Карановића. Тематски кругови у овој песничкој књизи су разноврсни: љубав између човека и жене; љубав према детету; љубав у породици, љубав према људском роду и др. Раичковићева песма наша се у осмом поглављу, које носи наслов „Добро дошла, моја драга жено“, према песми турског песника Назима Хикмета (1902–1963); у друштву је Умберта Сабе, Бертолта Брехта и др. Као што сам уредник каже у поговору, за разлику од дотадашњих сродних антологија, ова доноси велики број песама изван западне Европе и Америке. Жао ми је само што је изашла тек после песникове смрти.

Од свих разговора са песником, који су ми били надахнуће за превођење поезије, за мене су најдрагоценији они вођени у пролеће 1999. године, током НАТО бомбардовања, јер се односе на један од најважнијих Раичковићевих записа „Београд је жив, поздрав из Хирошима“, уводни текст у књизи *Фасцикла 1999/2000*.

Било је пролетни дан, у априлу. На песникову молбу, нашли смо се у кафани Мали Коларац, тачно у подне, после мога дежурства на Филолошком факултету – било је ванредно стање у земљи.

Рукопис „Београд је жив“ био је уредно откуцан на машини. У белој коверти, лично је више на лично писмо које садржи важну поруку, упућену блиском пријатељу. Уз кафу смо попричали. Његов осмех је био благ, и због тога сам била срећна: као да земља није у рату. Предложио је да текст објавимо у неком од јапанских листова. Нисмо се дуго задржали. Брзо сам отишла кући, пре ваздушне опасности.

Прочитала сам га одмах, и превела у једном даху. Звала сам телефоном редакцију угледне јапанске новинске куће Асахи шимбун. Тражила сам уредника из редакције за културу Јукија Ишиду, с којим сам раније сарађивала.

У Јапану је крајње необично да неко нуди рукопис редакцији, поготово познатим новинским кућама. Али, свесна важности Раичковићевог текста била сам убеђена да ће Ишида имати слуха за овај изузетни тренутак. „Како сте? Данас имам једну молбу. Послаћу вам факсом превод једног текста који је написао веома угледан песник из Београда.

Да ли бисте могли да га објавите? Мислим да је заиста важно да га ваши читаоци прочитају. Превод је још груб. Али погледајте за сада само садржај.“ – „У реду, пошаљите га!“ Топао глас, пун разумевања. После неколико минута јавља ми се Ишида. „Објавићемо га. А уз текст дајте једну његову песму, и ваш есеј.“ Све се догађало за време ваздушне опасности, између две сирене. Прекуцала сам препев „Камене успаванке“ и написала есеј под насловом „Космос, гласови, тишина“. Мој текст објављен је у дневном листу *Асахи шимбун* (5. 4. 1999) заједно са преводом прозног записа Стевана Раичковића „Београд је жив, поздрав из Хирошима“.

25. 3. 1999. Друга ноћ бомбардовања. Из правца аеродрома, недалеко од нашег насеља, одјекнула је експлозија крстареће ракете. Затим наилази тишина. Дрхтала сам. Отварам прозор: на балкону замириса сетно зумбул, пси завијају на месец.

После дуге ноћи, свануло је. У пролећном муку, који има мирис смрти, сетила сам се последње сцене *Жривовања* руског редитеља Тарковског. И хтела сам да слушам Вагнера. (Њега није било: пустила сам Џона Ленона, и покушавала да оснажим своје срце за „смеђе време“ које нам приближава.)

Поподне, 30. 3. 1999. Звони наш сиви телефон. Био је то песник Стеван Раичковић.

„Стеване, да ли сте добро?“

„Написао сам прозни текст, и хоћу да га прочиташ... Проза долази из спољашњег света, а поезија из унутрашњег...“

31. 3. 1999. Подне. По договору, отишла сам у кафану: за столом већ седи песник са црним шеширом на глави, и осмехом на лицу. Наручим кафу. И примам коверат: у њему је прозни текст „Београд је жив, поздрав из Хирошиме“.

Он је један од најпознатијих лирских песника ове земље. Рођен је 1928. у Нересници. Објавио је низ збирки песама: *Песме шишине* (1952); *Камена усаиванка* (1963); *Свети око мене* (1988) и др. Његову поезију многи воле. Чини се зато што је у њу уткана мисао да песник треба да стане на страну нејаких живих бића.

Његов син Милош, композитор, који живи у Америци, ожењен је мојом земљакињом Мивако, родом из Хирошиме. Зато ми је песник посебно драг.

„Дошло је страшно време. Све ће проћи. Али биће много жртава.“

Изговорио је то полако, дубоким гласом.

Први април 1999. Осам и пет ујутро. Звони телефон. Наш пријатељ Сузуки, који живи у Београду:

„Срушили су мост у Новом Саду...“

Крај тог моста на Дунаву налази се зграда у којој станује Љубинкина мајка, његова ташта. Разбијена су стакла на свим прозорима. У мост је била уграђена водоводна цев.

„Чувајмо се!“ рекли смо на крају разговора.

И без речи, почела сам да пуним празне флаше водом.

После подне. Пет сати. Поново звони телефон. „Најбоље знам како се сада осећаш... Али, боље да ти ништа не говорим. Него, полако и дубоко диши!“ Из Токија, кроз плави космос, стигао

је глас моје пријатељице.¹ Удахнула сам дубоко више пута. И схватила: откако је почео рат, престала сам дубоко да дишем. „Хвала...“ Од срца сам јој захвалила на дару, тишини која је сва моја осећања загрлила у свом наручју.

Шта је човек? – то је наша вечна тајна. Колико год одговор био тачан, увек ће се рађати нова питања. И сада, када су огромни лимени дувачки инструменти почели да стварају дисонанцу, мораш даље да тражиш одговор. Али нећеш моћи да га нађеш сам.

На овом свету постоји нешто што ни највећа моћ не може да уништи. Да бисмо то сачували, нама су дати гласови и тишина. То ми говори, томе ме је научило ово пролеће.

Јапански превод записа „Београд је жив“ имао је необичну судбину. Преведен је с јапанског на енглески и објављен у листу *The Times of India*. У Раичковићевој књизи *Фасцикла 1999/2000* (Београд 2004) графички су приказани и јапански и енглески превод (Раичковић 2004: 14–15). Лета 1999. песник ми је рекао да га је посетио новинар из Индије, а потражио га је пошто је прочитао „Београд је жив“. Често нам се чини да су мали језици немоћни; запис „Београд је жив“ доказује да сваки језик има своју снагу да покреће мисао и осећања и ван свога простора.

Осим овога записа, Стеван Раичковић никада није тражио да преводим његова дела. Преводи су

1 Реч је о већ поменутој песникињи Казуко Шираиши – Прва српска верзија овога текста објављена је у *Србија* (Итака, Београд 2000: 496–497).

настајали спонтано, као природни наставак наших разговора. Био је, међутим, само један изузетак. Тога се радо сећам – *Мале бајке*. После већ поменуте Смедеревске јесени јавила сам се песнику да му кажем да ми се изузетно допала његова беседа у којој је описао своје дечаштво за време рата. Када сам додала да бих је радо превела, он ми је рекао, као да се мало стиди, али изражавајући искрену жељу. „Знаш, ја бих јако желео да прочиташ *Мале бајке*. То је мени заиста драга књига, а људи је мало цене...”

Његов предлог, сада када се сећам са мале временске дистанце, враћа ме на ону већ поменуту беседу од 1991. године, изговорену пред спомеником Десанки Максимовић, у којој песник преиспитује моћ лирике. Зар није то била сугестија да се не користим олако језиком реалистичког говора – он уноси немир и раздор, страним читаоцима тешко разумљив услед сложених историјских околности? Чини се, сада, да ме је песник тиме упутио на моћ бајковитог говора.

Књигу *Мале бајке* поклатио ми је у фебуару 2003. године. Полако сам је читала. Изабрала сам „Бајку о храсту“, превела је и њој говорила у једној емисији за културу јапанског државног радија. Када сам му донела тек преведен текст, обрадовао се и рекао да је храст, главни лик, заправо сам песник. Храст из бајке јесте биће које у своме телу крије две тежње: самоћу сасвим налик испосничкој и чежњу за далеким пределима, још непознатим пријатељима. Превод још није објављен, али рецитовала сам га у јутарњој емисији Државног радија

Јапана (NHK) октобра 2004. године. Поклонила сам га песниковим унуцима Адаму и Ани, у нади да ће и други читаоци имати прилику да га читају, ускоро, у Јапану.

На крају овога рада, треба рећи зашто је поезија Стевана Раичковића блиска не само аутору ових редова као преводиоцу, него и јапанским читаоцима.

Један од могућих разлога блискости јесте Раичковићева *поеџика џиџине*. Поезија Стевана Раичковића, посебно из његове прве развојне фазе, доноси згуснуту песничку слику, на чему инсистирају и јапански песници хаику поезије какав је Башо. Раичковићева реченица „Пиши песму гумицом!“, изречена у једном нашем разговору, потврђује управо ту сродност.

Али сродност се не односи само на формалну раван, тј. не тиче се само сведености синтаксе. Она се односи и на филозофску раван поезије, на његов поглед на свет, на однос човека и природе. Као што нам је познато, источњачка култура је разумевала човека не као средиште света, већ као његов део. У Раичковићевим песмама постоји, чини се, сличан однос према природи. У његовим стиховима природа често има моћ да покреће човека, као што се види у песми „Далеко“ из збирке *Песма џиџине* (Раичковић 1998, том 1: 28).

Има један ветар који косу не растура
Ни гране не повија.
Него, само тако, дође однекуда

И у нама једну мисао покрене
И зашуми, меко:
Да постоји нешто од нас сасвим далеко.

Поред тога, у својим песмама он се често обраћа другим живим бићима, малим и нејаким, као што се види у „Каменој успаванки“:

Последња птицо: мом лику се окрени
Изговори тихо ово име
И онда се у ваздуху скамени.

У „Успаванки за шкољку“ песник се обраћа шкољци:

Спавај
У колевци од песка спавај.

Обраћање малим живим бићима може се одмах упоредити с веома познатом хаику песмом Кобајашија Исе (1763–1827). Препев се налази и у антологији *Песме старог Јапана*, који је сачинио Милош Црњански (Црњански 1993: 497):

Сухо жабо,
не дај се:
Исса је ту!

Када смо, једном, разговарали о његовом путовању по Кини, казао ми је да постоји велика не-

правда: кинеска поезија има дугу традицију а често се занемарује упркос огромној вредности; пажњу, по његовим речима, заслужује далеко више него, рецимо, француски песник Бодлер. Раичковићева поезија, чини се, има нешто што додирује поетику Истока, лако прелазећи оквир националне поезије, тежећи ка универзалности.

Старија генерација преводилаца често је сматрала да не треба преводити дела живих писаца јер књижевна историја није још утврдила њихово место. Делимично су у праву, поготово када је реч о језицима којима се бави мали број преводилаца, као што је случај са српским и јапанским. Чињеница је, међутим да се савремено преводилаштво, односно издаваштво све више усмерава ка савременим живим писцима млађе генерације. А свесни смо, свакако, потребе за комуникацијом живих писаца са савременим читаоцима. Одиста, од преводаца се данас тражи заострен сензибилитет. „Долази тешко време за поезију. Јер све ће се мерити квантитативно, а не по квалитету“, рекао је Стеван Раичковић.

Иако превођење поезије изгледа као мукотрпан, незахвалан посао, и у доба квантитета неизмерна је радост када нека песма почне да звучи као музика и на неком другом језику. У једном интервјуу за телевизију Стеван Раичковић је рекао да је „поезија вера“. После емитовања, када је схватио да сам ја то погрешно запамтила као „поезија је нада“, исправио ме је и осмехнуо се: „Нисам тако рекао. Рекао сам да је поезија *вера*. Али, може и тако да се каже.“

Преводила сам и преводићу Раичковићеве стихове с оним посебним заносом с којим се рађа нова песма. После песникове смрти, у неколико наврата урањала сам у његову поезију. И слушала сам његов благ глас. Превела сам, одједном, две песме: „Тихи сат“ и „Далеко“. И наслућујем да ће ми долазити такви тренуци. Не тако често, баш као када сам се јављала песнику да размењујемо глас, али и тишину.

Списак преведених дела Стевана Раичковића

РАИЧКОВИЋ, Стеван

- Yugosurabia no shijintachi wa ima – Serubia gendaishi: Ishi no komoriuta / Stevan Raičković; Kayoko Yamasaki yaku // Yuriika. – Tokyo: Seidosha. (септембар 1995), р. 334. – Наслов оригинала: Камена успаванка.
- Beogurado wa ikiteiru – Hiroshima kara no aisatsu / Stevan Raičković, превод на јапански Kayoko Yamasaki // Asahi shimbun. – Tokyo, 5. 4. 1999. – Наслов оригинала: Београд је жив – поздрав из Хирошиме.
- Sora / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // Beogurado nisshi 3 – Kai no tame no komoriuta // Licilole. – Tokyo, No. 47 (10. 8. 2002), р. 66. – Наслов оригинала: Небо.
- Ishi no komoriuta / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // Beogurado nisshi 3 – Kai no tame no komoriuta // Licilole. – Tokyo, No. 47 (10. 8. 2002), р. 69. – Наслов оригинала: Камена успаванка.

- Kai no tame no komoriuta / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // Beogurado nisshi 3 – Kai no tame no komoriuta // Licilole. – Tokyo, No. 47 (10. 8. 2002), p. 71. – Наслов оригинала: Успаванка за шкољку.
- Chugoku no omoide / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // Shiroi nyubo, kuroi nyubo / Suhntaro Tanikawa kanshu, Ben Shozu hen // Shueisha. – Tokyo, p. 114–117. – Наслов оригинала: Успомена из Кине (IV).
- Shizukana tokei / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // емитована у емисији: Цвет локвања, аутор Милица Лилић, РТС 2, Београд 24. 5. 2009. – Наслов оригинала: Тихи сат.
- Kashi no ki no ohanashi / Stevan Raičković, Kayoko Yamasaki yaku // емитована у јутарњој емисији јапанског државног радија NHK, Tokyo, 17. 10. 2004. – Наслов оригинала: Бајка о храсту.

Литература

- Раичковић, Стеван, „Сабрана дела“, 1–10, Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд 1998.
- Ричковић, Стеван, *Мале бајке*, Нолит – Српска књижа, Београд – Рума 2001.
- Раичковић, Стеван, *Уздарја*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2007.
- Раичковић, Стеван, *Фасицикла 1999/2000*, Српска књижевна задруга, Београд 2004.
- Раичковић, Стеван, *Један мојући живош*, БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд 1996.
- Црњански, Милош, *Лирика*, Дела Милоша Црњанског, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.

- *Србија*, Итака, Београд 2000; приредили: Р. Дамјановић, Н. Томић и др.

Kayoko Yamasaki

TRANSLATING STEVAN RAIČKOVIĆ'S
POETRY INTO JAPANESE

Summary

The paper deals with Raičković's poems translated into Japanese by this author. It also describes her meetings and conversations with the poet, which inspired her to translate his poems, among them "A Stone Lullaby", "The Sky", "A Lullaby for a Shell", "A Memory of China (IV)" and others. She lays particular emphasis on the conversations pertaining to Raičković's note entitled "Belgrade is alive, greetings from Hiroshima", written during the course of the NATO bombing campaign in 1999.

Миливој Ненин

РАИЧКОВИЋЕВА АУТОБИОГРАФИЈА

Кључне речи: Мирослав Максимовић, ауто-биографија, песник, сонет, поезија.

Имао сам два текста о аутобиографији Стевана Раичковића *Један могући животи* – први, давно објављен,¹ и други, у глави, скициран у главним контурама, допуњен Раичковићевом *Фасциклом 1999/2000* – када ми је у руке стигао текст Мирослава Максимовића „Прича о настанку песме“ објављен хиљадама километара далеко...² И окренуо ми ненаписани текст наопачке.

Наиме, желео сам да оспорим оно што сам написао у првом тексту и да испричам једну другачију причу... Али, Мирослав Максимовић као да још једном даје Раичковићу за право.

Но, пре него што се дотакнем тог спорног места, покушаћу да одговорим на једноставно питање: ко је главни јунак аутобиографије Стевана Раичковића? Лако је видљиво да је то Раичковић, и питање изгледа сувишно. Међутим, много је прецизније написати да је то песник Раичковић. Дакле, ово је од почетка до краја прича о песнику, човеку који

1 У *Лешојису Мајшице српске*, год. 173, књ. 459, св. 5 (мај 1997), 757–761, објавио сам текст под насловом „Један могући приказ“.

2 Мирослав Максимовић, „Прича о настанку песме“, *Људи љоворе*, часопис за књижевност и културу, година 2, књ. 2. и 3, јесен–зима 2008/2009, 101–106. Часопис излази у Торонту.

је другачији, посебан – који без поезије не може да живи; а опет видимо да у животу има неколико великих прекида у писању поезије. (Живот без живота.)

Како се Раичковић враћао у живот и како је поново почињао да пише? О једноме таквом враћању у живот оставио нам је податке. Наиме, после посете Јасеновцу, у повратку, на разгледници, Раичковић открива да се на споменику жртвама женског логора Млака налазила плоча са следећим стиховима: „И мртви говоре / то ћути само камење.“ (И да није био потписан, препознао би своје стихове.) Раичковић је тада у тешком стању, месецима ништа не пише, и онда одједном наилази на своје стихове за које чак и не зна из које су песме, нити пак из које књиге. Приморан је да све оно што је написао поново узме у руке и да пажљиво чита. На крају је једва некако у једној од својих првих збирки успео да пронађе те стихове. Но, то тражење и тај поновни ход кроз сопствену поезију деловали су подстицајно – Стеван Раичковић поново почиње да пише поезију. Читај: да живи!

Али, читаоцима сам остао дужан и податак о томе откуда поновно писање о истој књизи. Заправо, то до сада нисам радио. Да не буде забуне – према том објављеном тексту односим се као да и не постоји, или, још боље, као да је туђ. (Закачио сам се за само једну реченицу, коју је Мирослав Максимовић касније потврдио и која описује како је ова књига-интервју прерасла у аутобиографију. Но, то сам обећао за крај.)

Из најмање два разлога враћам се овој аутобиографији. Први је појава *Фасцикле 1999/2000, 2004.* године, која је добрим делом аутобиографска, и друго, много важније, судбина Стевана Раичковића сада је заокружена. (Раичковић је забележио како му је лакше да пише о мртвим песницима; о живима је много теже писати... Помиње њихову рањивост; неке завршене текстове је, поштујући управо ту рањивост, мењао, преправљао... Раичковићев проблем није и мој проблем: лакше износим неповољан суд о живим песницима неголи о мртвим. Изнео сам један такав суд и на почетку текста о аутобиографији Стевана Раичковића 1997. године. Уредник *Леттојиса Мајице српске* га је прескочио, изоставио, увод је остао да виси у ваздуху... Сада када Стеван Раичковић није више међу живима, драго ми је да је тај почетак изостављен и сигурно га нећу поновити...)

*

Написао је прецизно Мирослав Максимовић, у већ поменутом тексту, да је Раичковићев „живот свијен око поезије“. И ту сада имамо нешто што је мудро вођена прича. Није ту толико битно, поново цитирам Максимовића, „не нарушити слику о себи“, колико *свесћ* Стевана Раичковића о чему говорити! Наиме, он је песник, и као песник изборио је право, односно заслужио да говори о себи; и он зна да о себи треба да говори само као о песнику. Јесте ово књига о посебности песника – о томе да је другачији од осталих људи – али та посебност се ту

прекида. Све остало Раичковић оставља по страни – да банализујем: говори само о ономе о чему је заслужио да говори... Он је велики и по ономе што је овде изостављено... (У првом читању те књиге говорио сам о једној дози „закопчаности до грла“.³) Не сумњам да би ова књига могла бити и другачија, читаоцима занимљивија, провокативнија, пикантнија... Па није се у кафанама само ћутало! (Причао је Матија Бећковић, у кафани, о томе како су Раичковића „женили“ једном виђенијом удовицом, и како се уживео у ту улогу – да је све врцало од духовитих обрта...) Али, овде причу води сам Раичковић. И ту сада долазимо, јер не могу је више одлагати, до реченице коју је поновио Мирослав Максимовић. Наиме, написао сам у приказу ове књиге да је на предавању „Моје поетско уверење“, одржаном 5. децембра 1996. године на Филозофском факултету у Новом Саду, сам песник „јасно и недвосмислено рекао“ како је сва питања у овој књизи формулисао он, а не Мирослав Максимовић. (Сећам се да ми је то мало засметало – испадало је да се песник сам себи обраћа са Ви.) Читајући књигу поново, више од деценије касније, престао сам да верујем у то што сам чуо и записао. Међутим, Мирослав Максимовић у тексту о Стевану Раичковићу понавља ту реченицу, да је Раичковић сам

3 Цитираћу део из свог текста – вид. белешку број 1. „Но, оно што је читаоцу, који би да се приближи поезији Стевана Раичковића, најзанимљивије као да је скривено негде између описа оног спољашњег у животу песника. Оно што га одређује као песника, што је специфично његово као да је брижљиво скривено.“ И даље: „Јер, има ова књига једну дозу закопчаности до грла и избегавања било каквог дубљег отварања – иако и то понекад бива разбијено.“

постављао питања, а да је он, Максимовић, ту био само кочничар... Та реченица ми је срушила концепцију: како да полемишем са самим собом када је и други у том интервјуу поновио причу првог...

Дакле, пред нама је чиста, умивена аутобиографија написана о песнику – умивена од свега осталога. (Ако је сам песник постављао питања, онда то није књига-интервјуа већ само другачије компонована аутобиографија.)

Поред приче о враћању поезији, Раичковић говори и о својим почецима, о месту песника... Почиње да пише у тренуцима болести (дуго је боловао од трбушног тифуса, био под дуготрајном температуром – осећао је свој блиски крај)... „Ако напишем било какву песму, мене ће се сећати и онда када ме више не буде било“ – пада му на ум ова, како он каже, „безазлена мисао“... (Та прва песма написана је у слободном стиху!) Цитирао сам овде Раичковића јер, када сам покушао то да парафразирам, деловало ми је банално. Али, када Раичковић напише, звучи најпре чисто. Исто као и кад помене „зуб времена“ у *Фасцикли 1999/2000*, ви видите прави зуб времена како га једе, а не потрошену метафору... Раичковић може да напише и „из таме времена на светлост дана“ а да то не делује излизано од употребе... Поседује и Раичковић свест о томе да се речи троше... Сам ће рећи да је на Шекспира потрошио више од 2000 рима. Неће жалити за временом, већ за римама... Јер, он је најпре песник.

Први „портрет“ песника Раичковић нам нуди описујући своју мајку: „...али када проговори – не само да јој је свака реченица била *лична* и лапидар-

на, него готово и свака реч у реченици... инверзија... угао, опажај и смисао за лаконски израз у хумору... релативизирање свега и свакога... свођења на један ведри и 'креативни' апсурд..." И после тога додаје још једну реченицу која стоји као посебан пасус:

„Али... изгледа да је она била исувише срамежљива да би постала песник..."

И то, та срамежљивост била је нешто што је требало превладати, али превладати тако да не оде у своју супротност... Слава, за коју се „борио“, сам и без јатака – била је са друге стране те срамежљивости... Мериу између славе и срамежљивости, показује нам то и ова књига, више него други српски писци умео је да нађе баш Стеван Раичковић.

И сви неспоразуми са светом (који понекад могу да делују хуморно: мислим на епизоду из војске) настају из повишене вере у поезију, из неприлагођености... „Осећао сам да се корен свих мојих унутрашњих неспоразума са околином налазио у мојој безмало *слейој оданосџи* поезији. Она за мене, са убеђењем које је расло, није била само неко нормално и спонтано опредељење по принципима *склоносџи* или набеђености о поседовању *џаленџа*. Своје осећање за њу нисам исцрпљивао чак ни у оној вербалној опојнијој формулацији о поезији као *чину*. Она је за мој живот, постепено, из првобитне *замене за све*, постајала све више *идеал сам џо себи*.“ Поезија је Раичковићу постала замена и за религију и за идеологију, постајала је *кров* под који се склањао; или је можда лепша она слика, за којом је трагао, о поезији као *злаџној џреди*... Ту га ништа не може стићи... (Наравно, поезија онако

како је види Раичковић, не поезија у којој песници личе на попове или политичаре.)

У тако конципираној биографији и прича о сонету јесте део биографије. А управо је најлепше странице о сонету написао Раичковић. То је прича о нечему што би се могло назвати *природни сонет*! (И тај термин је Раичковићев.)

Говорећи о томе по чему је његов сонет био нов у односу на сонете које је до тада знао, Раичковић истиче оно што је уистину припадало само њему: „Оно што сам понајвише наслућивао било је то да је *шон* у којем је био испеван овај сонет припадао заиста само мени... и да су се све речи и слике... без остатка... које су се нашле у дочаравању његовог 'садржаја' апсолутно поклапале са мојим доживљајем... А то, што се све ово спонтано поклопило још и са сонетном формом... било је за мене неки радосни знак да сам остварио један 'природни сонет'... за какве (боже ме прости) нисам знао...“ И даље, веома битан део Раичковићеве биографије јесте то да је успео да оживи „мртву природу“. (Што би Немци рекли, „тихи живот“.) Наравно, на овом месту се морамо сетити једног од навода из Достојевског, који се налазе на почетку *Фасцикле 1999/2000* – „Оно што ја говорим, то не одговара мојим мислима, то је понижавање тих мисли.“ (А видели смо да је Раичковић био задовољан подударњем слика и доживљаја.) И даље, и надаље као део биографије, говори о сонету као о нечему што већ постоји: „Мислим пре свега да је сонет условљен неком врстом унапред доживљене сажетости... неком сумом речи која се готово сва – као у

некој опни – може одједном држати у глави... једном речју: ствар која већ сама по себи постоји...“

Шта хоћу да кажем читавом овом причом? Једноставно, хоћу да поновим да је ово аутобиографија песника за кога се може рећи да има повишену веру у поезију. (Узгред, кад свој текст о Дису чита после много година, износи занимљиву примедбу самом себи – текст му није био довољно *саучеснички!*⁴)

Аутобиографија Стевана Раичковића, да и то поменемо, почиње исцрпним родословом: иде од предака одевених у кострет и вуну и стиже до сина Милоша који је у Бруклину, у Њујорку. Део тог родослова су и различита места боравка јер породица, која се и иначе сели, бива захваћена и ратом. Тај родослов може да изгледа преопширан и окренут против Раичковића – он је понекад, као Црњански, сам себи предак – али тај родослов добија на тежини кад видимо слику сина Стевана Раичковића, Милоша, у Њујорку, са женом Јапанком. Тада родослов значи и нешто више: Какав ће родослов писати неки будући Раичковић?

Али, ипак се у овој аутобиографији издвајају она места у којима имамо нешто што је испуњен живот. (Можда се зато и издвајају, што су ретка!) Ту бих истакао она места у којима је Раичковић отворио скривену музичку кутију и проговорио о својој опчињености звуком (као да постоји неки звук који је изнад смисла, звук који омамљује и опија, звук

4 Вид. у књизи: Стеван Раичковић, *Летопис*, Нови Сад 2007, која се појавила као прва књига новопокренуте едиције „Матица”. Песник тада више није био међу живима.

који се дематеријализовао). И издвојио бих оно место које Раичковић описује као *доживљај у шравањаку*: када је остао сам, истовремено застрашен и очаран огромним звезданим небом изнад себе, између смисла и хаоса, када је доживео песму апсолутно читавим својим бићем; сам је на свету у једном чудном трену.

Сам је на свету, између зараћених страна, и у Херцег-Новом – сам на брисаном простору... Али, о том догађају, који претходи песми, писао је, у већ поменутом тексту, Мирослав Максимовић. И ту је песник поново и само песник. Уосталом, то је и посебност ове аутобиографије међу аутобиографијама. (У страху од прекомерног понављања, остављам за крај, за последњу заграду, то да ће ова књига остати у српској књижевности и као лепа књига о пријатељству. Саучесничка.)

Milivoj Nenin

RAIČKOVIĆ'S AUTOBIOGRAPHY

Summary

In this paper, the author shows that Stevan Raičković's autobiography is first of all, and solely, the autobiography of a poet.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Августин, свети (Augustinus Hipponensis) 73
Адо, Пјер (Pierre Hadot) 75
Аквински, Тома (Tommaso d'Aquino) 73
Алексић, Драган 388
Аменофис III (Amenhotep III) 90
Аменофис IV (Amenhotep IV) 90
Андрејевић, Даница 242, 251
Андрејевић, Емилија 75
Андрић, Иво 65, 91, 131, 161, 380, 390, 396, 429
Андрић, Радомир 38
Анђелиновић, Данко 327, 328
Аничих, Дејан 89
Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 82, 153,
396
Аристотел (Αριστοτέλης) 53, 73
Ахматова, Ана (Анна Ахматова) 51, 277
- Баба Живана 62
Бабић, Сава 127, 308, 309
Багрјана, Јелисавета (Елисавета Багрјана) 52
Баљмонт, Константин Димитријевић (Константин
Дмитриевич Баљмонт) 29, 47
Батос, Славица 121
Бахтин, Михаило Михаилович (Михаил
Михайлович Бахтин) 87
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 107, 109, 135,
192, 241, 244, 251, 253
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 30–33, 35, 47, 49
Беланчић, Милорад 53
Бенјамин, Волтер (Walter Bendix Schönflies Benja-
min) 86, 87
Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 392

Бертол, Брехт (Bertolt Brecht) 436
Бертолино, Никола 79
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 20
Бећковић, Матија 419, 452
Бидерман, Ханс (Hans Biedermann) 193, 195, 201
Бинсвангер, Лудвиг (Ludwig Binswanger) 135
Благојевић, Десимир 120
Блок, Александар Александрович (Александр
Александрович Блок) 51
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 45, 62,
169, 444
Божих, Јадранка 165
Божовић, Гојко 367
Бојић, Милутин 41
Бојовић, Злата 284
Брђанин, Бранко 317–334
Бродски, Јосиф (Јосиф Александрович Бродский)
51, 136
Були, Мони де 143

Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 438
Васиљев, Душан 143, 396
Велек, Рене (René Wellek) 79
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 72
Видаковић, Милош 40
Винавер, Станислав 38, 42, 45, 388, 389
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Josef Johann Wit-
tgenstein) 251, 252, 376
Витмен, Волт (Walt Whitman) 57, 62, 73, 84
Војводић, Момир 39
Вујановић, Драгутин 36
Вујчић, Петар 73
Вукадиновић, Алек 294, 388
Вукашиновић, Верољуб 38
Вукелић, Дамир 324
Вуковић, Ново 264

- Вулф, Томас (Thomas Clayton Wolfe) 119
- Гадамер, Ханс Георг (Hans-Georg Gadamer) 373, 385
- Гвардини, Романо (Romano Guardini) 121
- Голоб, Звонимир 365
- Градник, Алојз 276
- Грдинић, Никола 37, 41–43, 46, 363
- Грујичић, Ненад 38
- Гумиљов, Николај (Николай Степанович Гумилёв) 35, 40
- Давичо, Оскар 39, 57
- Дамјановић, Ратомир 447
- Данте, Алигијери (Alighieri Dante) 51, 84, 351
- Дединац, Милан 38, 382, 386
- Делић, Јован 9–16, 26, 46, 47, 142, 165, 169–189, 296, 377, 383, 434
- Делић, Лидија 169, 186
- Делорко, Олинко 342–346, 349
- Деретић, Јован 165, 277, 402, 423
- Дерида, Жак (Jacques Derrida) 53, 90, 251, 252, 381
- Димић, Иван 60
- Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 396, 455
- Драинац, Раде 141–145, 149, 153–155, 157
- Дучић, Јован 11, 15, 16, 37, 38, 45, 68, 142
- Ђого, Гојко 13
- Ђорђевић, Бојан 279–289
- Ђорђевић, Слободан 79
- Ђорђевић, Часлав 22, 36–39, 41, 46, 48
- Ђорђевић Милеуснић, Душан 121
- Ђурђевић, Мирјана 232
- Ђурић, Милорад 361

Еко, Умберто (Umberto Eco) 280
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 192
Елиот, Томас Стернс (Thomas Sterns Eliot) 62

Живојиновић, Велимир Massuka 143, 317

Заболоцки, Николај (Николай Алексеевич Заболоцкий) 51

Зајец, Дане 429

Зец, Божидар 376

Зечевић, Ада 232

Зоговић, Радован 142

Зубановић, Слободан 95, 335

Илић, Војислав 363

Илић, Крстивоје 37, 39

Иса, Кобајаши (Kobayashi Issa) 443

Ишида, Јуки (Yuki Ishida) 437, 438

Јагличић, Владимир 38

Јамасаки, Кајоко 429–447

Јаћимовић, Слађана 227–240

Јевтић, Милош 14

Једнак, Љубо 13

Јеремић, Драган М. 268

Јерков, Александар 51–94

Јефимија 62

Јовановић, Александар 26, 27, 46, 92, 113, 230,
291–301, 367, 377, 402, 423

Јовановић, Јелена 401, 422, 423

Јовановић, Јован Змај 37, 387–389, 394, 399

Јовкић, Прока 40

Камјењска, Ана (Anna Kamieńska) 243, 252

Кант, Имануел (Immanuel Kant) 85

Карановић, Војислав 436
Караџић, Вук Стефановић 62, 204, 341
Катул (Gaius Valerius Catullus) 321
Кафка, Франц (Franz Kafka) 73
Кирико, Ђорџо де (Giorgio de Chirico) 120, 299
Китинг, Бењамин (Benjamin Keatings) 30, 47
Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 121
Ковачић, Иван Горан 142
Кович, Кајетен 429
Козомара, Младен 89
Кољевић, Никола 100, 101, 132, 133, 137, 360, 366,
404, 405, 421, 423
Конески, Блаже 52, 276
Королија, Мирко 41
Костић, Лаза 62
Кржић, Станко 207–225, 377
Крклец, Густав 143
Крлежа, Мирослав 429
Крњевић, Вук 39, 365
Кузма, Едвард (Edward Kuźma) 242, 244, 249, 252
Куленовић, Скендер 12, 39, 141–143, 145, 147–149,
151–154, 157, 158, 257, 401
Купала, Јанка (Јанка Купала) 276
Кустурица, Назиф 363

Ладан, Томислав 365
Лазаревић, Лаза 401
Лазаревић ди Ђакомо, Персида 335–355
Лакан, Жак (Jacques Lacan) 70, 72, 73
Лакићевић, Драган 169
Лалић, Иван В. 37, 39, 43–45, 113, 136, 141, 142,
207, 212, 257, 260, 293, 294, 301, 377
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 192
Ленон, Џон (John Winston Ono Lennon) 438
Лентини, Јакоп да (Jacopo da Lentini) 281

Леопарди, Ђакомо (Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro Leopardi) 340, 341
Лесковар, Младен 143
Лешић, Зденко 405, 411, 422
Ломпар, Мило 211
Лукић, Велимир 39

Максимовић, Десанка 11, 38, 100, 132, 141, 142,
148–153, 159, 403, 421, 430–432, 436, 441
Максимовић, Мирослав 12, 14, 261, 297, 303–316,
319, 361, 364, 434, 449, 450–453, 457
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 62, 79, 82,
92, 391
Ман, Пол де (Paul de Man) 79
Мандельштам, Осип (Осип Эмильевич
Мандельштам) 29, 30, 32, 35, 47, 49, 51, 277
Маркјевич, Хенрик (Henryk Markiewicz) 241, 252
Марковић, Милан 365
Марковић, Слободан 38
Марковић, Слободан Ж. 359
Марковски, Михал Павел (Mihal Pavel Markovski)
251, 252
Мартиновић, Ђорђе 13
Матевски, Метеја 429
Матић, Душан 130, 388
Мелетински, Елеазар (Елеазар Мойсеевич Меле-
тински) 191
Мен, В. (V. Mehn) 281, 282
Микић, Радивоје 231, 296, 403, 404, 423
Милановић, Александар 27, 28, 47, 367, 368,
401–425
Милошевић, Никола 296
Миљковић, Бранко 12, 25, 37–39, 44, 45, 52, 57,
100, 101, 132, 133, 137, 367, 388
Миндеровић, Чедомир 119
Минх, Валтер 37

Митриновић, Димитрије 41
Митров, Ненад 143
Митровић, Срба 388, 429, 430, 432
Мићевић, Коља 37
Мишић, Зоран 10
Младеновић, Танасије 38
Молчанова, Наталија А. (Молчанова Наталья
Александровна) 29, 47
Монтењ, Мишел де (Michel Eyquem de Montaigne)
59, 60
Мушицки, Лукијан 363

Назор, Владимир 142
Наполеон Бонапарте (Napoléon Bonaparte) 90
Настасијевић, Момчило 62, 143, 436
Невзгљадова, Е. В. (Елена Всеволодовна
Невзгљадова) 30, 47
Недељковић, Живорад 38
Недић, Боривоје 269, 317, 320, 328, 329, 332
Незвал, Витјеслав (Vítězslav Nezval) 276
Немир, Ватрослав 143
Ненин, Миливој 449–457
Никчевић, Желидраг 132, 136, 137
Ниче, Фридрих (Fridrich Nietzsche) 54, 79
Новак-Бајцар, Силвија 241–253
Ного, Рајко Петров 12, 37, 39, 46, 321, 361

Овидије (Publius Ovidius Naso) 51
Ориген (Ὠριγένης) 127
Орфелин, Захарија 37
Ото, Рудолф (Otto Rudolf) 250, 252

Павковић, Васа 263
Павловић, Миодраг 9, 19, 43, 44, 62, 141, 291, 307,
388–390, 429

Палавестра, Предраг 349, 351
Пандуровић, Сима 269, 279, 318, 319, 323, 332,
401
Пантић, Михајло 95, 335, 353
Париповић, Сања 257–278
Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 73
Паскал, Блез (Blaise Pascal) 153
Пастернак, Борис (Пастернак, Борис Леонидович)
51, 52, 68
Перикле (Περικλῆς) 90
Петар Велики (Пётр Великий) 90
Петковић, Владислав Дис 22, 38, 40, 57, 62, 395,
456
Петковић, Новица 14, 116, 129, 133, 207
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 12, 51,
257, 267, 269, 272, 273, 278, 280, 335–340, 342–
344, 347–355
Петров, Александар 19–49, 57, 58, 295, 360, 366,
369, 370, 404, 423
Петровић, Миодраг 344
Петровић, Петар II Његош 16, 88, 249
Петровић, Предраг 25, 26, 47, 373–386
Петровић, Растко 38, 42, 45, 143
Петровић, Светозар 37, 40, 47, 258, 281
Пијановић, Петар 361, 387, 402, 423
Пилетић, Милана 340, 341
Питовић, Владимир 120
Платон (Πλάτων) 53, 73
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 84
Попа, Васко 9, 19, 31, 32, 35, 43, 44, 47, 49, 62,
291, 307, 309, 388, 389, 412, 429
Поповић, Богдан 15, 41
Поповић, Јован Стерија 363
Поповић, Ранко 119–137
Поповић, Тања 165

Потић, Душица 33, 34, 48, 191–206, 222, 223, 261,
402, 403, 424

Предић, Владимир В. 37

Пруст, Марсел (Marcel-Valentin-Louis-Eugène-
Georges Proust) 232

Раденковић, Љубинко 193

Радичевић, Бранко 37, 42, 43, 52, 57

Радовић, Борислав 37, 294, 388, 390

Радовић, Душан 307

Радовић, Миодраг 381

Радојчић, Саша 373

Раичковић, Адам 442

Раичковић, Ана 442

Раичковић, Бојана 85, 131, 311

Раичковић, Мивако 430, 433, 439

Раичковић, Милош 430, 433, 439, 456

Рајић, Велимир 40

Ракитић, Слободан 12, 37, 39, 264

Ракић, Милан 38, 45, 141, 143, 146, 157–161

Ратковић, Ристо 143

Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 373

Рилски, Максим (Максим Рильський) 275

Ристовић, Александар 432

Роглић, Вера 60

Роден, Огист (François-Auguste-René Rodin) 215

Рошуљ, Жарко 337

Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 60, 61

Саба, Умберто (Umberto Saba) 436

Савић, М. Д. 340

Савић Ребац, Аница 148, 150

Саладино 352

Сантађата, Марко (Marco Santagata) 348, 351

Сапфо (Σαπφώ) 62

Сарајлић, Изет 141, 142, 146, 150, 163, 164
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 79, 82, 248–250,
252
Свјешћак, Алина (Alina Świeściak) 243, 246, 252
Секви, Ерос 273, 336, 337
Секулић, Исидора 148, 150
Сенека (Seneca) 342
Симић, Живојин 269, 279, 318, 319, 321, 332
Симовић, Љубомир 141
Смиљанић, Доброслав 388
Сократ (Σωκράτης) 385
Солар, Миливој 165
Софрић, Павле Нишевљанин 200
Спасић, Александар 79
Станић, Војо 299
Старобински, Жан (Jean Starobinski) 60, 61
Стефановић, Мирјана Д. 37, 44, 48
Стефановић, Светислав 40
Стојановић-Пантовић, Бојана 387–399
Суботић, Јован 401
Сузуки, Казутами (Kazutami Suzuki) 432

Тадић, Новица 388
Танака, Казуо (Kazuo Tanaka) 429
Таникава, Шунтаро (Shuntarō Tanikawa) 436
Тарковски, Андреј (Андрей Арсеньевич
Тарковский) 438
Татаркјевич, Владислав (Wladislaw Tatarkiewicz)
73
Темпо, Антонио да (Antonio da Tempo) 280
Тешић, Милосав 12, 37, 39, 352, 354, 403, 424
Тињанов, Јуриј (Юрий Николаевич Тынянов) 363
Толстој, Никита Ильич (Никита Ильич Толстой)
415
Толстој, Светлана М. 193
Томић, Ново 447

Тонић, Јасмина 383
Тошовић, Бранко 363
Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тур-
генов) 393

Топић, Бранко 142
Ђурчин, Милан 41, 42, 45, 47, 48

Ујевић, Тин 143, 332
Урошевић, Влада 429

Федотов, О.И. (О.И. Федотов) 36, 48
Фехер, Ференц 119, 221, 222
Филиповић, Фрида 79
Фохт, Иван 165
Фрејденберг, Олга Михајловна (Олга Михайловна
Фрејденберг) 191, 194, 196
Фрејзер, Џејмс (James George Frazer) 200
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 30, 31, 33, 72, 73,
90
Фром, Ерих (Erich Fromm) 205
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 87, 89
Фунчић, Данијела 282

Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 86, 250
Хамваш, Бела (Béla Hamvas) 127, 128
Хамовић, Драган 25, 48, 95–117, 359, 402, 424
Ханзен-Леве, А. (А. Ханзен-Леве) 29, 48
Хацић, Јован 363
Хелдерлин, Фридрих (Friedrich Hölderlin) 132
Хераклит (Ἡρακλείτος) 127
Хикмет, Назим (Nâzým Hikmet Ran) 436
Хомер (Ὅμηρος) 62
Христић, Јован 139, 141, 165

Цар, Марко 131

- Цветајева, Марина (Марина Ивановна Цветаева) 51
- Цветковић, Петар 365
- Цесарић, Добриша 141–143, 145, 149, 154–157
- Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 342
- Црњански, Милош 32, 47, 57, 58, 62, 134, 141, 143, 144, 146, 150, 161–163, 232, 234, 238, 360, 366, 382, 386, 436, 446, 456
- Чолак, Бојан *139–166*
- Чрноризац Храбар (Чрњоризыць Храбрь) 388
- Џацић, Петар 104–106
- Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 73, 396
- Шантић, Алекса 16, 38, 40, 57
- Шеатовић-Димитријевић, Светлана 359–372
- Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 12, 51, 65, 269, 270, 272, 278–281, 283, 289, 312, 318–323, 327–329, 331–334, 378–380, 396, 398, 453
- Шираиши, Казуко (Kazuko Shiraishi) 431, 433, 440
- Шлегел, Август (August Wilhelm Schlegel) 79
- Шоп, Никола 143
- Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 54, 72
- Шозу, Бен (Ben Shozu) 436
- Шутић, Милослав 134

Регистар сачинио
Бојан Чолак

ПОЕТИКА СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Београд, Краља Милана 2

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ

Београд, Краљице Наталије 43

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

Трбиње

*

За издаваче

др Весна Машиновић

проф. др Александар Јовановић

др Доброслав Ђук

*

Лектура и коректура

Грозга Пејчић

*

Тираж

600 примерака

*

Штампа

АКАДЕМИЈА, Београд

ISBN 978-86-7095-157-0

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Раичковић С. (082)
821.163.41:929 Раичковић С. (082)

Поетика Стевана Раичковића:

зборник радова / [уредник Јован Делић]. –
Београд: Институт за књижевност и уметност
: Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве
вечери поезије, 2010 (Београд: Академија). –
470 стр. ; 21 см. – (Наука о књижевности.
Поетичка истраживања ; књ. 11)

Тираж 600. – Стр. 1-4: Лирски усамљеник /
Јован Делић. – Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз
поједине радове. – Summaries. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-157-0 (ИКМ)

а) Раичковић, Стеван (1928-2007) – Зборници
COBISS.SR.ID 173612812