

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

МИЛАН РАКИЋ И
МОДЕРНО ПЕСНИШТВО

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД
НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 7

Уредник
НОВИЦА ПЕТКОВИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ
Станиша Тутњевић
Слободанка Пековић

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ

Београд, 2007.

Овај зборник је резултат рада на пројекту «Формирање поетике модерне српске књижевности почетком 20. века». Штампање књиге помогло је Министарство науке и заштите животне средине.



Драгом Турчину за
сећање на Милана Ракића
Милица Р. Ракић

Фотографија Милана Ракића са посветом његове супруге
Милице песнику Милану Турчину
Архив САНУ [бр. 14405/V-20а]

САДРЖАЈ

Уводна напомена.....	7
----------------------	---

I

<i>Новица Петковић</i> Допринос Милана Ракића развоју модерног српског стиха.....	11
---	----

<i>Јован Делић</i> Нови ритам с новим осјећајем	21
--	----

<i>Бојан Јовић</i> Од <i>Песама</i> (1903) до <i>Песама</i> (1936) – неки поетички моменти у организацији, развоју и промени Ракићеве песничке збирке	83
--	----

<i>Бојан Чолак</i> Композиција збирке <i>Нове песме</i> Милана Ракића	107
---	-----

<i>Тања Поповић</i> Ракићеве књижевни цитати.....	135
--	-----

II

<i>Александар Јовановић</i> Родољубива поезија Милана Ракића.....	169
--	-----

<i>Предраг Петровић</i> Ракићево и Попино Косово (О једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије).....	185
---	-----

Драган Хамовић
Свет прошлости у Ракићевој лирици 207

III

Бојана Стојановић-Пантовић
Психолошки и естетски аспекти еротике у
поезији Милана Ракића..... 219

Светлана Шеатовић-Димитријевић
Женско начело у поезији Милана Ракића..... 239

Александар Бошковић
«Искрена песма» или епикурејство
Милана Ракића 279

IV

Слађана Јаћимовић
Симболизација пејзажа у поезији Милана
Ракића..... 311

Миодраг Матицки
Слика другог у Ракићевом делу
(епистоларно-путописни контекст)..... 331

Миливој Ненин
Преписка Милана Ракића и
Растка Петровића 343

Александар Милановић
Језик Милана Ракића и београдски стил..... 355

Сања Париповић
Метрички регистар Милана Ракића 383

Именски регистар..... 405

УВОДНА НАПОМЕНА

Мада су до сада у оквиру едиције *Поетичка истраживања* објављени зборници радова о Владиславу Петковићу Дису (*Дисова поезија*, 2002) и Сими Пандуровићу (*Поетика Симе Пандуровића*, 2006), тек овим новим зборником, седмим по реду, о поезији и поетици Милана Ракића затварамо један обиман истраживачки подухват посвећен поетици српских песника модерне. Тиме и завршавамо рад на пројекту *Формирање поетике модерне српске књижевности почетком 20. века*.

У српској модерни Ракић има кључно место песника који на плану поетике означава прелаз од парнасоства на симболизам. Отуда су савремени критичари – Јован Скерлић, Богдан Поповић и Перо Слијепчевић – Ракића по правилу истицали због савршенства песничке вештине. Систем римовања, опкорачења и стиха, пренос из строфе у строфу, однос између стиховнога и синтаксичког сечења или сегментовања, као и склапање композиције лирске песме, све је то Милан Ракић обављао са мером и дисциплином које дотад у српској поезији нису биле познате. У том је погледу Ракић био испред Дучића, и то је у критици примећено и уношено у општу оцену. Али, оно што је у критици врло брзо уочено, касније није постало предмет ближих и систематичнијих проучавања. О Ракићу се доста писало, па и поред тога је, помало парадоксално, његова поетика, пре свега његова вештина, све до данас остала недовољно објашњена.

У критици је већ примећено да у историји модерне српске поезије постоји једна засебна урбана или, ближе, београдска развојна линија. Као њен родоначелник могао би се узети Војислав Илић, али се код њега београдски пејзажи још не појављују. Појавиће се тек код Ракића, па онда код Пандуровића и донекле код Диса. Уз урбане мотиве иде удаљавање од романтичарске поетике. У љубавним, патриотским и осталим песмама Ракић се удаљава поступком депатетизације и депоетизације. По томе је он ближи савременом читаоцу него неки други песници из времена модерне. И све би то било довољно да се приступи новом тумачењу Ракићевог песништва. Чак и његов развој, који је текао краће, у мањим распонима него код Дучића, тек треба ваљано осветлити. Он је, за разлику од Дучићевог развоја, водио ка дезинтеграцији поетике модерне, што је дошло до изражаја и у постхумно објављеним песмама.

Овај зборник радова је припремљен у оквиру пројекта *Формирање поетике модерне српске књижевности почетком 20. века* у Институту за књижевност и уметност у Београду. Радови су настали на основу излагања поднетих на научном скупу *Допринос Милана Ракића развоју модерне српске поезије*, који је одржан 15. и 16. децембра 2005. године у библиотеци Института за књижевност и уметност.

У Београду, 26. марта 2007.

Уредник
Новица Петковић

I

Новица Петковић

ДОПРИНОС МИЛАНА РАКИЋА РАЗВОЈУ МОДЕРНОГ СРПСКОГ СТИХА

Песничко дело Милана Ракића по обиму је невелико. Он је за собом оставио књигу од шездесет и пет лирских песама. То је, у коначном ауторовом издању из 1936. године, јединствена књига у дословном као и у преносном значењу. У њој нас по општем тону и по смислу уводи "Кондир", где се песник као својој драгој обраћа лику из косовског циклуса, Косовци девојци, а из ње нас изводи "Опроштајна песма" из 1929. године, после које је Ракић престао да објављује стихове. Између њих су жанровски размештене најпре љубавне песме, затим друге песме и на крају родољубиве. И све су оне, осим шест изузетака, испеване или у дванаестерцу или у једанаестерцу. Ова ритмичка хомогеност долази, као што знамо, отуда што су наши песници почетком прошлог века свој и збор метричких облика сузили на само два поменута, оба по пореклу француска.

Писати о поезији, то пре свега значи писати о стиху као о њеноме основном градивном елементу. Али се ни код којег нашег песника из времена модерне није толико писало о стиху као код Милана Ракића, а нешто мање и о стиху Јована Дучића. Дакле код оба песника који су, управо у једанаестерцу и дванаестерцу, поставили основицу нашем модерном стиху, строфи и лирској песми као целини. Тешко је, разуме се, и данас, после

стотину година, одредити који је удео у томе имао један а који онај други песник. Они су заправо у исти мах преуређивали језичку подлогу, усаглашавали синтаксу и њену интонацију са метром, ритмом и стиховном мелодијом. Оно што непосредно можемо пратити, то је њихов избор метра, али је много теже следити за финијим променама у језику, док се метар из стиха у стих узастопно остварује. Јер синтакса и интонација у стиху пре Дучића и Ракића нису исто што и синтакса и интонација у њиховим стиховима.

Постоји, међутим, једна разлика која нам омогућује да између ова два песника начинимо извесно занимљиво разграничење. Познато је да се Јован Дучић брзо мењао. Он је, како би рекао један песник, у исти мах био исти а други. Тако је, на пример, после 1903. године напустио једанаестерац и осим кратких стихова, на које је прешао 1918. године, до краја је писао једино у дванестерцу. Милан Ракић је, напротив, био песник који се није мењао. Дучић је био динамичан, а Ракић статичан. Види се то и у њиховоме развоју. Јер онај ко се мења прихвата извесне промене које се током времена појављују. Њих по правилу не налазимо код Ракића. Најбољи тумач његове поезије, Перо Слијепчевић, на једном месту о њему изричито каже: "Ни у једног нашег песника није линија развоја тако равна, управо без развоја, једнако висока од прве до последње песме".

Разумљиво је онда што је Милан Ракић све до "Опроштајне песме" подједнако писао у дванестерцу (око 29 песама) и у једанаестерцу (око 28 песама). У том погледу он је од почетка па до кра-

ја остао типичан представник наше песничке модерне. Ако је, према томе, Дучић метар, а нарочито синтаксу и мелодију довео до извесног савршенства у дванестерцу, онда се за Ракића може раћи да је то исто учинио и у дванестерцу и у једанаестерцу. Извесна статичност, која се код њега готово непосредно осећа, навела је већину наших познатих критичара да о њему пишу као о парнасовском песнику. Тако је најпре Јован Скерлић поменуо критичара који је песнике поделио на "флуидне", какав је код нас Дучић, и на "металне", какав је код нас Ракић. Предност коју је он дао Ракићевом "уметничком савршенству" и "мраморној лепоти" заправо упућује на познате особине парнасовског песништва. У томе је млађи критичар Бранко Лазаревић био много одређенији: "Ракићев је стих, углавном, чисто парнасовски стих: вајан, конструисан, грађен, звучан."

Занимљиво је да је и сам Ракић у разговору с Бранимиром Ћосићем из 1928. године поменуо француске парнасовце као песнике које је волео да чита и који су му, према томе, могли дати извесног развојног подстицаја. Он је ту изнео и нека занимљива запажања о стиховима којима се служио. Вероватно под извесним утицајем Милана Ћурчина, који је о његовој версификацији раније писао, он тврди да јамба нема у српској поезији. "Јамба нема на српском језику"¹, каже Ракић без икаквога коментара. Али је довољно да приступимо нешто пажљивијој анализи да би се видело како се његов једанаестерац разликује од његовог

¹ Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, Бор: Народна библиотека Бор, 2002, стр. 147.

дванаестерца не само по броју слогова него и по размештају акцената. Ова се два стиха разликују, дакле, не само по силабичком него и по тонском начелу.

Код Дучића се – да још једну разлику истакнемо – о јампском озвучењу или јампској подлози може говорити код кратких стихова у циклусима "Јутарње", "Вечерње" и "Сунчане песме", а код Ракића је његов једанаестерац стих који има некада доста јако, а некада нешто слабије јампско озвучење.

Ракићев једанаестерац је динамичан стих. За њега је Милан Ђурчин рекао да је у поређењу с дванаестерцем "мање једнолик", да је "узбурканији" и "горопаднији". И када се у таквом стиху успостави извесна равнотежа, осећа се ритмичко треперење које преноси одређени напон за који не зна парнасовска имперсонална лепота. Као пример можемо навести почетак једне од најбољих Ракићевих љубавних песама "Призив":

Помени ме у молитвама твојим
Кад сунце пада за далеке горе,
Јер знај да мене кобне мисли море,
И да се, као слабо дете, бојим.

Узгред речено, у овој се песми, као што је познато, помиње дело познатог симболистичког сликара Пиви де Шавана "Геновева бди у сумраку над Паризом":

Ти, чиста душо, буди Геновева,
Над заспалим Паризом која бди,
Докле под њеним благословом снева
Љубавник чедан и злочинци сви.

Нико, међутим, ко ову песму помиње није Ракићеву поетику повезао са симболистичком поетиком. Макар и посредно, помоћу асоцијативних веза са Пиви де Шаваном, кога Дучић помиње као можда најзначајнијег симболистичког сликара.

Извесни динамизам који смо почели откривати у Ракићевом стиху, изван ритмички напон који осећамо у том стиху, почели смо откривати полазећи од два-три наговештаја које је дао сам песник у разговору вођеном 1928. године. Он најпре истиче значај који су Дучић и он дали развоју српског стиха. "Што се тиче Дучића и мене", каже Ракић, "ми смо усавршили два стиха, два српска стиха, једанаестерац и дванаестерац. Може нам се пребацити да смо српску књижевност свели свега на два стиха... Али, молим вас, једна виолина има свега четири жице! Наравно, да бисмо извукли све тонско, ритмичко и мелодијско богатство, треба бити виртуоз."² Није одмах речено шта је то тонско, ритмичко и мелодијско богатство. Али је то неколико реченица касније објашњено кад се помиње, мислим, кључан технички или занатски део у стиху. Објашњење је, уосталом, изазвало и извесне неспоразуме, које тек треба отклонити.

Неспоразуми су везани за називе "сечење" или "ритмичко сечење", и за тврдњу да се стих може сећи како хоћете, при чему он добија читав низ тонских и ритмичких вредности. Навешћемо у целини и тај други, најважнији део у разговору с Ракићем: "Једанаестерац и дванаестерац су једина два стиха способна за израз. Нови нека траже. Нови нека покушају да даду нов ритам, нов талас.

² Исто, стр. 139-140.

Сечење, ритмичко сечење које смо ми дали тим стиховима, није једино. Дванаестерац можете сећи како хоћете, дајући му читав низ тонских и ритмичких вредности, ако имате заједнички делитељ. И нови, ако *мисле* и *осећају*, морају наћи оно што одговара њиховој осећајности."³

Ритмичко сечење односи се на рашчлањавање говорног низа у стиху, које може бити различито ако имате оно што је Ракић назвао заједничким делитељем. Стих има цео низ својих пауза између стопа, између полустихова (цезуре), између стихова и између строфа, као и засебна каденцирања на крајевима стихова, на крајевима строфа и завршно каденцирање на крају песме. С друге стране, говор има такође своје паузе, које се некад подударају а некад укрштају на стиховним паузама. Када се ове две врсте пауза, стиховних и језичких, подударају, песника обично хвале као изузетног версификатора. Време паранасоваца је време када је, као што знамо, песнички занат био на високој цени. Због тога је и Ракић као парнасовац стављан на сам врх вредносне лествице, изнад Дучића. Али пошто код њега постоји велики број примера када се стиховне паузе не подударају с језичким, у критици су се већ од самог почетка могли чути оштри судови. Сећамо се песникове изјаве шта је Богдан Поповић мислио о његовоме стиху: "Било је једно време када је мени Богдан Поповић говорио да мој стих није стих."⁴ Слично је о његовој версификацији мислио и Антун Густав Матош, вероватно најоштрији критичар, који

³ Исто, стр. 140.

⁴ Исто, стр. 145.

је говорио да се у његовим стиховима осећа како-фонија.

Ако ритмичко сечење заиста означава рашчлањавање говорног низа у стиху, при чему песник може предузети различита сечења придржавајући се истог стиха или, другим речима, "заједничког делитеља", и при томе добија "читав низ тонских и ритмичких вредности", можемо рећи да смо се тиме приближили оном динамизму који осећамо у Ракићевом једанаестерцу, а налазимо га и у његовом дванаестерцу. То је, очигледно, један облик комбиновања унапред задате симетрије с асиметријом или реда с нередом. У свим случајевима где смо раније поменули паузе долази доста често до прекорачења из стопе у стопу, из полустиха у полустих, из стиха у стих и из строфе у строфу. Или идући од већих ка мањим јединицама: пренос и контра пренос између строфа, опкорачење између стихова, опкорачење цезуре и прелазак из једне врсте стопа у другу.

Занимљиво је да је појаву коју сада описујемо први приметио и кратко је описао Перо Слијепчевић. Он између осталог каже: "Ништа не смета што се код њега (тј. код Ракића) врло често 'закорачује' из стопе у стопу, из стиха у стих, из строфе у строфу. То је слично процедури композитора који би много употребљавао 'синкопе.'⁵ Ако синкопа у музици означава случај када се друга половина једног такта спаја у истом тону са првом половином другог такта, при чему се и нагласак

⁵ Перо Слијепчевић, "Милан Ракић", у: *Критички радови Пера Слијепчевића*, Матица српска, Нови Сад / Институт за књижевност и уметност, Београд, 1983, стр. 289.

помера на ненаглашени део, онда према једној даљој аналогји у песничкоме ритму долази до убрзања и нереди који нас одводи од парнасовски већ успостављеног реда.

Слијепчевићево помињање честе употребе синкопе, као згуснуте ритмичке групе, однос између задате парнасовске симетрије и симболистичке асиметрије, као и тврдња песникова да је он дао једно посебно ритмичко сечење стиха, са низом нових тонских и ритмичких вредности, то су заправо појаве од којих, мислимо, ваља поћи у даљем испитивању Ракићевог стиха. Тврдња, међутим, да је Ракић у погрешном разумевању казао да дванаестерац можете сећи како хоћете и да је због таквог поступка његов стих недовољно ритмичан, то је део једног старијег и превазиђеног схватања песничког ритма. То би се схватање могло односити на Ракића кад би он заиста био чист парнасовски песник. А он то није. Или, тачније речено, он то није по оним особинама његовога стиха које смо овде настојали да извучемо у први план. И по којима нам он изгледа нешто ближи музикалном Полу Верлену, за кога је он рекао да га је као песника "необично волео". Дакле песника декадента, који у својој познатој програмској песми "Песничка уметност" предност даје не Пару, него Непару. Овог другог Милана Ракића, који је у нашој критици до данас остао непознат, тек треба откривати.

MILAN RAKIĆ'S CONTRIBUTION TO
THE DEVELOPMENT OF MODERN SERBIAN VERSE

Summary

This text deals with the use of two dominant forms of Serbian verse, the hendecasyllable and the dodecasyllable, during the period of the Moderna, in the poetry of Milan Rakić and Jovan Dučić. Jovan Dučić developed the metre, rhythm and melody of lyrical poetry to the level of perfection in the hendecasyllable, while Rakić developed the same elements to perfection in both the hendecasyllable and the dodecasyllable. The static nature of Rakić's poetry has led the majority of our critics to characterise him as a Parnassian poet. However, Rakić's hendecasyllable differs from his dodecasyllable. It is a markedly dynamic verse, sometimes coloured by a rather strong, other times by a somewhat weaker iambic tone. Working with this verse, Rakić established a certain balance and a rhythmic vibration that carry a certain tension, unknown to Parnassian balanced beauty. A striking example of this is the poem "Invocation". No one who has referred to it has ever brought it into connection with the poetics of Symbolism. The dynamic rhythm of this poem, however, is realised on the syntactic level, through the use of the so-called "rhythmic cuts", that is to say, through spoken-language divisions (or ordinary spoken-language divisions). The constant combining of symmetry and asymmetry leads to the division of a spoken sequence in verse, which was particularly prominent in the poetics of Paul Verlaine. In this respect, Paul Verlaine is the key poet when it comes to understanding certain Symbolist trends in Serbian poetry. It is, therefore, no accident that Milan Rakić pointed Verlaine out as an important poet who had influenced the formation of his poetic rhythm. Hence it is interesting that critics keep insisting on examples where, alongside symmetry, there are also elements of asymmetry in rhythm and intonation.

Јован Делић

НОВИ РИТАМ С НОВИМ ОСЈЕЋАЈЕМ
- КА ПОЕТИЦИ МИЛАНА РАКИЋА -

I

Ракић иноватор?

Мора да је по сриједи неки неспоразум. Ракић се већ дуго доживљава као један од конзервативнијих српских пјесника; као оличење парнасовског крутог канона; као пјесник „правоугаоника” и „квадрата”, строге форме и строге риме; као неко ко је изазивао авангардне пјеснике јер је био оличење онога што треба срушити.¹

Све је то тачно, али Ракић је и иноватор, и то велики; пјесник прекретнице, први у низу. Ту прекретницу данас теже уочавамо, јер је пјесништво XX стољећа препуно прекретница. Иза нас се склопило изузетно динамично и плодносно стољеће српске поезије, па једни преврати и преокрети бацају у сјенку оне претходне.

¹ Мишљења смо да би било драгоцене сагледати пјесништво модерне с настојањем да се превлада полемички контекст авангарда – модерна, али и са пуном свијешћу о том контексту. Милош Црњански је у „Објашњењу *Суматре*” писао у име цијелог нараштаја: „Без баналних четворокута и добошарске музике досадашњих метрика, дајемо чист облик екстазе непосредно (...). Не мећемо све то у приправљене калупе. (...) Ослободили смо језик од баналних окова и слушамо га како нам, слободан, открива своје тајне.” Видјети: Милош Црњански, *Лирика Итаке и Коментари*, приредио, поговор и белешке сачинио Гојко Тешић, Нови Сад, 1993, стр. 94.

Ракић је тог преокрета био свјестан; био је свјестан и ризика који сваки дубоки преокрет собом носи. А српска модерна донијела је дубоке и далекосежне промјене. Те промјене нијесу биле ни јединствене ни једносмјерне. Неке од њих унио је Ракић. Сличне промјене уносио је у српско пјесништво и Јован Дучић. Али Дучић се мијењао цијелога свога живота, и тим мијенама се уздизао. Ракић је био досљеднији: унутар његовога опуса опажају се мање промјене, али, у односу на претходнике, он је направио оштар рез, оштрији него Дучић. Са Симом Пандуровићем и Владиславом Петковићем Дисом настају нове промјене сензибилитета. О М. Ћурчину и Д. Митриновићу да и не говоримо. Модерна није ни издалека тако компактна и тако кохерентна како се понекад представља. То су знали већ и Б. Поповић и Ј. Скерлић.

Ј. Скерлић је тачно видио да Ракић – насупрот Дучићу – није претрпио утицај Војислава Илића;² да није прошао кроз „војиславизам”, већ је, вјероватно захваљујући француској лектури, одмах био парнасовац, који је у нашу поезију увео јампски једанаестерац и симетрични дванаестерац, такозвани „александринац”, смијенивши тако Војиславов псеудохексаметар и дефинитивно потиснувши фолклорне облике као водеће и доминантне: осмерац, симетрични и асиметрични десетерац.

² Овај Скерлићев став имплицитно је садржан већ у приказу „Милан Ракић: *Песме* (1904)”, а сасвим експлицитно у приказу друге Ракићеве пјесничке књиге: „Милан Ракић: *Нове песме* (1912)”. Упоредити: *Сабрана дела Јована Скерлића*, књига , приредио др Мидхат Бегић, Београд, 1964, стр. 39, 48.

Српски стих, строфа и рима с Ракићем су доживјели своју нову еманципацију и европеизацију, што тешко да могу порећи и највећи Ракићевы порицатељи. Ракић је промијенио стих и ритам српске поезије, и то врло самосвјесно. Мало ли је то?

Ипак, цијело једно стољеће послје Ракићевих *Песама* (1903) чују се и пишу сасвим контраверзни и опречни судови о овом пјеснику: од оних да је он не само први и највећи пјесник „златног доба” српске поезије већ можда и највећи српски мајстор стиха уопште, до оних који оспоравају Ракићу пјесничку имагинацију, мисаоност и језичко осјећање, и ти дијаметрално опречни судови долазе од пажљивих читалаца, одличних познавалаца традиције, преданих истраживача стиха и поезије, па и од великих пјесника (Л. Којен, М. Павловић).³ Ваља додати да Миодраг Павловић не негира Ракићев књижевноисторијски значај нити вриједност неких његових пјесама, већ настоји да успостави сопствени систем вриједности међу пјесницима „златног доба”: првјенство не припада Ракићу – и ту је М. Павловић вјероватно у праву –

³ Као да Леон Којен слиједи давнашњи суд Милана Ђурчина, према којем је Ракић у поезији, на плану ритма и мелодије, достигао „највиши степен до кога се дошло, и можда до кога ће се доћи”. Упоредити: Милан Ђурчин, „Версификација Милана Ракића”, *Српски књижевни гласник*, књига XXVIII, бр. 11, 1. јун 1912, стр. 851; Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900-1914*, Београд, 2001. Миодраг Павловић оспорава право првјенства Ракићу у односу на Дучића и Диса, па понеки његов суд звучи као дисквалификација Ракићевог пјесништва. У закључном пасусу, међутим, ствари долазе на своје мјесто. Видјети: Миодраг Павловић, „Песништво Милана Ракића”, *Поезија и култура*, Београд, 1974, стр. 141-150.

већ Дучићу и Дису. Али то још не значи да Ракић није пјесник промјене, чак велики иноватор, па и велики пјесник, барем у националним размјерама.

Наши пјесници и критичари, готово изреда, доживљавали су симетрични дванаестерац као француски александринац, као увезен, стран, чак и туђ стих, који се, превасходно захваљујући Ракићу и Дучићу, примио и укоријенио у нашој поезији. Миодраг Павловић чак види тај стих као туђ и стран српском језику и не налази да је увођење овога стиха у српско пјесништво богзна какав добитак због којег би требало хвалити Ракића: Ракићев „александринац” је, за Павловића, помало неприродан, француски.⁴

Овдје треба подсетити да је Павловић био склонији и оним Дучићевим пјесмама које нијесу испјеване у дванаестерцу, већ у краћим, „народним” стиховима, седмерцу и деветерцу, па отуда у Павловићевој антологији предност остварењима из циклуса „Вечерње песме” и „Сунчане песме”.⁵

Ваља, међутим, имати у виду једну веома важну књижевноисторијску чињеницу, коју, по правилу, превиђају и наши пјесници, и највећи број наших критичара и књижевних историчара, а о чему веома убједљиво пише Светозар Петровић: симетрични дванаестерац је у врло артифицијел-

⁴ Миодраг Павловић, *Исто*, стр. 142.

⁵ Од „Сунчаних песама” Павловић је у своју *Антологију српског песништва* уврстио следеће: „Бор”, „Буква” и „Мрави”, а од „Вечерњих песама”, рачунајући ту и *Лирику*: „Сунцокрети”, „Песма”, „Међа”, „Сенка”, „Коб”, „Тајна” и „На-тпис”. Једино је пјесма „Крила” из „Песама љубави и смрти”, од свих које је Павловић уврстио у антологију, испјевана у дванаестерцима.

ним, чак у двјема двоструко римованим варијан-тама, био присутан у књижевности ренесансе и барока, у дубровачко-далматинској књижевности, те његов живот у српском и хрватском језику није од јуче.⁶ Тиме се може објаснити и лако прихватање овога стиха у XX стољећу, па и његова „природност” у српском језику. Уз то, шестосложни одсјечци, односно полустихови симетричног дванаестерца, такође су врло природни у српском језику: српска поезија има у својој дубокој традицији шестосложни стих, па је таква једна метричко-ритмичка јединица за нас итекако природна и у српском језику одомаћена и укоријењена. Евентуална неприродност неког српског „александринца” не може се правдати природом нашега језика ни традицијом, већ само пјесниковом стихотворном (не)вјештином.

Као да смо заборавили да је Вук Караџић у *Предговору* прве књиге лајпцишког издања *Народних српских пјесама* (1824) указао да се међу осталим метрима женских народних пјесама налази и овај од дванаест слогова, и то с „одмором у сриједи”:

„Од дванаест слогова, које имају одмор у сриједи, а стопе или су четири дактилске, н. п.

Ранила девојка // лава и лабуда.

Или је шест трохеја, н. п.

Славуј птица мала // сваком покој дала.

⁶ Svetozar Petrović, „Stih”, u: *Uvod u književnost*, drugo, dopunjeno izdanje, urednici Fran Petre i Zdenko Škreb, Zagreb, 1969, str. 309-310.

А највише су измијешани дактили и трохеји,
н. п.

Заспала девојка // дренку на коренку,
Отуд иде стадо // с два млада овчара
Један с миром прође // други некте с миром,
Говори девојци // устани девојко
Ајдемо там доле // у то златно поље –

Такве су пјесме: 82, 113, 170, 225, 237, 250,
283, 295, 320, 332, 369.”⁷

Недавно је Бошко Сувајџић реактуализовао збирку Ф. Курелца из које наводи дванаестерачке јуначке пјесме. И овдје је ријеч о симетричном дванаестерцу.⁸

Други дванаестерац је још природнији и прирођенији српској поезији: ријеч је о чланковитом тужбаличком стиху, који настаје комбиновањем четворосложних ритмичко-синтакских одсјечака, чланака, а налазимо га у Ракића међу његовим „александринцима”. То је изворни стих наше усмене књижевности, који – колико нам је познато – до сад у Ракића није препознат.

⁷ Вук Стеф. Карацић, *Предговор* лајпцишком издању *Народних српских пјесама* (1824); према: Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме, Књига прва у којој су различне женске пјесме*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Сабрана дела Вука Карацића, књига четврта, приредио Владан Недић, Београд, 1975, стр. 580-581.

⁸ Нпр.: „Voliš li mi junak ognjem pogoriti, / Ali voliš junak tamnicom pognjiti?” или „Da nam je ulovit kralja Matiaša, / Mi bi njemu dali troju smrt `zbirati” (песме су из збирке *Jačke ili narodne pesme prostoga puka hrvatskoga, po župah Šoprunjskoj, Mošonjskoj i Železnoj na Ugrih*. Skupio F. Kurelac, Zagreb, 1871; према: Бошко Сувајџић, *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*, Београд, 2005, стр. 73-75).

Било како било, тешко да може бити тачно да је симетрични стих од дванаест слогова, или пак чланковити дванаестерац, туђ, стран и неприродан стих, пошто је састављен из два „шестерца”, српска и аутохтона, и пошто има за претходника двоструко римовани барокни дубровачко-далматински дванаестерац, односно, пошто у другом случају потиче из усмене књижевности – из народних женских пјесама, јуначких пјесама и тужбалица. И то је важно овдје рећи, ради „рашчишћавања терена”.

Сам Ракић је сматрао да су једанаестерац и дванаестерац идеални стихови, да су код њега привилеговани и да одговарају српском језику и његовој прозодији.⁹ А он се у стварима звука и рима дубоко и добро разумијевао и оријентисао; имао је музичког дара и образовања. Зато је за претпоставити да његове евентуалне метричке „нерегуларности” и ритамска „одступања” можемо разумјети само као свјесна и хотимична, као тражена и жељена, и покушати да одговоримо зашто је тако поступао.

⁹ Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, приредно и поговор написао Јован Пејчић, Бор, 2002, стр. 139-140. Видјети: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela*, knjiga VIII, *O srpskoj književnosti*, Zagreb, 1973, str. 182, 183-184, 310.

II

Ослушнимо, прво, Ракића и његове двије програмске пјесме: „Песнику”¹⁰ и „Прелазно покољење”.¹¹

Пјесма „Песнику” испјевана је у тростисима, састављеним од симетричних, необично римованих дванаестераца. Није, дакле, ријеч о „квадрату” или „правоугаонику”, о „четвороуглу” катрена. Ракић је, зацијело, пјевао и изван „четвороугла”. Систем римовања и дужина слогова не дозвољавају нам да ове строфе назовемо терцинама, будући да је овај стални романски облик строфе састављен од јампских једанаестераца, с утврђеним системом римовања још од Дантеа: *aba, bcb, cdc* итд. Ракићев систем римовања различит је у првим двјема од других двију строфа: *aba, cbc, dde, ffe*. Рима повезује средње стихове првога пара и посљедње другога пара строфа; друга и трећа строфа нијесу повезане римом, што терцина искључује:

Господ ти је дао свету искру. Кресни,
И обасјај таму где песници живе,
Мајушности своје нека буду свесни.

Сруши, ко од шале, њихове олтаре.
И идоле многе којима се диве!
Разбиј предрасуде и калупе старе!

¹⁰ Милан Ракић, *Песме*, приредио Бошко Петровић, Нови Сад, 1989, стр. 96.

¹¹ *Исто*, стр. 73.

О размахни руком крепком, нек се крха
Стара трошна зграда од дна па до врха!
Гони бедну браћу ко бура матрозе!

Нек застрепе, бедни! Нек у смртном страху,
Крстећи се, чују твоју песму плаху
Где грми крај њине сликоване прозе.

Пјесник коме се Ракић обраћа јесте пјесник превратник, пјесник промјене, онај кога је Господ издвојио из мноштва пјесничких „мајушности”, давши му „свету искру”; велики пјесник који треба мале и просјечне да учини свјесним њихове „мајушности”. Императиви – *кресни, обасјај, сруши, разбиј, размахни, гони* – као да не долазе из парнасовске мирноће и хладноће, већ као да су из неких будућих, авангардних времена, усмјерени на рушење и разарање старих калупа. Ово *кресни* је ритмичко-синтаксички издвојено и истакнуто: истурено је на почетак синтаксичке цјелине и на крај стиха, „гурнуто” у риму. Велики пјесник треба, креснувши божанском светом искром, да обасја „таму где песници живе”, како би минорни и епигонски пјесници постали свјесни своје „мајушности”. Пјесник превратник је рушилац старих и лажних идола, предрасуда и калупа; рушилац „трошне зграде”, и то „од дна па до врха”. Према малима и недаровитима нема милости: велики пјесник мора да их гони као бура матрозе, да их натјера у стрепњу и смртни страх. „Плаха” пјесма великог, обдареног пјесника кадра је да „грми” крај „сликоване прозе” „бедне браће”. Пјесма је, дакле, позив великом пјеснику на преврат и рушење, на разарање старих калупа и канона; позив на нову поезију.

Пјесма „Прелазно поколење” нешто је друга-чија, али је испјевана с пуном свијешћу о превратничкој пјесниковој улози и о ризику такве улоге. Њен стих је јампски једанаестерац (5+6), а строфа катрен. Пјесма је састављена од седам строфа и двадесет осам стихова, насупротив дванаест стихова у претходно коментарисаној пјесми („Песнику”).

У прве четири строфе пјеснички субјекат – у првом лицу једнине (*ја*) – супротстављен је средини у којој је рођен и времену које му је досуђено и задато: рођен је „у земљи где се монотono живи” и гдје „промичу дани ни бољи ни гори”, „у недоглед сиви”. Ту га „гњечи удес зао”, а душа га зове „у пределе друге”. Он је сам себи дао другу душу, „и с њоме чежње и потребе нове”, па се сада разапет „између света чезнућа и ствари”, као шеталица, вјечно креће између њих. Због тог супротстављања своме времену и његовом укусу, због тога што је искорачио „ван њега” и што не корача „по утртој стази”, због тога што је „узавреле крви”, осјећа да ће „осветничко време” да га згази и да ће пропасти заједно са свима онима који су рођени „с душом немирном, у дане ћифтинске страсти и намерне мане”, када се гони „необичан осећај”. Од пете строфе пјеснички субјект више није усамљени појединац; лирском *ја* се придружују *они*, који су рођени с душом немирном, постајући лирско *ми* у двјема завршним строфама. У шестој строфи је поента пјесме; ту Ракић поентира мисијом свога пјесничког поколења, које је у неспоразуму са свијетом и вијеком:

Таква је судба! Нико неће знати
Да некад бесмо први, премда мали,
Колену нашем да смо, као мати,
Нов језик с новим осећајем дали.

(Подвукао Ј. Д.)

Нов језик с новим осећајем – то је Ракићева мисија и програм; мисија и програм његовог пјесничког покољења. С тим Ракић улази у српску поезију, с амбицијама великог реформатора пјесничког језика, стиха и сензибилитета, на чему ова пјесма тако инсистира и на чему је Ракић готово досљедно радио. Треба још додати и „необичан осећај”.

Завршна строфа само затвара прстен, омиљену Ракићеву фигуру круга, варирајући прву строфу, али овога пута с лирским *ми* као субјектом.

Ракић, дакле, долази с намјером да буде велики иноватор у сивој земљи и сивом времену. И он је то несумњиво био. Друга је ствар што су иза њега дошли већи, жешћи и агресивнији иноватори, па се Ракићеве иновације с почетка вијека данас слабије виде. Те су иновације врло брзо проглашене за канон и као канон разаране. Велики иноватори: Дучић, Ракић и Богдан Поповић нашли су се на немилосрдном и беспошtedном удару авангарде; истом онаквом удару на какав је Ракић тражио право за себе у пјесми „Песнику”. Поново је долазио „нов језик с новим осећајем”. Захуктавало се једно узбудљиво и динамично стољеће.

Па шта је онда тај „нови осећај” Ракићев у српском пјесништву? И тај Ракићев „необичан осећај”?

Тај нов и необичан сензибилитет налазимо у сва три Ракићева тематска пјесничка круга: и у „Љубавним песмама”, и у „Другим песмама”, и „На Косову”, па и у „Опроштајној песни”. Традиционалним терминима тематске класификације речено, Ракић је мијењао сензибилитет у љубавној, мисаоној и родољубивој лирици. То је, углавном, познато, али то увијек изнова треба понављати, да се зна шта је чије. Неке од тих промјена су далекосежне и претеча су оних иновација што су их у нашу поезију послѣ Другог свјетског рата унијели В. Попа, М. Павловић, И. В. Лалић, Б. Миљковић, Р. П. Ного.

III

Ракићево љубавно пјесништво у знаку је тјелесности и чулности, нагона према конкретној жени, страха од гашења мушкости и нагона, страха од старости и понижења тијела, од губљења еротске снаге као извора најјачих емоција. Парадигма те нове и необичне осјећајности је Ракићева „Искрена песма”,¹² испјевана у јампским једнаестерцима распоређеним у девет катрена. Лирски субјект ове пјесме искрено признаје да су његови „безмерно силни осећаји” у најдиректнијој вези с еротским нагоном и да у тренуцима кад жиле „забрекћу новим заносним животом”, када се заборавља на све, када двоје љубавника заборављају на себе саме пред „величанством природе”, остаје само да се ћути, како ријеч не би помутила

¹² Исто, стр. 19.

љубавно, тјелесно, заносно, природно „надахнуће цело”. Такви тренуци величанства природе и самозаборава у нагону најблиставији су тренуци људског тијела и тјелесности, али и тренуци својеврсног заноса и надахнућа, љубавне пуноће, истинског и искреног предавања и тјелесног и емотивног узлета. Када то надахнуће прође, тијело малакше, „поновно падне у обичну чаму” и нечујно, „тихо потоне у таму”, и љубав сплашњава, претварајући се у лажне и лицемјерне ријечи, у „отужну песму о љубави” у којој се лажно говори о чежњи и страдању, мада пјеснички субјекат то тако не осјећа. Изван тих повлашћених тренутака тјелесног усијања, када се „сваки живац растресе и надме / И осећаји навале ко плима”, љубав је лажни и празни звекет лицемјерних ријечи, прикривено самољубље:

Ти нећеш знати шта у мени бива –
Да ја у теби волим себе сама.

Лирски субјект благосиља своју драгу „за тај тренутак живота и миља”, када му затрепери цијела снага, али неке трајне, дубоке, духовне и душевне везе нема. Отуда у љубавној пјесми нељубавна изјава:

Ал` не волим те, не волим те, драга.

Шта је ту Ракић промијенио у „осећају”, у сензибилитету?

Промијенио је љубавну пјесму, лишио је клишеа и патетике, понудио је нови антрополошки увид у људску природу, гдје је у првом плану снага тјелесног, нагона и ероса, човјекова себичност

и пожуда у задовољавању нагона, довео је у питање вјечну љубав, дубину духовне и душевне везе међу љубавницима, унио ироничан, чак и циничан тон према драгој и аутокритички однос према лирском субјекту. То су морали бити изузетно необични и нови „осећаји” на самом почетку XX вијека, у малој и „сивој” земљи и у сивом времену. По томе је Ракић, дакле, изузетно нов у односу на своје претходнике и савременике.

Каткад би Ракић, покојим стихом, наговјеститио и оно што ће доћи последице њега, с Пандуровићем и Дисом. Тако је у пјесми „Једној покојници”¹³ увео тему мртве драге, а у „Љубавној песми”¹⁴ слике буђења гробља:

Буде се гробља уз кукњаву гласну
И сећају се прохујалих дана.

(...)

Поворке беле дижу се из гроба,
И са мношћом љубе, чезну, стрепе, жуде!

У пјесми „Суморни дани”¹⁵ дочарана је суморна пустош у души лирског субјекта сликом гробљанског мрака и влаге („Мрачно и влажно ко у гробу”), а двије строфе које наводимо као да спајају лук од Војислава Илића, његове магле и шкрипе кола, до Диса, који ће тек доћи, и његових ноћних, гробљанских визија:

¹³ Исто, стр. 64.

¹⁴ Исто, стр. 17.

¹⁵ Исто, стр. 83.

А магла пада, тихо крије
Мочарне њиве, поља гола,
Студена киша стално лије
И рабацијска шкрипе кола.

Тело се тресе, шкрипе зуби,
Осећам мрак у мојој души.
Ко плеснив скелет да ме љуби
И коштуњавом руком гуши.

У истој пјесми налазимо и виђење рађања као пада и првога дана живота обиљеженог „кобном летком”, неком космичком хладноћом као даром за новорођенога:

У такав дан смо некад давно
Међ људе пали пуни јада.
Време је било тако тавно,
Мрачно и влажно ко и сада.

Зато, кад такви дани падну,
Природа кад је зла и јетка,
Пробије моју душу јадну
Првога дана кобна летка.

Сличну слику и идеју налазимо и у другом дијелу исте пјесме:

Родисмо се, драга, под суморним небом,
Мрачног зимског јутра, кад ветри застуде:
Не дочека нико нас сољу и хлебом,
Ко туђини пасмо међу браћу људе.

Најзад, у пјесми „Освит”¹⁶ наћи ћемо хиљаде очију како из сваке тварке гледају на лирског субјекта пјесме:

Ја знам: животом буја свака тварка,
И хиљадама очију ме гледа

Из густог жбуња, из цвећа и траве –
То стари греси у заседи стоје –.

Ма колико те очи биле метафора „старих грехова”, близу смо оне прекрасне Дисове слике погледа трава.

То су, истина, благи наговјештаји долезећег сензибилитета нове генерације, али наговјештаји. По пјесми „Гроб”,¹⁷ изостављеној из канонске, а објављеној у првој збирци *Песме* (1903), може се слутити да је млади, рани Ракић био отворенији према шокантнијим сликама гробљанског распадања, па је, вјероватно због драстичности слика и због теме невјерства, „кала и срама”, из моралних и „грађанских” разлога, ову занимљиву пјесму касније изоставио. Пјесма „Гроб” има пет катрена, испјеваних у симетричним дванаестерцима („александринцима”). Пјеснички субјекат се у првим трима строфама осврће на „даљну прошлост” и своје невјерство, на „успомене многе у калу и сраму”, које стоје између њега и драге, на прошлост која живи „и, ко влага, захвата полако и душу и тело”, тако да „царују силно срам, трулеж и влага”. Те „старинске грехе и пороке” не може „чистотом својом” да збрише ни љубав вјерне

¹⁶ Исто, стр. 81.

¹⁷ Исто, стр. 135.

драге, нити може да спасе душу пјесничког субјекта, па се он осјећа као стара хумка, о чему пјевају посљедње двије строфе:

Ја сам као стара хумка: на њој свуда
Саксије и венци и пукети пали,
И обрасла цвећем ова мала грудa
Земље, и мирише дуго гробљем. Али

Док удише мирис, пролазник не слути
Да ту, доле у дну, леш ужасни труне,
Нити види кости без негдашње пути,
Нити очи гадом ни црвима пуне.

Завршна строфа, а посебно посљедња два стиха, у знаку је слике распадања. Морални пад је овдје дочаран сликом физичког труљења леша, при чему повлашћено мјесто добијају кости без пути и очи испуњене црвима и гадом. Оно што ће Пандуревић касније његовати и развијати, Ракић је из своје канонске збирке уклонио. Али то не значи да таквог сензибилитета није имао, већ га је кротио и није му давао маха. За њега је парнасовски идеал био и остао доминантан, а он је тражио, ипак, углађенији укус и мање драстичне слике од ових у „Гробу”.

IV

Ракић је битно обиљежио српско мисаоно пјесништво, па је и у њ унио промјену сензибилитета. Може се пјесми „Мисао”¹⁸ оспоравати дубина,

¹⁸ Исто, стр. 79.

поготово у поређењу с Његошем, као што је то чинио М. Павловић, али она носи један нов однос према мисли и мисаоности, према идеалима и „неминовности зала”. Откривајући „неминовност зала”, „судбу свију идеала” и „склоп целог живота са тугом и бедом”, мисао не доноси радост, већ ширећи знање, шири и муку („Моје знање видиш на лицу ми бледом”). У подтескту ове Ракићеве пјесме може бити, и вјеротватно јесте *Књига проповједникова*, али Ракић може бити и у дослуху с ирационалистичким идејама витализма свога доба, што се може слутити из његове позне, постхумно објављене, можда и најбоље пјесме – „Јасика”.¹⁹ „Кад срце запишти, мисао је крива!” – изричит је четврти стих друге строфе. Мисао дјелује разорно на виталистичке снаге и својим продорима у сазнање о природи човјека и његовој позицији у свијету води у најдубљи песимизам, „у пределе суза”. Она је метафоризирана као „похлепна медуза”, а мислилац је персонификован у лику Мазепе, кога је у степу, привезаног и беспомоћног, одвукао бијесни хат. Човјек привезан за мисао је усамљен („једина душа испод неба плава”) и на њој „у пропаст стреми”. Она припада свијету ноћи и свијету пакла; од ње, као од злих сила, спасава зора:

Тако влада она! Њен загрљај ране
ствара, кости ломи ко да су од стакла...
Смрвљеног ме пусти када зора гране
Из црних дубина разјапљеног пакла.

¹⁹ Исто, стр. 128.

У први план је истакнута, чак до патетике хиперболизована, мрачна, разорна, страна мисао, а запостављена је њена дубина и љепота, и занос мислиоца. Овакво виђење мисли можда није најдубље, али је необично и по много чему ново у српском пјесништву.

Тачно је да је пјесма „Долап”²⁰ – гледано из симболистичке перспективе – у знаку алегорије, а не у знаку симбола; да нема ону сугестивну вишезначност као позна „Јасика”, па и мисаона Ракићева пјесма „У квргама”.²¹ Али „Долап” ево цијело једно стољеће истрајава као велика пјесма. Ми у њеном подтексту видимо мит о Танталу, препознатљив нарочито у шестој и седмој строфи:

Подне. Ти би воде. Ко ће ти је дати?
Ту крај твојих ногу жуборећи тече.
Али бич фијукне... Напред, немој стати,
Док не падне најзад спасоносно вече.

Подне. Пи си гладан. Ти би траве хтео,
Свуда око тебе буја трава густа,
И мирисе њене ћув доноси врео,
Али бич фијукне. Збогом, надо пуста!

Уосталом, алегорија је можда мало превише оклеветана у другој половини XIX и у XX стољећу. А колико је моћна, кад је у мајсторским рукама, најбољи свједок нам је Данте, изузетно подстицајан и за неке највеће пјеснике у XX вијеку. Присјетићемо се ове пјесме и када буде ријечи о неким ритмичким Ракићевим рјешењима.

²⁰ Исто, стр. 45.

²¹ Исто, стр. 75.

Пјесма „У квргама” као да је опречног значењског усмјерења од пјесме „Мисао”: оvdје жртва пркоси целату – невидљивој сили која жртву у квргама стеже снагом, прибраношћу и мирноћом духа, који узлијеће из патње и лети „врх писке, клетви, и вапаја” других жртава. Само изузетне жртве, личности с јаким духом, могу се наругати невидљивом, моћном целату, понизити га и побједити. Мисао је оvdје побједница и избавитељица, мада дух подразумејева не само мисао већ и психичку и моралну снагу.

Пјесма је испјевана у омиљеној Ракићевој прстенастој квинти, у јампским једанаестерцима, при чему су први и пети стих исти, нека врста рефрена и поенте строфе. Изузетак је завршна, седма строфа, која има шест стихова, и при том се ни један не понавља. У тој строфи је поента цијеле пјесме, што је истакнуто промјеном ритма: другачијим типом строфе, већим бројем стихова и изостављањем понављања.

Прва строфа указује да је лирски субјект срамотно бачен у кврге „у прастаро време”, без разлога и без личне кривице; о евентуалној кривици и разлозима „тама ћути” и пред тим питањем „редом сва створења неме”. Лирски субјект не казује своју, већ универзалну, прастару људску судбину, од тамног и нејасног прародитељског гријеха или од још неког тамнијег доба и разлога.

Кврге неко стеже, али нити се види нити зна ко је то; тај је неименован и невидљив (*неко их стеже, а не видим ко је; Неко их мучи, а не знају ко је; стежи, о стежи, невидљива сило!*), човјеку ненаклоњен моћни целат и мучитељ. Али прео-

крет долази с петом строфом, у којој се „жртва руга целату што коље”, слатко се смијући, пркосећи и подносећи свој бол без ријечи, молбе, плача или клетве. То жртву чини изузетном, а на тај је подвиг спремна и способна захваљујући снази духа. У томе је нешто од привлачности оног „стичког песимизма” Ракићевог, о којем је толико писано од Скерлића до данас.

Ракић је драгоцен и са понеког стиха или слике, неке пјесме која није „цела лепа”, па чак и одбачене пјесме, као што је први стих претпоследњег, четвртог катрена изостављене пјесме „Коб”:²²

Сад знаш како гази суверено време.

Тај мотив сувереног времена које гази чест је у Ракићевом пјесништву и један од његових трајнијих доживљаја. У првом стиху првога од „Сонета” тај мотив је исказан нешто конвенционалније:

Сурово ће време наша дела стрти.

Затим се ова слика развија у оригиналну слику хајке, гдје су „немилосни дани” виђени „ко бесни хрти” који „гоне и ниште”, да би у терцетима та слика кулминирала сликом жртве у крвавој пјени, што хајку и хајкаче нити задовољава нити зауставља:

А кад жртва падне у крвавој пени,
И зелену траву крвљу нарумени,
Хајка даље крене да ништи и гази.

²² Исто, стр. 133.

У пјесми „Вечити путник”²³ – у првом од „Три писма” – налазимо необичну, изузетно успјелу слику разбацаних дана једног расутог живота у простору и времену. Та прва два стиха треће строфе ове пјесме су међу најљепшим и међу најмеланхоличнијим Ракићевим стиховима:

Ко раскинут ђердан снизани су моји
дани, разбацани, туђи један другом.

Овакав доживљај расутог живота, у којем су дани туђи један другом, ријетки су тих дана и у свјетским размјерама. По таквим стиховима Ракић је убједљив, нов, модеран, па и дуговјек. Таквим стиховима доиста је мијењао сензибилитет српског пјесништва и српског читаоца на прави начин.

Не заборавља се ни Ракићева „несуштаствена месечина”, нити „Тај огромни месец лимунове боје”.²⁴ Ракић има стихова, слика и језичких спрегова који се памте.

V

Најзад, али не на последњем мјесту, Ракић је снажно обиљежио у модерни иначе обновљену и његовану патриотску поезију. Усуђујемо се рећи да није било пјесника који је написао мање родољубивих пјесама, а да су оне тако снажно наговјестиле оно што ће се у овој лирској врсти догађати пола стољећа касније. Циклус „Са Косова”, од

²³ Исто, стр. 87.

²⁴ Исто, стр. 126.

свега седам пјесама, вратио је Косово на нов начин у само средиште српског родољубивог пјесништва, и оно ће ту остати и данас. Косово ће се смјестити у средишњи, симетрални, трећи циклус Попине *Усправне земље*²⁵ и косовски мотиви ће имати повлашћено мјесто у Павловићевој *Великој скитији*.²⁶ Ова тематика ће снажно пулсирати у поезији М. Бећковића, Љ. Симовића, С. Ракитића, Р. П. Нога и бројних других савремених српских пјесника.

Прва од седам Ракићевих пјесама – „Божур”²⁷ – у знаку је дескрипције једне мјесечне, прекрасне ноћи и тек се у трећем, завршном катрену уводи сјећање на велику погибију и слика црвених и плавих косовских божура. Пјесма је лишена сваке патетике, готово саткана од нити мјесечине, сва у меким тоновима.

Слично је интонирана и седма, завршна пјесма овога циклуса – „Минаре”²⁸ – сва у знаку дескрипције минарета у ноћи, која лагано пада, и у знаку контраста његове виткоће и бјелине и црних кућа, односно таме што прекрива и гута све. Минаре је у завршном, четвртом катрену „знак истрајне моћи / И освајачког старог надахнућа”. Ракић о непријатељу не говори лоше, већ с поштовањем и отмено, уважавајући његову бившу и садашњу снагу као опомену себи и своме народу.

²⁵ Васко Попа, *Усправна земља*, Београд, 1972.

²⁶ Миодраг Павловић, *Велика скитија*, Београд, 1969.

²⁷ Милан Ракић, *Песме*, стр. 105.

²⁸ *Исто*, стр. 115.

Поступком дескрипције испјевана је и „Напуштена црква”,²⁹ такође интонирана као прикривена опомена. Икона распетог Христа лежи на поду, па он, „сам у пустој цркви, где круже вампири, / Очајан и страшан”, вјечно чека своју паству.

За Ракићеве косовске пјесме карактеристично је спајање садашњости и прошлости. Косовски божур, плав и црвен, данас цвјета из крви давно палих косовских јунака. Мада су Симонидине очи са грачаничке фреске одавно ископане, оне сјају „као звезде угашене”. Пјесма „На Гази Местану”³⁰ симетрично је подијељена на три строфе: прве три пјевају о косовским јунацима, а остале три о „деци овог века”. Актуелно минаре које блиста „изнад црних кућа” знак је „истрајне моћи / и освајачког старог надахнућа”. У прве двије строфе пјесме „Јефимија”³¹ ријеч је о прошлом времену, о времену пропадања царства, док замонашена деспотица „везе свилен покров на дар манастиру”. Њена „верска тама” и вјечна самоћа, из које се рађа златни вез, који изражава „страшни бол отмене јој душе”, у антитетичком су односу према историјском хаосу у којем се „крве народи и гуже” и „пропадају царства”. Трећа строфа помјера вријеме: „векови су прошли” и с Ракићем смо на почетку XX вијека. Упркос томе, „још овај народ као некад страда”. Пјесничком субјекту се, међутим, чини „да су наша срца” – срца Ракићевих савременика – „још тада”, у XIV стољећу, куцала

²⁹ Исто, стр. 114.

³⁰ Исто, стр. 108.

³¹ Исто, стр. 112.

у Јефимијиним грудима. Ово помјерање „наших срца” шест вјекова уназад изузетно доприноси зачаравању и онеобичавању пјесме. Не насљеђујемо само ми Јефимију, већ, ето, у Јефимији су већ прије шест стољећа куцала наша срца. „Стара црна госпа запева и плаче” над худом историјском судбином свога народа и шест стољећа касније, осјећа то лирски субјект ове пјесме. У првим двјема строфама Јефимија је измакнута на историјску дистанцу и о њој се пјева у трећем лицу – Јефимија је *она*. У наредним двјема строфама, комешањем времена, *она* постаје *ти*, и дистанца се смањује. У завршној строфи Јефимија је поново „стара, црна госпа”. Замјенице откривају игру и вртложење времена.

Ракићева „Симонида”³² пјесма је о једној фрески. И у томе видимо велики Ракићев допринос будућности српске поезије и далекосежну иновацију. Културна вриједност – фреска из Грачанице – постала је тема патриотске пјесме. У томе видимо, колико спој с нашом средњовјековном, српско-византијском традицијом, толико и отварање врата за оно што ће у српској поезији доћи с В. Попом, М. Павловићем, Б. Миљковићем, И. В. Лалићем, Љ. Симовићем, М. Бећковићем и Р. П. Ногом. Културне вриједности постале су данас синоним родољубља и националних вриједности, а ликови с фресака проговорили су стиховима наших савремених пјесника.

Једино је пјесма „На Гази Местану”³³ директније усмјерена на саму Косовску битку и њене

³² Исто, стр. 106.

³³ Исто, стр. 108.

јунаке. Али, како рекосмо, и она је дводјелна. Прве три строфе пјевају о косовским јунацима и Косовској бици; друге три о Ракићевим савременицима, „деци овог века”.

Косово је – казује нам први дио пјесме – постало „непрегледна јама, / Костурница страшна и поразом славна”, а заслуга косовских јунака је у томе што су били посљедњи који су се свјесно жртвовали супротстављајући се непријатељу. Посљедњи стих трећег катрена је и поента првога дијела пјесме:

Сваки леш је свесна жртва, јунак прави.

Ракић инсистира на изабраном, самосвјесном саможртвовању, што је у темељима Косовскога завјета.

У четвртој строфи мијења се лирски јунак: то нијесу *они*, из претходних трију строфа, већ *ми*, „деца овог века”, Ракићева генерација с почетка XX стољећа, којој се ставља примједба да је недо-стојна историје и косовских јунака. Ракић и овдје инсистира на свјесној љубави и свјесном саможртвовању. Отуда онај завршни стих, којем се сурово подсмјавао Црњански,³⁴ стих који није знак никакве трговине, нити постављања цијене, већ стих који потпуно одговара завршном стиху првога дијела пјесме о свјесном саможртвовању. Када

³⁴ „Ракић, кога сам, за његов рад, на Косову, јако поштовао, био је дотерао дотле, да је за поезију сматрао и то кад каже: да ће он дати живот за отаџбину, неозарен сјајем старих, феудалних, витезова, али *свестан* онога *шта* даје и *зашто* га даје. Као да плаћа порез.” Милош Црњански, *Лирика Итаке и Коментари*, Нови Сад, 1993, стр. 209.

је ријеч о давању живота, лирски субјект више није *ми*, већ *ја*; само се у своје име може говорити о спремности на сопствену свјесну жртву:

Ја ћу дати живот, отаџбино моја,
Знајући шта дајем и зашто га дајем.

Ово је, дакле, пјесма у славу „свесне жртве” и сопствене спремности на њу, а то свјесно саможртвовање повезује лирске јунаке првога и другога дијела пјесме. То свјесно саможртвовање, рекосмо, у самом је срцу Косовског завјета. Склоност ка западној култури и њеним тековинама не значи раскид с тим завјетом, напротив. Нити, опет, Косовски завјет смета прихватању те западне културе. Зато завршни стих другога дијела пјесме и завршни стих првога значе готово исто.

О Ракићевом односу према прецима и традицији највише казује пјесма „Наслеђе”.³⁵ Испјевана у „александринцима”, са шест катрена, ова пјесма опјева везу с прецима „јуначким и грубим”. Меланхолик, песимиста, помало циник, Ракић ће овдје рећи да презире тугу и заборавља бољу, јер осјећа крв предака који „умираху ћутке на страшном кољу”. Тај стих ће постати кључни стих ове пјесме и њиме ће се она завршити и поентирати. Он се једини два пута јавља: на крају друге и шесте строфе. Сјенка тога коца лебди над нашом историјом и поезијом: М. Ракић, И. Андрић, С. Раичковић, Р. П. Ного, М. Тохол, а прије свих – ђакон Авакум и народна пјесма о Лазару Пецирепу. Своју праву природу пјесник осјећа у тој нераскидивој вези с прецима. Остало је – калем.

³⁵ Милан Ракић, *Песме*, стр. 110.

Али калем је драгоцен. Калем је култура и поезија; осјећајност која доводи до плача „кад се месец крене / С ореолом модрим низ небеске путе”. Од предака је наслијеђено „старо и сурово дрво”, које калеме храни; остала је очувана права природа:

Ја осећам ипак, испод свежих грана
И калема нових, да, ко некад јака,
У корену старом струји снажна храна,
Неисцрпна крепост старинских јунака.

Све ишчезне тада. Заборавим бољу,
А преда ме стају редом преци моји,
Мученици стари и јунаци који
Умираху ћутке на страшноме кољу...

Ово калемљење старога пања и стабла може бити метафора пјесничког посла: задржати везу с прецима, с епским и историјским наслеђем, а све то пренијети на осјетљиви план лирике. А та веза ће хранити калеме, одржавати континуитет и витализам.

Овај кратак осврт на Ракићеве пјесме „Са Косова” недвосмислено потврђује да је овај пјесник унио „нови осећај” и у српску патриотску поезију с почетка XX вијека, далековидо најавивши оно што ће се у тој врсти лирике јавити у другој половини XX стољећа као најживље и најбоље.

VI

Овом тематском кругу веома је блиска пјесма „Кондир”,³⁶ која у канонском издању долази на прво, уводно мјесто, као својеврстан пролог. С тим у вези, поставља се и питање о Ракићевом идеалу цјеловитости књиге. Том идеалу је он, несумњиво, тежио, градећи релативно строг распоред унутар збирке, с уводном („Кондир”) и завршном пјесмом („Опроштајна песма”),³⁷ и с трима тематски организованим цјелинама: „Љубавне песме”, „Остале песме” и „Са Косова”:

Откуда „Кондир” на почетку, а не међу пјесмама „Са Косова”?

По нашем осјећању ствари, ријеч је о промишљено компонованој пјесми, с разлогом стављеној на уводно мјесто, на почетак књиге. Сва у знаку броја пет – испјевана у пет строфа са по пет стихова, а Ракић је квинте волио – звучно бриљантна, у знаку споја традиционалног и модерног, у дијалогу с косовском традицијом, ова пјесма као да се једним дијелом своје природе везује за Ракићеву седмоструку руковет патриотских косовских пјесама, другим за тему драге, чије име у првом стиху зазива, а трећим за онај драгоцен ток рефлексивних, песимистичких Ракићевих пјесама.

Насловна, анахронична ријеч *кондир* с разлогом призива Косовку дјевојку и њена два кондира златна, чијим садржајем – лађаном водицом и

³⁶ Исто, стр. 5.

³⁷ Исто, стр. 119.

црвеним вином – умива ране и причешћује рањенике по косовском разбоју. Доиста, већ у другој строфи открива се да је „Косовка дјевојка” у подтексту Ракићеве пјесме.

Пјеснички субјекат се у првој строфи обраћа драгој, као у каквој епској инвокацији, инсистирајући на искрености и јасности својих ријечи и пјесама, чиме се потврђују тада владајући критеријуми у српској лирици, што их је теоријски артикулисао Богдан Поповић. Пјесме су, уз то, „узалудно страсне” и долазе из „једне болне душе”, која је присна души призивајуће драге. Драга се призива у неком драматичном часу, пред догађаје који су означени метафорама „олуј” и „гром страшни”:

Почуј, драга, речи искрене и јасне
Једне болне душе, твојој души присне,
Пре но олуј стигне и гром страшни прасне,
И немирно срце наједампут свисне,
Почуј ове песме узалудно страсне.

Стихови су, дакле, адресовани на драгу и они су јој нека врста завјетнога дара; једино што јој пјеснички субјекат даје и по чему би га могла поменути. Рима је ракићевска, савршена, женска, беспрекорна и у акценту и у броју слогова, и у гласовима: права, правилна и чиста, повремено и богата (*прасне, страсне*), тако да су ријечи на крајевима стихова носиоци и алитерацијских подударња. Већ у првом стиху друге строфе спомиње се одсудни бој – нека нова Косовска битка – призива се косовска традиција и њене „три војводе бојне”. Према њима се пјеснички субјекат налази у анти-

тетичком односу. Иако се не именују ни „старински јунаци”, нити пјесма из које долазе, набрајањем даровних предмета недвосмислено се упућује на „Косовку дјевојку”:³⁸

Пре одсудног боја ја ти нисам дао
Копрену, ни бурму, ни аздију, као
Старински јунаци, по чему ћеш мене
Поменути када стигне удес зао
И запиште деца и заплачу жене.

Нигдје тако очигледно као у овом примјеру не бруји српски епски десетерац испод симетричног дванаестерца, такозваног „александринца”. Један чист епски десетерац, метрички и вербални цитат, уткан је у другу строфу „Кондира”. То није било који стих, већ онај што га „три војоводе бојне” ритуално понављају, предајући Косовки дјевојци опроштајне, уједно и свадбене дарове, на растанку, при причешћу, пред одлазак у одсудни бој:

По чему ћеш мене поменути.

Сваки слог оригинала је пренесен (с измјеном само једног гласа: у народној пјесми је глагол *споменути*), десетерац је чист и очуван, али је, ипак, прерушен и прилагођен ритму симетричног римованог дванаестерца. Ракић је прибјегао опкорачењу, омиљеном поступку пјесника српске

³⁸ Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао – – –, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Карацића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Београд 1988, стр. 234-235.

модерне. Тим опкорачењем је у овој строфи постигнута – гле чуда – интонација слободног стиха.

Наиме, у трећем стиху је остало шест слогова цитираног десетерца, а у четврти је пренесена, и на тај начин истакнута, само једна, и то четворосложна ријеч – *поменути*. На крају трећег стиха остала је замјеница *мене*, која је уплетена у риму с посљедњим стихом, и тако троструко истакнута: опкорачењем, позицијом на крају стиха и римом. Овим пресијецањем десетерца послије шестога слога знатно је ублажена десетерачка цезура (послије четвртог), јер је првих шест слогова цитираног десетерца постало други чланак „александринца”.

Али управо је овим захватима цитирани стих, односно његови поједини дјелови, постао изразито уочљив; он се двоструко опажа и доживљава: као други чланак „александринца” с опкорачењем (6+4) и као цитирани асиметрични десетерац. Дијалог с косовском темом добио је, дакле, одјек и на плану стиха: у брујању епског десетерца испод „александринца”.

Трећа строфа доноси слику бојишта послије битке у часу кад се ноћ хвата: *лежи леш до леша, страшна смеша* племића и себара, и *непрегледна хрпа рањеника кисне*. Лексеме *смеша* и *хрпа* депатетизују слику и уносе у „високу” тему тонове „ниског” регистра.

У четвртој строфи пјеснички субјекат се пита да ли ће га у тој хрпи рањеника пронаћи *бистре очи драге* и ублажити му ране капљом из кондира. При том те ране *зјане* и *гноје*, чиме се додатно ра-

зара епска слика и уноси модеран дух труљења и распадања.

Завршна строфа даје безнадан одговор:

Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне,
Ноћ просипа таму и часове касне,
Ни звезде на небу да на тренут блисне.
Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне
Непрегледна хрпа рањеника кисне.

Први и четврти стих пете строфе синтаксички су исјечени на по три дијела, што их чини интонацијски међусобно блиским, а сасвим другачијим од осталих. У оба стиха понављају се двије кратке реченице којима се наглашава безнадежно и узалудно чекање: *Чекам. Нигде никог* – да би се пјесма поентирала поновљеним завршним стихом треће строфе, који сада, поновљен и у новом контексту, изражава неутјешно стање ствари:

Непрегледна хрпа рањеника кисне.

Косовка дјевојка с кондирима није дошла нити ће доћи. Кондира нема. Нема ни утјехе, ни блажења бола, ни чишћења рана. Модерни дух се ослонио на епику да би изразио свој дубоки песимизам.

Због тога што у себи имплицира теме из сва три тематска круга збирке – љубав (драгу), дубоки песимизам и Косово – ова пјесма се, сматрамо, нашла на уводном мјесту у збирци.

„Опроштајна песма”,³⁹ са својих дванаест катрена у јампским једанаестерцима заклапа канон-

³⁹ Милан Ракић, *Песме*, стр. 119.

ску збирку. Ракић је осјетио да је вријеме његовога укуса прошло, да се том укусу сад ругају „раскалашна деца”, па се управо овом пјесмом повукао из књижевног живота. Али, послужио се неким до поступака „раскалашне деце”: иронијом и пародијом у првим двјема строфама.

Лирски субјект се обраћа Госпи, зазива је у некој врсти инвокације, као што ју је, сличним ироничним тоном, зазивао „из малене избе / У Министарству иностраних дела”, а онда слика себе, пародирајући и изокрећући класичну слику пјесника на Пегазу, у изразито аутоироничном тону, с елементима карикатуре и гротеске. Пјесник је, „након триест лета” пјевања, сада „са проређеном, прогрушаном косом: / Ко привиђење са другог света”, ослоњен на зарђало копље. Он јаше „на Пегазу олињалом и босом” коме „сваког часа нога клеца”. И коњ и коњаник су „старинскога вида”, због чега им се ругају „раскалашна деца”. Коњаник умјесто акције бира повлачење и резигнацију: нема смисла ништа доказивати „раскалашној деци”; треба сачекати да порасту, па ће им се све казати само. Иронично-пародијски тон се напушта и прелази у тон резигнације и праштања од Госпе, поезије и живота. Налазећи да је све „добро и честито било”, лирски субјект изражава страх не од живота и смрти, већ од заборав:

Но заборав је, Госпо, сав и свуда,
Заборав свиреп, неумитан, зао.
Ниједна беда и ниједан Јуда
Није ми никад такав удар дао.

Ко ови тихи стални заборави...

Снага „тихих, сталних заборав“ истакнута је наведеним пребацивањем синтаксичке цјелине на почетак наредне строфе. Они су законитост живота, готово његов услов: живи се, „благо нама“ – ироничан је пјеснички субјекат – и без најбољих и најљепших духом и тијелом, који су минули свијетом и које су „тихи заборави“ и „густи коров“ прекрили. Започета иронијско-пародијски, пјесма се завршава са очима пуним суза и симболичним спуштањем завјесе, тако да је гротескно-пародијска слика с почетка разорена сузама и меланхолијом на крају пјесме. „Опроштајна песма“, као цјелина, није међу најбољим Ракићевим остварењима, али природно и функционално заклапа Ракићеву канонску књигу поезије.

VII

Ракић је, рекли смо, био пјесник који се мало мијењао; од почетка до краја себи досљедан. Па ипак, у двјема пјесмама написаним послје „Опроштајне песме“, а објављеним посмртно, Ракић је чист симболиста, поготово у пјесми „Јасика“, можда и најбољем његовом остварењу.

Мјесец у Ракићевом пјесништву није само дио парнасовског пејзажа, нити је његово значење устаљено. Можда је најзагонетнији баш у пјесми „Тај огромни месец лимунове боје”.⁴⁰ У насловном стиху необичне су му и димензије и боја, а већ у другом он је поређен с авети која лута над горама и код лирског субјекта изазива страх. У

⁴⁰ Исто, стр. 126.

другој строфи се пореди са сном искомским „прохујале среће / Утиснуте давно у људској памети”, а на крају те строфе је „вечна опомена оног што се свети”. Нижу се слике, значења и сугестије; не постоји једно значење нити алегоријско препознавање.

У трећој строфи лирски субјект се обраћа далеком, хладном, мртвом свијету, који заноси и заводи младе парове, склоне животним варкама и илузијама. Лирски субјект ове пјесме, међутим, нити шта жели, нити тражи, већ брижљиво чува „стара пепелишта” и ослања се на прошлост. Али ако и прошлост изневјери и покаже се као „варка пуна рана”, лирском субјекту остаје да само с ужасом заклопи намучене очи. Огромни мјесец лимунове боје до краја пјесме остаје загонетан симбол, неисцрпан у својој вишезначности и сугестивности хладног свијета љутих варки.

Посљедња Ракићева написана пјесма јесте „Јасика”,⁴¹ испјевана у деветерцима. Отвара се сивом измаглицом и оморином у којој се све осим јасике мртво чини: једино њено лишће у висини трепери. У дрхатајима и треперењу јасике слуте се „мутне струје” живота, јачега „од смрти и од бога”. Тако виђен живот, ношен мутним струјама и нагонима, изван је добра и зла. Између лирског субјекта и јасике успоставља се веза попут паукових нити: дрхтаји јасике вежу га „за вечни живот од искони”. Треперење јасике изазива у лирском субјекту треперење тамних нагона. Све је у сагласјима и наговјештајима; треперење јасике у сагласју је с треперењем тамних нагона, који одржавају

⁴¹ Исто, стр. 128.

вјечни живот у његовом сталном обнављању на тамним струјама што га носе. Све је сугестивно нејасно, недоречено, вишезначно: од измаглице до треперења јасике и нагона, од црног вела и тешке сјенке на души до везивања паучастим нитима за „вечни живот од искони”.

Зацијело, Ракић је послије „Опроштајне песме” био склонији „тајним” промјенама – прикло-нио се симболизму.

VIII

Више пута је овдје речено и поновљено да је Ракић пјевао с увјерењем да су једанаестерац и дванаестерац једини прави стихови модерне поезије и да се ти стихови сасвим лијепо слажу с прозодијским системом и природом српског језика. Наговијестили смо, међутим, да међу симетричним дванаестерцима можемо наћи и чланковите тужбаличке стихове, па ћемо покушати да их препознамо, одредимо им функцију и значење и да на тај начин доведемо у питање устаљену представу о монолитности Ракићевог ритма, као и о француској природи његовога дванаестерца.

Четврти стих друге строфе пјесме „Долап”⁴² гласи:

Бич га бије, улар стеже, жуљи руда.

Савршено је јасно да је синтакса овдје пресудила: стих је парцелизован у три силабички једнаке цјелине од по четири слога, у три кратке, син-

⁴² Исто, стр. 45.

таксички паралелне реченице. Тешко да се може прихватити да овај стих има цезуру послије шестог слога:

Бич га бије, улар // стеже, жуљи руда,
као што је то случај с осталим стиховима ове пјесме. Оваквом цезуром друга синтаксичка цјелина била би пресјечена. Биће да је овдје Ракић „пропустио” један чланковити, тродјелни тужбалички стих, потпуно усаглашен са синтаксом и интонацијом:

Бич га бије, // улар стеже, // жуљи руда.

Није само ријеч о интонацијској промјени ни о кршењу цезуре, већ о увођењу другог типа стиха, који у нашем пјесништву већ призива нарицање, тужбалицу и жалост. Ова промјена стиха баш на овом мјесту значењски је веома сугестивна: значењски се изражава набрајање мука што су притисле онога који је „оличење судбе свих живота редом”. Дубоки песимизам пјесме ритмички је сугериран и појачан увођењем новог типа стиха – тужбаличким стихом – и промјеном ритма.

Чланковити тужбалички дванаестерац налазимо и у поенти првога дијела пјесме „На Гази Местану”,⁴³ као четврти стих трећег катрена. О овом стиху и његовом значају у пјесми већ је било говора, па је природно што се, барем из два разлога, Ракић приклонио тужбаличком стиху – указује се на преломно мјесто пјесме, закључује се дио пјесме о косовским јунацима тужбалицом и рит-

⁴³ Исто, стр. 108.

мички се појачава и издваја свјесно саможртвовање:

Сваки леш је // свесна жртва // јунак прави.

Сада већ очекујемо да ће се овај стих појавити и у пјесми „Напуштена црква”, и не варамо се – тужбалички дванаестерац јавља се као трећи стих прве и друге строфе:

Очи мртве, // усне бледе, // самрт иста.

(...)

По оквиру // утиснута // срма чиста.

Тужбалички стих, дакле, прати опис мртвога, разапетог Христа и истиче оквир од чисте срме.

Али највише тужбаличких стихова у једној Ракићевој пјесми – гле чуда – налазимо у наиглед дескриптивној пјесми „На Капитолу”,⁴⁴ постхумно објављеној. Када, међутим, прочитамо драгоцјени рад Андреја Митровића,⁴⁵ који историјски контекстуализује ову Ракићеву пјесму, онда је много јасније откуда три тужбаличка стиха баш у њој – други и трећи стих друге и трећи стих треће строфе:

Све полегло // под притиском // неке силе,
Обелисци // и стубови, // царске виле.

(...)

Све клонуло, // свако биће, // свака зграда.

⁴⁴ Исто, стр. 125.

⁴⁵ Андреј Митровић, „Милан Ракић: *На Капитолу*: (једна историјска интерпретација)”, у: *Летопис Матице српске*, 146, 405, 2, фебруар 1970, стр. 194-199.

Ракић се у Риму нашао у дипломатској мисији са задатком да поправи односе с Мусолинијевом фашистичком Италијом. Оно што није могао рећи директно, ријечина, сугерисао је тужбаличким ритмом: „осећао је како га мучи што суморна самовлада притиска лепу престоницу Италије, гуши слободу човека и замрачује перспективу међународних односа”.⁴⁶

Ракић се, рекли смо, плашио старости као губитка еротске снаге, па не чуди што и у пјесми „Старост” налазимо чланковити дванаестерац:

Непомично // на њивама // жито зрело.

Најзад, други стих девете строфе пјесме „Вечити путник”⁴⁷ гласи:

Која нас је // отхранила, // и гроб буде.

У подтексту је народна пјесма „Смрт војводе Пријезде”, а тужбаличким стихом се изражава мотив смрти и гроба. Пјесма о сталаћком војводи била је Ракићу, очито, врло блиска. Стиховима те пјесме праштао се од поезије и књижевног живота.

Постоји у Ракића један изразито неуспио, готово комичан, тужбалички стих; други стих треће строфе пјесме „Наслеђе”.⁴⁸

Успео сам // – све се може // кад се хоће.

⁴⁶ Исто, стр. 199.

⁴⁷ Милан Ракић, *Песме*, стр. 89.

⁴⁸ Исто, стр. 110.

Чему овај педагошки тренутак и уношење почне пословице у тужбалички стих? Ту не видимо ни иронично-пародијску нити какву другу функцију тужбаличког стиха. Можда је то Хомер мало дрегнуо. У свим другим случајевима показало се да је Ракић с добрим разлогом употребио овај стих и мијењао ритам.

Како је могућно да версолози до сада нијесу уочавали Ракићево увођење другог типа дванаестерца међу „александринце“? Врло једноставно: метричка схема није их упозоравала на било какву „нерегуларност“. Распоред акцената остао је на непарним слоговима, а акцентске цјелине су се распоређивале парно, што ће рећи да је трохејски ритам дванаестерца не само очуван, него је увећавањем броја двосложних акцентских цјелина и појачан. У другом, средишњем одсјечку чланковитог дванаестерца налазиле су се по двије двосложне акцентоване ријечи, тако да се у схеми не види нарушаваће цезуре, а поготово се не види увођење двију цезура; то се осјети једино читањем и интонацијом. Ракић се, нема сумње, опирао једноличности метра увођењем новог типа стиха једнаке дужине и готово истог распореда акцената, али са двјема цезурама, интонацијски сасвим различитог, и то, по правилу, у стиховима које је желио да подвуче и истакне из значењских разлога. Чланковити дванаестерац није доводио ни до какофоније, ни до нарушавања трохејског ритма, нити до синтаксичко-ритмичког примицања стиха прози.

Још само нешто о Ракићевом дванаестерцу и поводом њега. У првом од „Три писма”,⁴⁹ испјеваном у дванаестерцима, наћи ћемо и ове стихове:

Све трагове брише, // завејава све

(...)

Ко огроман лабуд, // сва природа мре.

Ријеч је о парним стиховима посљедњег катрена, повезаним мушком римом. Стихови – за разлику од осталих – имају по једанаест слогова. Цезура, међутим, остаје послвије шестога, на регуларном мјесту, и то је врло истакнута, појачана синтаксичком паузом, коју маркира и запета. Једносложне ријечи на крају стихова (*све*, *мре*), односно мушка рима, по нашем мишљењу, као и цезура послвије шестога слога, указују да није ријеч о једанаестерцу, већ о каталектичком дванаестерцу, којем недостаје посљедњи, ненаглашени слог. Пошто је ријеч о завршној рими и о поенти пјесме, пјесник је стихове истакао мушком римом и каталексом.

IX

Два велика познаваоца и поштоваоца форме, двојица највећих естета свога времена, Богдан Поповић и Антон Густав Матош,⁵⁰ један теоретичар и критичар, а други пјесник с бодлеровском

⁴⁹ Исто, стр. 89.

⁵⁰ Видјети: Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, стр. 145.

самосвијешћу и такође критичар, нијесу најбоље мислила о Ракићевом стиху. На то нас је подсјетио и Новица Петковић у свом уводном излагању на научном скупу о Милану Ракићу: Матош је говорио како у Ракићевим стиховима има какофоније, а Богдан Поповић да Ракићеви стихови понекад нијесу стихови, него проза. И били су у праву, наравно, са свога становишта. С нашега становишта, међутим, прије се може говорити о ритмичким иновацијама у смјеру долазећих тенденција приближавања стиха и прозе. „Ритмичке грешке” знају бити еволутивно продуктивне.

Према Матошевим мјерилима, какофонију бисмо могли наћи чак и у једној од најславнијих Ракићевих пјесама – у „Искреној песми”.⁵¹ Погледајмо два завршна стиха другог катрена:

Да заборавим да смо ту нас двоје
Пред величанством природе, а потом (...).

Ова два стиха се читају и изговарају без икакве ритмичке паузе све до запете при крају другог стиха, односно до почетка нове синтаксичке целине, која се преноси и пребацује у наредну строфу, па се и пауза између строфа готово укида. Текст се чита *in continuo*, као каква проза. Први чланци наведених стихова (*Да заборавим* и *Пред величанством*) дуге су, петосложне акценатске целине, карактеристичне за јампски једанаетерац, и уз то су оба са затвореним слогом на крају, односно са латералом *m* умјесто уобичајеног вокала, што се на тако осјетљивом мјесту, пред цезуром, увијек јако осјећа. У првом случају акцензован је

⁵¹ Милан Ракић, *Песме*, стр. 19.

трећи, а у другом четврти слог, што значи да је поремећен очекивани распоред акцената. Док се у првом случају цезура колико-толико осјећа као пауза, у другом случају она сијече синтагму, значењски и интонацијски нераздвојиву (*величанством природе*), па се цезура, као било какав усјек, уопште не осјећа и пауза се помјера на границу међу синтаксичким цјелинама, на мјесто обиљежено запетом испред везника *a*. Интонација и ритамска организација јамског једанаестерца озбиљно је нарушена, чак измијењена, а синтакса захтијева континуирано, прозно читање, с логичком паузом умјесто ритмичке. Мјерено традиционалним метричким мјерилима, на ритму је изгубљено, али модернији погледи на стих у сличним одступањима од метра и на моментима изневјереног очекивања виде индивидуална обиљежја ритма и стиха. Уз то, нешто се и добило: истакнут је значењски управо дио стиха *Пред величанством природе*, нови пјесников антрополошки увид у природу љубави и снагу нагона.

И наредни стих, први у трећој строфи:

Кад прође све, // и малаксало тело

такође је обиљежен метричким „преступом”. Цезура је нарушена, јер је пети слог везник *и*, који се налази послуже запете, па се интонацијски и акценатски везује за наредну ријеч, у петосложну акценатску цјелину *и малаксало*, те су до синтаксичке паузе остала само четири слога (*Кад прође све*). Ово је, у значењском погледу, стих прекрета, који говори о паду тијела „у обичну чаму”, па нарушавање цезуре има, дакле, значењски учинак

и оправдање. Овај тип метричког одступања карактеристичан је за бројне Ракићеве једанаестерце. Вјероватно би ваљало сваки од њих коментарисати, али нама је био циљ да утврдимо само бар неки тип Ракићевог метричког одступања; неко „правило” у „неправилности”. Најчешће, дакле, Ракић крши цезуру у једанаестерцу тако што ће је помјерити за слог унапријед и раздијелити стих на чланке од четири и седам слогова.

Један стих из пјесме „Освит”,⁵² у којој још три стиха крше цезуру према описаном принципу (4+7), посебно је занимљив:

Ја знам, то мртвило је пуста варка.

Синтаксичка интонацијска пауза обиљежена је запетом. А гдје је цезура? Као да овај стих тражи парцелацију на три дијела, али цезуре, заправо, нема. Она не може бити ни послије шестога слога, јер глагол *је* мора акценатски бити везан за претходну ријеч (*мртвило*). Ријеч је о значењски важном стиху у пјесми, па је он обиљежен специфичним ритмичким минус-поступком.

Такође скрећемо пажњу на једанаестерац из пјесме „Варијације”:⁵³

Природа, тај спас // и утеха, и нада.

Стих има дванаест слогова, цезура је послије петога. Изостављањем једнога везника *и*, стих би могао бити метрички регуларнији – имао би, као и остали у пјесми, једанаест слогова. Мјесто цезуре

⁵² Исто, стр. 81.

⁵³ Исто, стр. 22.

упућује на помисао да је ријеч о хиперкаталектичком једанаестерцу. Али стих је занимљив што пред цезуром имамо двије једносложне акцентоване ријечи (*maj spas*), и то стиху даје интонацијску изузетност. Он је и синтаксички занимљив: ријеч је о низању субјекта и трију именских предиката без помоћног глагола. То је за пјесму у значењском погледу готово најважнији стих, којим се одређује однос према природи, па је низ синтаксичких и ритмичких поступака учинио стих уочљивим и ритмички занимљивим. Синтаксички и интонацијски посматрано, стих је испарцелисан на четири издвојена и наглашена дијела.

Најзад, један условно метрички „регуларан” једанаестерац:

По том у чежњи брату. Нек ти рече из „Сентименталне песме”.⁵⁴ Овдје су се два опкорачења срела у истом стиху: прво је завршено, а друго започето. Цезура би морала сјећи прву синтаксичку цјелину и бити послије петогa слога, односно послије ријечи *чежњи*. Синтаксичка пауза долази два слога касније, послије ријечи *брату*. Стих је, захваљујући синтакси и опкорачењима, постао ритмички особен и интонацијски истакнут. А пошто је овдје ријеч о мјесецу – то је једна од честих ријечи у Ракића – онда ови ритмичко-синтаксички поступци нијесу без значењских импликација.

Тако су, ето, и Ракићеви једанаестерци метрички често нерегуларни и ритмичко-синтаксички

⁵⁴ Исто, стр. 32.

занимљиви, па траже увијек преиспитивање односан ритма и значења.

Са становишта А. Г. Матоша и Б. Поповића, све то могу бити Ракићева озбиљна огрешења о стих и версификацију, знаци „какофоније” и сумњивог приближавања прози. И они су, наравно, имали право, као што су имали одлично око и уво за стих. Данас, сматрамо ми, ваља сваки стих и свако метричко одступање пажљиво размотрити: то може бити знак „опозиције Његовом Величанству Метру”, односно биљег личног ритма, али и вид скретања пажње на семантички значај некога стиха. Циљ наше анализе је био отварање ових питања и разбијање мита о монолитности Ракићевог ритма. Бранко Лазаревић⁵⁵ није био у праву када је једнострано и метафорично описивао Ракићеву версификацију; то наши примјери убједљиво показују.

Једно је извјесно и важно: Ракић је увођењем једанаестерца у српско пјесништво направио значајан корак у развоју српскога јамба, мада је сам тврдио да јамба у српској поезији нема. Ни та тврдња није без основа: природа српског акцента, и прозодије уопште, таква је да одговара трохеју, док се јамб мора правити „вјештачки” – увођењем једносложне или тросложне ријечи на почетак стиха, како би се акценат помјерио на парне стихове.

⁵⁵ Бранко Лазаревић, „Версификација Милана Ракића”, *Импресије из књижевности, II*, Београд, 1924, стр. 19-24.

X

Осим у једанаестерцима и дванаестерцима, које је равномјерно користио, Ракић је каткад посецао за краћим стиховима, за које је ослонац могао наћи у усмјеном пјесништву. Привлачио га је, као и Дучића, деветерац, и у том стиху испјевао је пјесме : „Туга”,⁵⁶ „Суморни дани” (I пјесма)⁵⁷ и „Помрчина” (I и II пјесма).⁵⁸ Занимљиво је да се томе стиху вратио и пред крај живота, пјевајући изузетну „Јасику”.⁵⁹ Да ли га је на то охрабрило Дучићево искуство с овим стихом?

Пјесма „Роса пада”⁶⁰ јединствена је по томе што комбинује два стиха, оба у Ракића употребљена једино у овој пјесми. Њени непарни стихови имају осам, а парни шест слогова. Пажљиво би требало прегледати осмерце из ове Ракићеве пјесме, јер, по нашем осјећању, не припадају истом типу стиха.

Сада ћемо се кратко осврнути на Ракићеву строфу. Све његове пјесме су строфички организоване и нетачно је да је Ракић пјевао само у катренима: пјевао је у дистисима, терцетима, катренима, квинтама и секстинама. Понекад је у истој пјесми комбиновао различите строфе.

Ниједна Ракићева пјесма није у цјелости испјевана у дистисима, али дистихе налазимо у

⁵⁶ Милан Ракић, *Песме*, стр. 77.

⁵⁷ *Исто*, стр. 83.

⁵⁸ *Исто*, стр. 97.

⁵⁹ *Исто*, стр. 128.

⁶⁰ *Исто*, стр. 48.

пјесмама с мјешовитим строфама. Тако пјесму „Зимска ноћ”⁶¹ дистих:

Месец се гаси... Свуда небо сиње

И с голих грана каткад пада иње ...

сијече симетрично на по два катрена. У пјесми „Као бајка”⁶² дистих се јавља послије прва два, и на крају пјесме, послије друга два катрена, постајући својевстан рефрен:

Па кад на мене падну усне твоје,

Да зајецамо и ми, обадвоје ...

с тим што је глагол *зајецамо* на крају замијењен глаголом *ишчезнемо*.

Ова правилност у појављивању дистиха на половини и на крају пјесме нарушена је у пјесми „Жеља”:⁶³ овдје се дистих јавља послије четвртог катрена, а иза њега слиједи још пуних осам катрена, уз двије квинте на крају пјесме. Дистих изражава какву то смрт прижељкује за себе лирски субјект ове пјесме. Умријети треба брзо:

Као једним махом, у младачкој моћи,

Под раскошним сјајем септембарске ноћи.

Промјена строфе овдје је подређена значењу пјесме, што ће бити јасније увођењем квинти на њеном крају.

У првом од „Три писма” – „Вечити путник”⁶⁴ – строфе су овако распоређене: четири катрена, дистих, три катрена, дистих, па опет четири катрена.

⁶¹ Исто, стр. 41.

⁶² Исто, стр. 43.

⁶³ Исто, стр. 57.

⁶⁴ Исто, стр. 87.

Два дистиха, дакле, уоквирују средишња три катрена одвајајући их од по четири почетна и завршна. Тако је успостављен аритметички строг распоред међу строфама и изграђена једна симетрична, геометријски прецизна фигура.

Ракић се, очито, играо строфама и њиховим распоредом, правећи њиховом измјеном – а то је подразумијевало измјену система римовања – специфичне ритмичке промјене и усијеке, својеврсне ритмичке фигуре.

Овакав распоред строфа прати и значењски лук пјесме. Прва четири катрена казују жал лирског субјекта над расутим животом по свијету. Иако је његовој природи одговарала статичност, живот му пролази у знаку промјене мјеста боравка и расипања дана и снага. У часу пјевања ових стихова налази се на сјеверу Европе, што је поентирано дистихом:

И где снажне јеле што столећа броје
Као беле дувне непомично стоје...

Средишња три катрена прелазе са описа сјеверног предјела на унутарње присуство јужних, завичајних предјела и на чежњу за њима, а затим се дистихом завршава та слика унутарњег, жељеног предјела и наговијештава се тема жељене смрти у завичају:

Где над мирном водом, у вечери вреле
Бде старинске куле с мрке цитаделе...

То је кула војводе Пријезде: већ следећи катрен почиње мотивом говора Пријездине љубе и жељом српске душе „да се лежи сред рођене гру-

де”. До краја пјесме преплиће се мотив чежње за рођеном земљом с мотивом смрти, да би се поентирало стиховима обиљеженим метричким одступањем – каталектичким дванаестерцима, јединим с мушком римом – који носе доживљај опште смрти природе:

Можда никад више! – Збогом. – Снег још
пада,

*Све трагове брише, завејава све,
И под тешким белим покровом, без јада,
Ко огroman лабуд, сва природа мре.*

Тако у Ракића функционишу дистиси међу катренима – као ритмички усијецци који сигнализирају значењске заокрете. Дистиси, дакле, имају ритмичку, значењску и композициону функцију.

У терцетима је испјевана програмска пјесма „Песнику”. Сматрамо да то нијесу терцине, јер је стих симетрични дванаестерац, а систем римовања: *aba, cbc, dde, ffe*, што је далеко од система римовања у терцинама. Терцет се у Ракића јавља још само у сонетима.

Најчешћа Ракићева строфа – то је већ познато – јесте катрен. Често се катрен проглашавао за једину Ракићеву строфу и ми о њему нећемо писати, јер је наша намјера да у овом кратком осврту на Ракићеву строфу прикажемо пјесников строфички спектар и да укажемо на једну ноторну чињеницу, која готово да се превиђа: да је тај спектар у Ракића веома широк.

Ракић је увео у српско пјесништво квинту и у квинтама је испјевао „Кондир”,⁶⁵ први дио „Серенаде” – „Allegro”,⁶⁶ „Љубавну песму”⁶⁷ и „У квергама”.⁶⁸ Систем римовања је различит, чак и у строфама исте пјесме („Кондир”), па се јављају три пута *a* и два пута *b* риме, или обрнуто, и то у различитом распореду. Посебан тип квинте је прстенаста или обгрљена квинта, у којој се први стих понавља или варира као пети, добијајући тиме на значају. У прстенастим квинтама испјеване су све наведене пјесме, осим „Кондира”. Ову строфу ће преузети Дис и учинити је каткад готово чаробном.

Ракић је уводио квинту и у пјесме које је испјевао у различитим строфама. Тако је пјесму „Чекање”⁶⁹ „пресјекао” квинтом, па су по два катрена испред и иза ње: квинта је постала симетрала пјесме и њоме је изражена запитаност лирског субјекта над загонетком привлачности женске пути и тијела. Прве двије строфе опјевају дуго чекање драге у ноћи, све до зоре. Трећа је строфа преокрета, која казује шта пјесничком субјекту све значи тијело вољене жене, а завршне двије тематизују прилажење вољеној жени и сусрет двоје заљубљених послије дугог чекања. Квинта овдје има значењску и композициону функцију.

⁶⁵ Исто, стр. 5.

⁶⁶ Исто, стр. 9.

⁶⁷ Исто, стр. 17.

⁶⁸ Исто, стр. 75.

⁶⁹ Исто, стр. 30.

Строфички је веома занимљиво компонована пјесма „Мутна импресија”:⁷⁰ доживљај мутне импресије прати смјењивање различитих строфа. Прва и трећа су прстенасте квинте, друга је катрен, а на крају је секстина, која је – судећи по систему римовања (*abacbc*) – настала из два терцета, међусобно спојена једном римом. Као да мутну импресију прати „мутно” стање међу строфама.

У првој квинти се као четврти јавља кључни стих пјесме:

Мутна атмосфера задушничких дана...

Њу изазива и слика слане, дата у стиховима који граде прстен око прве строфе. У другој строфи – катрену – уводи се, као питање упућено драгој, мотив тајног распадања „прежаљених бића”, напоредо са општим развићем и жудњом клица да се што прије јаве. Трећа строфа – друга прстенаста квинта – јесте позив на љубав до самозаборава и до постизања мира, којим би се мутна импресија распадања потиснула.

Крај пјесме је, међутим, у знаку осјећања сталног распадања бића и смрти младе природе, да би се поентирало четвртим стихом из прве квинте: у души лирског субјекта простире се и влада „мутна атмосфера задушничких дана”. Доиста, занимљива и добра пјесма с функционалним изменама различитих строфа.

Поново се враћамо пјесми „Жеља”,⁷¹ којом се опјева слика жељене смрти. У њој, видјели смо,

⁷⁰ Исто, стр. 55.

⁷¹ Исто, стр. 57.

послије четири катрена долази дистих, којим се изражава краткоћа „једнога маха”, да би се потом увела тема доласка драге и стапања с природом, провучена кроз наредних осам катрена, а онда се пјесма завршава двјема квинтама, којима се изражава ведар доживљај жељене смрти.

Секстине су у Ракића ријетке и по правилу се налазе на крају неке пјесме испјеване у квинтама. Тако се први „став” „Серенаде” – „Allegro”⁷² – завршава секстином са системом римовања *abcacb*.

Секстином се завршава и „Љубавна песма”⁷³ (*abaceb*), па „Мутна импресија”⁷⁴ (*abacbc*) и изузетна пјесма „У квргама”, која је поентирана секстином (*aabccb*). Секстина, дакле, има у Ракића функцију завршне строфе и у успјелим пјесмама носилац је поенте. Само је пјесма „Варијације”⁷⁵ у цјелости испјевана у секстинама, односно у јампским једанаестерцима са утврђеним системом римовања, који подсјећа на италијански пјеснички облик *sesta rima*, с тим што се у парно римованим петом и шестом стиху не јавља *c*, већ поново *a* рима; дакле: *ababaa*.

Сматрали смо важним да скренемо пажњу на широк репертоар Ракићевих строфа: од дистиха, преко терцета, катрена, квинте, прстенасте квинте, до секстине. То богатство је углавном превиђано, а поготово је превиђана функција појединих строфа у пјесмама испјеваним у различитим

⁷² Исто, стр. 9.

⁷³ Исто, стр. 17.

⁷⁴ Исто, стр. 55.

⁷⁵ Исто, стр. 21.

строфама. Ствари су се показале сложенијим него што смо могли наћи у литератури о Ракићу; сложенијим него што смо и сами очекивали.

XI

Најзад, и један стални облик пјесме: Ракић је пјевао и сонете. Испјевао их је свега четири: три под заједничким насловом „Сонети”,⁷⁶ а четврти је „Напуштена црква”⁷⁷ из циклуса „Са Косова”. Сви су у метричко-ритмичком погледу различити.

Пођимо редом. Први је испјеван у „александринцима”, са системом римовања *abab abab ccd eed*. Распоред рима у катренама биће у сваком од четири сонета другачији, док ће у терцетима остати исти. Рима је у првом сонету женска; цезура је, наравно, послије шестог слога, осим у другом стиху првога терцета, који крши цезуру (*Јури хајка кроз пољане и кроз горе*), што се срећно подударило с увођењем мотива хајке, односно сликом њене јурњаве, која не зна за правила и норме.

Сваки Ракићев сонет је раздијељен на четири строфе, на „класична” два катрена и два терцета. У првом сонету школски је урађено „кољено” сонета, прелаз из катрена у терцете. Прва стофа уводи мотив пролазности: сурово вријеме ће сатрети и поништити сва дјела; смрт ће све самљети. Лирски субјект се у другој строфи мири с пропашћу дјела, али му тешко пада што ће немилосрдни дани уништити свијетле и крте „спомене”.

⁷⁶ Исто, стр. 52-54.

⁷⁷ Исто, стр. 114.

Није страшна смрт, већ заборав, то је опсесивни Ракићев доживљај. „Немилосни дани” који „гоне и ниште” „спомене” поређени су с хртовима. У првом терцету то се поређење преображава у слику праве хајке, ванредно успјело развијене у терцетима, с функционалним кршењем цезуре у већ споменутом другом стиху првога терцета, који је, у ствари, чланковити тужбалички дванаестерац.

Други сонет испјеван је у другом стиху – у јампском једанаестерцу (5+6), с обгрљеном римом у катренима (*abba abba*) и стандардном у терцетима (*ccd eed*). Кроз цио сонет провучена је тема смрти. Прво је дата слика опроштаја од покојника. Прва строфа је у знаку „објективне” слике цјеливања покојника и затварања сандука.

Субјективизација сонета започиње већ са другим катреном, првим његовим стихом, питањем:

О, шта ме тишти као гвожђе врело? –

кад покојник није с лирским субјектом пјесме ни у каквој присној вези; нијесу били чак ни познајници. Трећа строфа – први терцет – говори о необичном доживљају лирског субјекта, који се преноси у завршни терцет: кад год би му се јавило неко ведро осјећање будућности, „нечија силна рука” здерала би маску и јавила би се звучна и визуелна слика закуцавања сандука. „Објективна” слика затварања сандука из прве строфе пресељена је у унутрашњи свијет лирског субјекта и у њему одјекује при сваком пробљеску ведрине. Направљен је ефектан спој између првог катрена и завршног терцета као унутрашњи одјек једне спољашње слике и ситуације.

И трећи сонет је различит по броју слогова у стиховима и по типу риме. Први и четврти стихови у катренима имају по једанаест слогова и повезани су мушком римом. Остали су чисти симетрични дванаестерци. Цезура је досљедно спроведена послије шестог слога, тако да је ријеч о каталекси, односно о каталектичком симетричном дванаестерцу у првом, четвртном, петом и осмом стиху. Систем римовања је *abba abba ccd eed*, при чему су *a* риме мушке, а *b c d* и *e* женске, што је природна посљедица каталексе.

Сонет почиње описом мрачне, облачне ноћи с грмљавином. Цијела прва строфа је дескрипција. Други катрен уводи мотив погледа драге, који, као свитац, пада по лирском субјекту. У терцети-ма је дат доживљај тоpline и пуноће значења тога погледа из перспективе лирског субјекта.

Сонет „Напуштена црква” досљедно је испјеван у дванаестерцима, али смо већ констатовали да су оба трећа стиха у катренима чланковити дванаестерци („Очи мртве // усне бледе // самрт иста”; „По оквиру // утиснута // срма чиста”). Систем римовања је у катренима различит: у првом катрену рима је укрштена, а у другом обгрљена, иако су катрени и у овом сонету повезани *a* и *b* римама: *abab baab ccd eed*.

Ракић, дакле, ниједанпут није поновио метричко-ритмичку слику у своја четири сонета. Посебно су катрени били подложни промјенама. Мијењао је број слогова (једанаестерац, симетрични и чланковити дванаестерац, каталектички дванаестерац), риму и, нарочито, систем римовања у катренима. Управо та четири сонета показују

како Ракић није подносио монотонију ни монолитност, како је тежио за промјенама и иновацијама. Ни мање сонета, ни више разлика међу њима.

Мада је овдје повремено било ријечи о синтакси Ракићевог стиха, ово питање заслужује већу пажњу и истраживање човјека добро упућеног у проблеме синтаксе и у проблеме ритма. С тим у вези је и питање опкорачења, тако карактеристичног за овог пјесника; само смо повремено указивали на присуство овог синтаксичко-ритмичког захвата у вези с тумачењем некога стиха или строфе. Опкорачење је један од оних поступака којим је Ракић ритмички разбијао монотонију, истицао поједине ријечи или цијеле синтагме, уткивао у свој стих туђи, рецимо, епски десетерац, примицао мелодију и интонацију стиха прози. Опокрачење је у модерни често, наслијеђено још од Војислава Илића, и Ракић га је издашно користио.

*

* *

Пошавши од програмских Ракићевих пјесама „Прелазно поколење” и „Песнику”, настојали смо да уочимо и покажемо промјене које је овај пјесник унио у српско пјесништво на пољу сензибилитета и на плану ритма. Прво смо подсјетили на чулност, тјелесност и истицање нагонског у љубавном пјесништву, што је значило нове антрополошке увиде, ново виђење човјека као еротског бића. Потом смо скренули пажњу на неке специфичности Ракићевог песимизма и на његове

иновације на плану мисаоног пјесништва. Посебно пажњу смо посветили далекосежном зрачењу Ракићевог циклуса „Са Косова”: пјевајући о Симониди и Јефимији, Ракић је културним вриједностима дао средишње мјесто у својој патриотској поезији, што ће остати карактеристично за српско пјесништво до дана данашњег.

Затим смо се позабавили Ракићевим ритмом. Констатовали смо да је његов јампски једанаестерац значајан корак у историји српског јамба. Подсјетили смо да је Ракићев симетрични дванаестерац могао наћи двоструко упориште у националној књижевној традицији: у барокном двострукоримованом дванаестерцу дубровачко-далматинске књижевности, у шестерцима из усменог пјесништва, као полустиховима дванаестерца и аутентичним усменим дванаестерцима. Тако смо довели у питање тврдње да је Ракићев дванаестерац туђ, француски стих. Нарочиту пажњу смо посветили метричким „нерегуларностима” у Ракићевим стиховима, при чему је најчешће кршење цезуре, посебно у једанаестерцу. Тим помјерањем мијења се ритам и интонација стиха и Ракић то често чини са значењски најоптерећенијим стиховима у пјесми. Најчешћи тип одступања од стандардног распореда чланака у једанаестерцу (5+6) јесте помјерање паузе за слог раније (4+7). Међу Ракићевим дванаестерцима уочили смо неколико чланковитих, тужбаличких дванаестераца и испитивали смо њихово значење и функцију. Потом смо указали и на друге, краће Ракићеве стихове: од девет, осам, па чак и од шест слогова.

Бавили смо се питањем цјеловитости Ракићеве канонске збирке и слутњама промјена које се могу уочити у постхумно објављеним пјесмама: пјесме „Тај огромни месец лимунове боје” и „Јасика” много су ближе правом симболизму, него парнасовским идеалима.

Размотрили смо и Ракићев репертоар строфа. Показало се да је имао широк строфички репертоар, да је певао у дистисима, терцетима, катренима, квинтама (при чему је најчешћа и најзначајнија прстенаста квинта) и секстинама. Покушали смо да утврдимо функцију појединих од ових строфа у пјесмама испјеваним у мјешовитим строфама. Најзад смо описали четири Ракићева сонета и показали да ни у једном није поновио исту мертичко-ритмичку ситуацију, што још једном потврђује да се опирао ритмичкој монотонији и монолитности.

Ракић је, доиста, био пјесник и новог осјећаја и новог ритма. Друга је ствар што су се и погледи на свијет и на ритам веома динамично мијењали, и што су Ракићеве промјене врло брзо престале да се уочавају као промјене и биле проглашене за канон. Настојали смо да се осврнемо на низ „стариx” питања и да отворимо нека нова, па да на све покушамо да понудимо своје одговоре. При том не мислимо да је Ракић највећи пјесник српске модерне – већи су и значајнији за наше пјесништво Дучић и Дис – али је истраживачко поновно читање његове поезије било за нас узбудљиво и подстицајно. Ријеч је о веома значајном пјеснику, посебно ако се он посматра из перспективе историјске поетике. Његов допринос српском пјес-

ништву и српском стиху био је деценијама потиснут у други план.

Jovan Delić

A NEW RHYTHM WITH A NEW FEELING

Summary

In this paper the author deals with the programmatic poems of Milan Rakić and comes to the conclusion that Rakić's programme was to be a poet-innovator on the level of language, rhythm and sensibility. He then considers the changes and shifts in sensibility, which Rakić realised on three thematic levels, that is to say, in three lyrical genres: in love, philosophical and patriotic lyrical verse.

The paper next discusses Rakić's innovations in the sphere of rhythm: he introduced Romanic, predominantly French types of verse into Serbian poetry – the iambic hendecasyllable and the symmetrical, trochaic dodecasyllable, the so-called Alexandrine verse. The author concludes that the symmetrical dodecasyllable of the Moderna had its predecessors in tradition, in the two types of the baroque, doubly rhymed dodecasyllable of the Dubrovnik-Dalmatian poetry. This fact, together with the presence of the hexameter in the Serbian oral tradition, which corresponds to half a dodecasyllable, proves that the symmetrical dodecasyllable is truly in the nature of the Serbian language. The paper then points out various types of disrupting the metre in Rakić's poetry, paying particular attention to the breaking of the caesura and the introduction of the jointed dodecasyllable used in laments into the Alexandrine verse. The author is of the opinion that Rakić created an individual rhythm by disrupting the ideal metric model. Speaking of Rakić's stanza, the author questions the opinions of those who maintain that Rakić's verse is monolithic: in his poetry, this poet resorted to the distich, the tercet, the quatrain; he introduced the enjambed ringed quintain, used the sestina, and occasionally

combined different types of stanza within the same poem. Rakić also contributed to the introduction of the sonnet form into the poetry of the Serbian Moderna.

This paper confirms that Milan Rakić brought significant innovations to the Serbian poetry of his time on the level of both sensibility and rhythm.

Бојан Јовић

ОД „ПЕСАМА“ (1903) ДО „ПЕСАМА“ (1936)
– НЕКИ ПОЕТИЧКИ МОМЕНТИ У
ОРГАНИЗАЦИЈИ, РАЗВОЈУ И ПРОМЕНИ
РАКИЋЕВЕ ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ

Нагласак на односу аутора према сопственом делу може нас навести да на књижевност помишљамо као на врсту комуникационог говорног чина, кога краси дуже трајање него што је уобичајено, а да занемаримо особености писања. Али, као што је Тибодет (Thibaudet) одавно истакао, полазиште за проучавање књижевности треба да буде увиђање да она није само језик већ, посебно у наше време, скуп писаних текстова штампаних у књизи.

Ц. Калер, *Структуралистичка поетика*

Критика и књижевна историја често греше постављајући у исти ред или мешајући као да су истог поретка оно што је изговорено, отпевано, прочитано. Књижевност се збива као функција Књиге, а ипак, мало је тога о чему човек књиге размишља мање него о Књизи.

А. Тибодет, *Физиологија критике*

У тексту који следи покушаћемо да у основним цртама укажемо на неколике особености поезије Милана Ракића, исказане кроз питања компо-

зиције, значења и међусобног односа његових песничких збирки. Теоријска идеја од које се при том полази није нова, иако је у пракси примењивана сразмерно ретко – то је став да поетички обликована као целина, песничка збирка својим унутрашњим распоредом добија јединствено значење, али да из тог распореда настаје и додатно, непоновљиво, значење појединачних песама, које се не може извести из њих самих. Другим речима, читати песме „на њиховом месту стога значи начинити од саме песничке књиге – и као идеје и као материјалне чињенице – предмет тумачења. Темелјна претпоставка таквог приступа јесте да одлуке које песници доносе у представљању свога рада играју смислену улогу у поетичком процесу и, самим тим, и у процесу читања. Проучаване унутар контекста својих изворних књига, песме откривају пунију текстуалност, што ће рећи *интертекстуалност*.“¹

На овакво полазиште надовезује се додатна дијахронијска димензија, песничка пракса особена не само за Милана Ракића већ и за значајан број других песника српске и страних књижевности.² Ракић је, наиме, објавио две оригиналне књ-

¹ Neil Fraistat, "Introduction The Place of the Book and the Book as Place", у: *Poems in Their Place: The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, Neil Fraistat (ed.), University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1986, стр. 3.

² Показује се, наиме, да се за ову појаву могу наћи бројни примери у историји српске књижевности, од песника *модерне* (уз Ракића ту су и Дучић и Пандуровић) па до данашњих дана (Раичковић, Радовић, Ного, Данојлић, Симовић, да поменемо само нека од битних имена). Из страних књижевности можда је најупечатљивији пример збирка Волта Витмена

иге поезије: *Песме*, 1903. године, и *Нове песме*, 1912. године. Након тога, његов се поетички напор превасходно усмерио ка проналажењу коначног облика за постојећи песнички опус, коме се придодало још неколико необјављених састава односно састава штампаних по часописима; у исто време, мањи број већ објављених наслова изостао је из доцнијих збирки/избора/књига сабраних песничких дела. Како било, будући да број Ракићевих песама није велики – за живота, у своје збирке уврстио је шездесетак остварења – то му је, макар само и технички, и могло поћи за руком, у *Песмама* из 1924. односно из 1936. године, од којих је Ракићева смрт начинила издање „последње песникове воље“.

Пажња коју је Ракић посветио уобличавању изгледа своје поезије, бројним дорадама, прерадама и променама, често и микроскопских размера, од појединачних наслова, стихова и строфа, песама у целини, циклуса и збирки, говори о непрестаној, свесној и поетички обележеној активности.³

Влати траве, која је мењана десетак пута, као и Бодлерово *Цвеће зла*.

³ У једном од ретких домаћих текстова посвећених текстолошким питањима везаним за проучавање песничких макроструктура Душан Иванић се, поводом приређивања сабраних дела Десанке Максимовић из 1997. године, дотиче и проблема односа песма / циклус песама / песничка збирка: "Такође се на циклусима види како су начела ређања пјесама у издању деликатна. Чист хронолошки принцип најчешће би циклусе разорио као цјелине и повредио ауторско хтјење. А ауторска воља, која се често успостављала у другим околностима и временима, доводи у везу дјела која у процесу настајања и нису имала никаквих додира, већ су обједињена у неком тренутку извјесном вањском околношћу као што је, нпр.,

Уколико, међутим, поетичка самосвест и тежња за постизањем достатне како микро- тако и макро-структуре важи за коначни облик Ракићевог песничтва, то јест, највиши ниво песничке организације – збирку поезије, подигнуту, додатно, до нивоа опуса,⁴ може се закључити да је врло веро-

сличност мотива или тренутни утисак о јединствености, који се наметнуо аутору. Зато и јесте важно да се редовно саопштавају подаци о свим објављивањима и, нарочито, о првом стављању у циклусе или збирке или књиге. Тек тим, да кажемо, изукрштаним подацима заинтересован стручњак може ићи ка одговарајућој интерпретацији и једног и другог контекста – контекста настајања дјела и контекста сврставања/укључивања у нове цјелине. (...) Уосталом, проблем циклизације додирује се с проблемом књиге/збирке пјесама. Приређивач налази како је више пута иста пјесма стављена у двије збирке: у први мах се може мислити да је то нехат, случај, али и да пјесникиња тако поступа намјерно, искоришћавајући исти текст у два оквира и дајући му тиме двострук или вишеструк смисао. Објављивање је понекад само ново прештампавање из припремљене збирке или са слога.“ *Десанка Максимовић: споменица о 100. годишњици рођења*, приредио Велибор Берко Савић, Ваљево, 1998, стр. 463.

⁴ Истичући важност налажења „трагова, одлука, повода, разлога одређеног груписања пјесама“, Иванић у наведеном раду указује и на проблем односа нижих структурних нивоа текста, али и пишчевих (ауто)поетичких ставова, према песничком опусу: „Тако се преко прага текстологије улази у просторе поетике пјесничког опуса. Цијело то питање није, колико знамо, постављано у науци о књижевности, а нама се чини да може указати на једну фазу генезе пјесничких збирки, на однос ауторке према сопственим пјесничким мотивима/темама/вриједностима, или према сопственим намјерама. Тај се однос испољава у једном моменту (нпр. привремени циклуси, напуштени наднаслови, промијењени наслови циклуса) и може да се, с извјесним упрошћавањем, узме као вид промјењивости или динамике ауторске воље. Као што варијанте откривају стилске, тематске или композиционе распоне унутар једног стваралачког потенцијала, тако и повезивање у

ватно слична композициона тежња присутна и у претходним Ракићевим збиркама. Самим тим, усмеравање пажње искључиво на *Песме* из 1936. у многоме неоправдано потискује разматрање појединачног и непоновљивог облика и значења књига (и њима обухваћених песничких састојака) из 1903. и 1912, потом њиховог односа према сакупљеним, прерасподељним и наново организованим практично свим песмама у књизи из 1924. године, као и настанка и еволуције Ракићевог „коначног избора“ у раздобљу од 1924. до 1936. године. Имајући то на уму, овде ћемо пажњу поклонити неколиким поетички обележеним моментима у процесу структурирања Ракићеве песничке Књиге, зато што би подробно бављење поменутиим питањима подразумевало сложене и обимне структурне и семантичке анализе које далеко превазилазе могући домет овога рада.⁵ Стога би на изложено требало гледати као на мали, илустративни, део опсежнијих припремних радњи, нужних да се у потоњим разматрањима о Ракићевом песништву стекне потпунија, у многоме необична и неочекивана значењска слика.

циклусе открива један аспект ауторкиног тумачења или имплицирања смисла сопствене поезије, односно група пјесама.“ *Нав. дело.*

⁵ Обухватна анализа те врсте би поред нивоа опуса и збирке захтевала и разматрање циклуса, песничких облика, версификације, опис и интерпретацију њиховог распореда и међуодноса, како синхронијску тако и дијахронијску, и била би, и поред релативно малог броја Ракићевих песама, крајње обимна и сложена.

Прва збирка песама Милана Ракића појавила се 1903. године и обухватила 18 оригиналних песама, као и препев(е) В. Игоа, објављен(е) 1898. године у часопису *Искра*. Збирка у целини посвећена је Богдану Поповићу, Ракићевом професору и естетичком ауторитету, а свака од песама, осим „Песнику“ и „В. Иго“ садржала је и посвету некој песнику блиској (савременој) личности: Јовану Јовановићу – Змају, Ћ. Панићу; Љуби Васиљевићу; Милораду Митровићу; Госпођици В. Ф. В; Милу Павловићу; Сими Матавуљу; К. Кумануди; Војиславу Маринковићу; Јовану Вучковићу; Драгутину Живадиновићу; М. Ћурчину; Јовану Дучићу; Божи Марковићу; Н. Ћ. Николићу; А. Шантићу; Д. Дандреи.

Будући да у књизи нема садржаја, међусобни односи песама и делова песама разрешавају се искључиво тумачењем графичких ознака – тако су сви наслови подвучени једноставном кратком цртом; за одвајање делова сложене песме (односно циклуса песама) употребљава се једноставна дуга црта; са друге стране, различите песме означавају се дугом цртом са орнаментом у средини.

Као што би се и могло очекивати, „Виктор Иго“ је другачије обележен од осталих поетских радова: пре свега, издвојен је посебном међустраницом са (општим) насловом, након нумерације саставака – римских бројева I и II, већих од уобичајених у претходном делу збирке – нема кратке црте, а саставке раздваја црта са орнаментом, што јасно сигнализира већи степен њихове самосталности. На крају другог дела песме, самим тим и књиге, налази се и најдужа и орнаментално најбо-

гатија графичка ознака-линија, која тако обележава крај збирке.

Изостанак посвете у последњој ауторској песми у књизи („Песнику“), која сама по себи садржи и снажну (ауто)поетичку ноту, и коју је Ракић вероватно посветио колико стихотворцима уопште толико и лично себи, јасан је сигнал/цезура са посебном поетичком тежином. Такође, „В. Иго („Искра“ 1898. године)“, дводелном структуром и нарочитом графичком обележеношћу, указује на одвојност од првог дела збирке. Са друге стране, међутим, садржинска анализа овога рада помаже да се ретроактивно осветли и тематска композиција ауторског дела књиге: чини се, наиме, да се у песми састављеној од Ракићевих препева Игоових састава "Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées" и "Amis, un dernier mot!" из књиге песама *Les feuilles d'automne* (1831), сажима и понавља основни тематски оквир збирке. Ракић отвара *Песме* трима сонетима у којима најпре наглашава ништење како сваког човековог делатног напора, било интелектуалног било историјског, тако и песникових личних успомена, услед неумитног протицања времена,⁶ да би завршио стиховима посвећеним

⁶ „Сонети“, осим што су на почетном месту, нису посебно истакнути, као, уосталом, нити једна од ауторских песама сем оне насловљене „Песнику“. Када је реч о тематским оквирима, стихови садржани у сонетима пролазе кроз скалу разноликих осећања, која обухватају мрачно виђење пролазности и ништења сваког човековог дела, језовите слутње и осећања поводом смрти и сахране незнанца, али и светлије, мистично-избавитељске тонове, везане за поглед тајанствене даме која доноси олакшање осликано низом асоцијација - вилина коса у пролеће, иконе, пространа поља преплављена месечином, итд.⁶

исказивању песникове богомдане откровењске и готово апокалиптичне дужности.⁷ У Игоовој „Вечерас је сунце за облаке зашло“ изражава се пролазност појединца и његов тужни ход ка смрти пред стално обнављајућом и равнодушном природом, док се у „Пријатељу, реч још једну“ истиче песникова посебна улога као строгог судије "с неба", који своју музу ставља у службу угњетених (народа), одбацује сваку помисао на личну срећу и својој лири додаје "Громовиту тучну жицу". Избором Игоових песама које садржински одговарају његовим сопственим поетичким стремљењима, Ракић тако успева да композиционо издвојеним препевом да својеврсни тематски сажетак оригиналног дела збирке, подижући њено укупно структурно јединство на још виши, семантички, степен. Такође, невољама песниковим даје се шири, над-лични значај, и његова се судбина и мисија стављају у службу општије борбе за слободу, људску, отаџбинску и народну. Значењски, Ракићева креће од песимизма због пролазности, узалудности и бесмислености, али налази наду у мистичним наговештајима љубави, коначно и у делатној борби за поетичка, потом и за друштвено-политичка уверења. Захваљујући томе, поседује несумњиву линију развоја, и у крајњој се линији не може се оцијенити као песимистичка.

⁷ Од песника се очекује да засија пуним сјајем и сведе све ствари на праву, мајушну меру, разарањем олтара, идола, предрасуда и калуца, старе трошне зграде "од дна па до врха". Код своје бедне песничке браће изабрани ће пак изазвати смртни страх, толики да ће се крстити док слушају како његова плаха песма "грми крај њине сликоване прозе".

Друга збирка песама Милана Ракића *Нове песме*, појавила се 1912. године у Београду, и овога пута обухватила за око трећину више насловљених песничких састава више него у претходној књизи. Како одређивање тачног броја прилога тако и описивање унутрашњег распореда у *Новим песмама*, међутим, изазива одређене недоумице. Наиме, када се погледа „Садржај“ књиге (тј. њен графички издвојен део са прегледом наслова и пагинацијом песама), примећује се да су наслови специфично распоређени, односно груписани у одређене целине. У колико њих тачно – пет или осам, то остаје питање. Већ сâм покушај описа структуре збирке показује се тако као проблематичан, будући непосредно повезан са тумачењем начела на којима почива организација њене песничке садржине. У *Новим песмама* само су две групе састава јасно издвојене као циклуси/целине – уводна скупина од три песме – "Кондир", "Зимска ноћ", "Мутна импресија", те завршна, „На Косову“, састављена од 7 песама, нумерисаних римским бројевима од I до VII. Остатак збирке подељен је на три основне целине, од којих сваку отвара једна сложена поетска композиција: "Серенада"; "Површни утисци"; те "Старост", где наслови означавају најпре три песме састављене од неколико делова⁸ ("Серенада" и "Старост" од по три, "Површни утисци" од два), а, по свему судећи, истовремено и три оделите целине од по четири

⁸ Иза наслова сложене песме у прегледу садржаја збирке по правилу долазе две тачке, а саставци се набрајају испод, сваки у свом засебно пагинисаном реду.

песме (или, ако се пак деловима сложених састава призна статус самосталних песама, од шест/пет/шест песама). Уколико се, међутим, белина/размак која се уочава у „Садржају“ код ових циклуса протумачи као сигнал (под)поделе, тада је реч о осам целина, или пак о три целине додатно подељене на још два дела.

Опет, када се са „Садржаја“ пређе на прегледање конкретне садржине збирке, увиђа се да је посао описа распореда ипак унеколико олакшан. За разлику од прве књиге, у којој су и песнички састави у целини и њихови састојци, почињали искључиво на десној, непарној страни, у *Новим песмама* је непарна страна резервисана само за почетак новог циклуса или пак нове (сложене) песме, док њихови саставни делови могу отпочети и на десној и на левој страни. Стога, када песме из целина/циклуса које долазе непосредно након сложених састава отпочну на парној страни, то је сигуран знак да није реч о новим целинама већ о песмама које припадају старим одељцима. Уз то, циклуси су издвојени уметнутим насловима (непарна страна) иза којих следи празна, парна страна. На основу наведеног, рекло би се да „Сонет“, "Површни утисци" и "Старост" не означавају само скуп од три/три/две песме, већ и целине у које се укључују и радови који се налазе након вишеделних песама (означених римским бројевима) а пре следећег наслова сложене песме. Са друге стране, уколико постаје јасно да у није реч о осам већ о пет целина, остаје отворено питање да ли се и даље може размишљати о под-целинама, макар у тематском погледу – сложене наспрам осталих песме у оквиру циклуса/целине – наговештених на

основу „Садржаја“, будући да у самом изгледу текста нема графичког нити поетичког сигнала који би недвосмислено поткрепили такву тврдњу.

На највишој композиционој равни, нивоу збирке песама у целости, чини се да друга књига унеколико понавља структурни оквир прве. Без улажења у подробније анализе, ако је у *Песмама* 1903. највећи сегмент грађе уоквирен песмама „Сонети“ и „Песнику“, а одсликан/вариран у препевима, нешто налик томе запажа се и у књизи из 1912, у распону уводна трилогија – „Прелазно поколење“, након чега следи циклус „На Косову“. Сада се, међутим, за разлику од претходне збирке, издвојена целина налази на почетку – триптих којим се књига отвара једини је њен сложени део коме не претходи наслов.⁹

⁹ Тематски лук у песмама „Кондир“-“Зимска ноћ“-“Мутна импресија“ креће се од исповести и изневерених нада песника-ратника-рањеника, преко опевања тајанствене страве у природи прожете љубављу лирског субјекта према свим болесним и тајно умирућим бићима, до сликања мутног расположења задушничких дана, у крајолику као и у души песниковој. Једину, мада јалову, тајну могућност да се и за живота пронађе срећа, доброта, спокој и мир - лирски субјект, макар на трен, означава као „уста драге“. Косовски циклус доноси такође уосећавање у месечином обасјану природу, над пољем у коме почивају бројне чете и црвени и плави божур расте из крви палих јунака, преко средишњих полетних песама оживљавања косовског мита и јунаштва, до потпуно туробне слике запуштене цркве без пастве и непрозрачне таме која притиска све људе и куће осим знака старе и истрајне освајачке моћи – спокојног белог минарета. Непосредно испред косовских песама налази се „Прелазно поколење“, песма која по положају одговара „Песнику“, из прве збирке, и која вероватно има и сличну улогу, у другој. На то указује и њена садржина, и она обележена непосредним упливом више сфере:

Уколико је у првој књизи од почетне ка крајњој песми приметан тематски развој (лична пролазност и смртност/поетичко-пророчка-друштвено-историјска мисија), семантичка путања у збирци из 1912. године унеколико се „закривљује“, и приметно је тамнија од претходне. Лирско ја полази од смртне рањености и љубавне и људске напуштености да би завршило свешћу о неумитној личној пропасти због одступања од сивог друштвеног просека, и безизлазног положаја колективитета на који пада непрозирна историјска тама туђе вере и цивилизације. Са друге стране, трачак позитивног ипак се чува у песниковој свести о доприносу изражајним могућностима поколења и у способности да себи створи други, бољи унутрашњи свет.

Ову је књигу песама приредио за штампу сâм песник. У њу су ушле – без једне песме и без две-три строфе – обе његове раније збирке песама („Песме“, у београдском издању пишчеву, 1903; и „Нове песме“, у издању београдске књи-

Господ ствара песника у монотonoј средини, у монотono доба; као одговор на гњечење злог удеса, песник сам себи даје "другу душу" са којом долазе и нове чежње и потребе, и зов у друге пределе. Стога се он вечито креће између света чезнућа и ствари - први га гони "као крвник стари", други га кришом посипа цвећем. Управо због тога што корача ван свога доба и ван утрте стазе, песник је предодређен да буде смрвљен од стране судбине и згажен од времена. Пропаст свих оних са немирном душом у дане ђифтинске страсти и намерне мане, када се прогони необичан осећај, довешће до тога да остане непознато да су, заједно са песником били мали али први, и поколењу дали нови језик с новим осећањем.

жаре С. Б. Цвијановића, 1912), затим песме које су после ових збирака изашле у часописима („Српски Књижевни Гласник“, „Нова Европа“), и неке песме које досад још нису објављиване. Књига је штампана у „Типографији“, у 3500 примерака, од којих је 500 на нарочитој (јапанској) хартији и у библијофилском омоту; од ових примерака, 60 је повезано у кожу, нумерисано, и на њима је потпис песников.

Први избор/интегрална збирка Ракићевог пе-сништва појављује се 1924. године у Загребу, у издању „Нове Европе“, и уз горе наведени песников коментар, на основу кога је јасна намера да се књига обликује плански, преузимањем и преображавањем, као и проширивањем раније објављене поезије. Прегледом садржаја увиђа се да су сви нивои структуре текста претрпели ауторске интервенције, али, са друге стране, уочава се и да Ракићев исказ из напомене није поуздан. У збирци, наиме, поред препева Игоа, који нису оригинална поезија, изостају не само једна већ три песме: из прве збирке две, „Коб“ (Јовану Дучићу) и „Гроб“ (Д. Дандреи), и „Позив“, из друге.¹⁰

Када је реч о променама, пренесене песме су прошле кроз језичку и стилско-правописну редакцију („Долап“ је промењен у интерпункцији и правопису) и скраћивање („Искрена песма“ сада уместо 10 има 9 строфа; све песме из 1903. године

¹⁰ Могућност да Ракић не грешу у бројном стању могла би се, међутим, тражити у тумачењу да је његов суд пре свега вредносни, односно да у изостављеном материјалу за уметнички успелу признаје само једну песму, а да остатак сматра „строфама“.

остају без посвете). Даље, у вези са структуром, састојци сложених песама / циклуса у начелу губе самосталност у односу на целину и сада се означавају јединствено, са пагинацијом почетка али не и делова. „Сонети“ и „Суморни дани“ захваљујући графичким ознакама из 1903, од почетка су /потенцијално/ у том облику, док се из *Нових песама* прилагођавају још „Површни утисци“, из којих у *Песмама* из 1924. године изостају под/наслови (изворно „I Шћућуриле се у заливу сивом“; „II Осећам да нешто у мом срцу труне“), али се преносе римски бројеви. Исто важи и за „Старост“ („I У вечерњој магли пред нама се“; II Сетна песма; III Сонет), која опет губи и цео један саставни део/певање – „Сетна песма“ од 1924. године добија самостални статус, а „Старост“ се претвара у двочлану целину (I, II) са јединственом ознаком стране. Ревизију наслова прошле су и све песме из циклуса „На Косову“, које остају без римских редних бројева. Практично једина вишеделна песма која је, у „Садржају“ збирке, задржала изворни облик целине самостално означених/пагинираних делова јесте „Серенада“ („I Allegro“; „II Adagio“; „III Menuet lugubre“). Поред тога, једино она чува и начин обележавања сложених песама особен за претходну књигу (главни наслов праћен насловима саставака, сваки у свом реду).¹¹

За разлику од не до краја јасне структуре *Нових песама* (1912), и пет (или осам) песничких целина, *Песме* М. М. Ракића из 1924. године органи-

¹¹ Притом се код свих песама доследно губе две тачке иза основног наслова.

зоване су у три равноправна сегмента обележена великим словима „ЉУБАВНЕ ПЕСМЕ“ – „ДРУГЕ ПЕСМЕ“ – „НА КОСОВУ“. Другим речима, Ракић не преноси готову композицију из ранијих књига, већ је овде сабрани песнички материјал не само подељен према новом, троделном, начелу организације (при чему се, уз поменуте измене, из *Нових песама* 1912. преузима целину „На Косову“, која чини последњу трећину збирке¹²), већ је и прерасподељен - у потпуно новом међусобном односу песме су се нашле пре свега зато што су сада први пут све заједно али и због чињенице да је оригинални распоред измењен у односу на редоследе састава из првобитних контекста.¹³ „На Косову“ остаје на своме завршном месту, али су у односу на *Нове песме* на његовом крају, стога и на самом крају збирке, на непагинисаној страни (90), додате „Напомене“, чије присуство није уврштено у „Садржај“.

Детаљно описивање новог наспрам старих распореда био би за ову прилику презаметан посао, али се одређена идеја о семантичким последицама композиционих измена може стећи праћењем поетички посебно наглашених песама, о ко-

¹² Сада је скупина песама „На Косову“, у односу на вишеделне саставе из *Песама* 1912. године, са којима је била на истој структурној равни, јасно подигнута на виши ниво циклуса.

¹³ Нова прерасподела грађе, између осталог, за последицу има и обесмишљавање поетичког сигнала који са собом носи присуство/одсуство посвете у песмама из прве збирке (минус-обележје посебности – изостанак посвете у саставу „Песнику“ – изгубило би се и да су остале песме из збирке задржале своје посвете), и свакако је један од разлога њиховог изостанка.

јима је већ било речи. Тако је „Кондир“ и овде прва песма у збирци, али је, уместо на почетку групе од три издвојена састава, сада структурно „спуштен“ и укључен у први циклус „љубавних“ песама, а његов се изворни контекст неповратно губи („Зимска ноћ“ је у новој збирци друга песма, а „Мутна импресија“ осма песма другог циклуса). Песма која претходи косовским песмама више није „Прелазно поколење“, премештена негде на две трећине другог циклуса, већ „Помрчина“, којој непосредно претходи последњи састав из прве збирке – „Песнику“. Док је у првом објављивању ова песма имала снагу ултимативног поетско-поетичког „вјерују“, и романтичарски пркосног супротстављања злехудој судбини, у *Песмама* 1924. она представља тек блесак, пуки привремени излазак из егзистенцијалног ропца пред коначно утонуће у тамну кому сплина, апатије и бесмисла, састава „Помрчина“. ¹⁴ И овога пута структура прва два дела збирке сажета је у последњем, чини се да се процес семантичког уједначавања и „закривљавања“ наставио, у правцу свеопштег безизгледног песимизма.

¹⁴ Потпуна равнодушност и безвољност лирског субјекта, каткад прекинута подсећањем на давно прошле дане (са)осећања, интелектуалне живости и амбиције, толика је, да ни могућност да га сам Бог призна као себи равног и пружи му шансу да исправи грешке у стварању и направи идеалан свет не би покренула; песник би „тужна срца и погнута чела“ одговорио да не може да створи ништа боље од онога што већ јесте. Крај „Помрчине“ тоне у исти непрозирни мртви мрак који се уочава и на крају косовских песама.

Процес структурног уједињавања, започет у *Песмама* из 1924, унеколико се обрће у *Песмама* из 1936. „Помрчина“, која се, иако сачињена од три дела, у збирци из 1924. године означава као јединствена, и у садржини и чињеницом да његови саставци, нетипично за збирку, почињу један за другим а не преносе се на засебне стране, у књизи из 1936. године добија под-поделу и у „Садржају“ (I, II, III), а почечи делова, у складу са начелом спроведеним у целини збирке, доследно се распоређују на следећу страну.

У *Песмама* из 1936. године, у којима се троделна структура претходне књиге претвара у петоделну, „Кондиру“ припада најповлаштеније место, будући да је сада извучен на уводну позицију књиге у целини, изван циклуса „Љубавне песме“, не добијајући посебан наслов одељка, док његов већ давни контекст из 1912. остаје на истом месту, у другом делу збирке. „Кондир“ сада представља својеврстан поетски мото књиге (тима и целокупног опуса), са истим структурним местом као некада посвета Богдану Поповићу у првој збирци.

У односу на песме из 1924. године, књига из 1936. садржи један састав више („Опроштајна песма“); ова песма добија и посебан значај, будући да ју је Ракић ставио на сам крај, чак и након косовског циклуса, и додатно је издвојио насловом и празном страницом дајући јој тако статус певања/циклуса. Опет, то је статус различит од уводног „Кондира“, и унеколико на нижем структурном нивоу од њега, будући да је песма-одељак

ипак укључена у основно ткиво књиге.¹⁵ Такође, сада и „Напомене“ добијају посебан статус – поново им припада последње место у збирци, али су у овој прилици одвојене од косовског циклуса; у „Садржају“ у коме су пагинисане, обележене су на посебан графички начин, без тачака које спајају наслов са бројем стране, па се могу сматрати ако не равноправним а оно истакнутим саставним чланом збирке. Ствар је тумачења да ли је Ракић напомене у начелу замислио као истинско појашњење (косовских) песама, или су оне пак само то привидно, и заправо имају поетско/поетичку улогу, поготову ако се у обзир узме чињеница да се мање познате речи на другим местима, попут турцизма „дида“ („копље“) из „Опроштајне песме“, не разјашњавају.

Када је реч о „Опроштајној песми“ чини се да Ракић у новим околностима довршава значењску путању започету двема првим збиркама. Наиме, уколико је у њиховим почетним песмама, „Сонетима“ и „Кондиру“ лирски глас значајно усмерен ка песниковој драгој, или пак госпи, у песмама којима се збирке завршавају, без обзира на семантичко сажимање/одсликавање претходне садржине у њима, женски адресат није присутан, нота индивидуалне посвећености се не понавља и песме се завршавају општијом, мушко-епском перспективом. Завршна песма збирке из 1936. године

¹⁵ Питање је да ли је Ракић управо то желео да уради, односно, ако није, уколико је желео да јој да улогу песме–поговора „изван“ односно „изнад“ главнине текста, једнаку улози „Кондира“, на који је начин могао да то недвосмислено и најбоље уради.

у многоме доприноси да се таква слика измени, то јест да се значењска линеарност претходних књига згусне у семантички круг. Оно што је било уведено „Сонетима“ и „Кондиром“ - певање пролазности, појединачне и опште смрт(ност)и, језовите атмосфере, заборава и бесмисла, страдалништва у боју – сада одјекује у „Опроштајној песми“, опет на личнијем, непосреднијем и интимнијем нивоу.¹⁶

Са друге стране, „Опроштајна песма“ битно је обележена присуством високостилизованих књижевнопоетичких мотива (Пегаз, Госпа, асоцијација на Дон Кихота, млађи /стваралачки/ нараштаји неоправдано се изругују старијима), који, у садејству са (псеудо)историјским асоцијацијама и посветом из „Кондира“, и бројним њима сличним, мотивима из других песама, подсећају на у Ракићевој поезији стално присутну црту маниристичке конвенционалности, таман толику да се „књишким“ отклоном мрачна атмосфера и свеп-

¹⁶ Као и у првој песми, песник се и у последњој обраћа госпи, овога пута без узвишено-јуначке позе већ као предмет поруге младих, као "привиђење са другог света" проређене прогрушане косе, у лику Дон Кихота, на олињалом и босом Пегазу без потковица и клецавих колена, и са зарђалим копљем. Песник одаје пошту госпи и сећа се негдашњег живота, чистог, честитог и доброг као на води лабудово крило. Песник брани успомене и прошлост од смрти али је свестан да ће са његовим нестанком све умрети, и да су управо пролазност и равнодушни заборав најгори и најсвирепији од свега: многи најбољи људи више нису на овоме свету, а он и даље наставља да живи по ситним навикама. Песничко ја се очију пуних суза опрашта од госпе, док се дан лагано гаси и ноћ, као завеса, пада.

рисутни песимизам унеколико ублаже и учине пријемчивијим читаоцима.

Од раних препева и оригиналних песничких првенаца до последњих стихова, Милан Ракић је у непрестаној потрази за одговарајућим песничким обликом и садржајем. Од збирке до збирке, своју поезију он без одмора дописује и брише, мења, преправља и премешта, настојећи да појединачне стихове, строфе, песме, циклусе и књиге доведе у коначно, задовољавајуће стање. У тим структурно-семантичким трагањима јасно настоји да, са једне стране, сажме песничку структуру и згусне смисао, и тиме их подигне на виши поетски ниво. Тако, примера ради, изостављање посвета савременицима при каснијем преношењу песама из 1903. године уклања једнократну, за песникову егзистенцију непосредно везану димензију, дајући песмама у збиркама из 1924. и 1936. године шире, ванвремено и ванпросторно значење.¹⁷ Нестанком свих (римских) редних бројева из наслова у циклусу „На Косову“, смањује се и линеарна структурна веза између песама и повећава могућност да се оне међусобно интерпретативно повежу и на друге, нелинеарне начине. Изостанак поднаслова унутар сложених песама те промена степена везаности делова и целине повезује песничке саставе

¹⁷ На сличан се захват одлучује и Ракићева савременица, Даница Марковић, избацујући у каснијим прештампавањима својих раних песама пропратне ознаке конкретног времена и простора.

на чвршћи или макар потенцијално адекватнији начин.

Од *Песама* 1903. до *Песама* 1936. и у структури и у садржини Ракићеве књиге долази до диференцијације, од прве збирке у којој нема прегледа садржаја а, сем графичких сигнала-црта, ни подподеле (осим "Игоа", који је суштински другачији од остатка песама), преко *Нових песама*, у којима се појављује "Садржај" као посебан одељак, али се и усложњава и диферсификује и сама садржина књиге, при чему наслови сложених песама (потенцијално) преузимају функцију ознаке целина/циклуса док начело и коначни изглед поделе нису до краја јасни.

Песме 1924 доносе нову, троделну и недвосмислену организацију, у коју је укључена сва песничка грађа, да би се потом, 1936. године, троделна структура проширила у петоделну, са четири сегмента наизглед истог нивоа (при чему се један од њих ипак смисаоно одваја од осталих), и петим, јасно издвојеним и подигнутим на највишу структурну разину.

Са друге пак стране, упркос постојаним смерницама интеграције и одговарајуће унутрашње диференцијације делатним у свим Ракићевим књигама, макро-структурна решења којима прибегава од збирке до збирке имају у многоне различите семантичке последице. Са променом места и статуса композиционо-поетички наглашених састава, а то су код Ракића пре свега уводна, потом и завршна песма, мења се, наине, и њихов значај и кон-/интер-текстуално значење, а тиме опет повратно и значење збирке у целини. Тако „Сонети“

из прве Ракићеве збирке, речено је, осим што су на почетном месту, нису посебно истакнути, као, уосталом, нити једна од ауторских песама сем оне насловљене „Песнику“. Уводна трилогија „Кондир“/„Зимска ноћ“ /„Мутна импресија“ из *Нових песама* представља целину јасно различитога реда од осталих управо захваљујући „минус“-особини: изостанку додатног обележја издвојености: засебног наслова и припадајуће уметнуте – „насловне“ – стране у књизи. У *Песмама* из 1924. године, уводна је целина из *Нових песама* растављена, а „Кондир“ своје интертекстуално значење сада црпи пре свега из осталих „љубавних“ песама, на битно другачији начин него раније. Зато је на овом месту „Кондир“ семантички другачија песма него дванаест година раније, али и дванаест година касније, када – макар композиционо – представља беспоговорни пролог Ракићевом целокупном песништву.

На крају, требало би напоменути да остаје утисак да је код Ракића непрекидни напор усмерен ка постизању „коначног“ стања поетског опуса производ сталне напетости између облика и значења, барем када је реч о песничким макроструктурама. Последња збирка из 1936. године коренито је различита од оне из 1924, но, чини се да се ни у њој нису коначно помирили структурна и значењска страна Ракићеве поезије. Уколико се семантички круг затворио, луком чији су крајеви „Кондир“ и „Опроштајна песма“, то се пак са становишта композиције књиге није подударило са структурним статусом завршних стихова. Ово пак наводи на помисао да би, да је којим случајем било могућности да песник приреди још коју

књигу поезије након *Песама* из 1936. године, песничко ткиво доживело додатне прерасподеле. Овако, Ракићева последња збирка остаје као завршна слика једног дуготрајног процеса – хотимично окончаног или прекинутог тек пуким удесом¹⁸ – који у целини и у свим својим етапама представља занимљиво, крајње сложено, готово потпуно неистражено и за (нашу) науку о књижевности крајње изазовно поље.

Bojan Jović

FROM *POEMS* (1903) TO *POEMS* (1936) – SOME
POETIC ELEMENTS IN THE ORGANISATION,
DEVELOPMENT OF AND CHANGES IN RAKIĆ'S
COLLECTION OF POEMS

Summary

The text points out several specific characteristics of the poetry of Milan Rakić pertaining to the composition, meanings and interrelationships of his collections of poetry. The theoretical idea from which this paper proceeds is the opinion that a collection of poetry, poetically shaped as a whole, assumes a unique meaning through its internal arrangement; however, it is from this internal arrangement that individual poems gain an additional, unique meaning, which cannot be derived from the poems themselves – when studied within the context of the books they were originally published in, poems reveal the full extent of their (inter)textuality.

¹⁸ О правом „издању последње воље“ могло би се заправо говорити тек да се за песничког живота једна те иста збирка-опус у одређеном временском раздобљу штампала у више наврата, без икаквих измена.

Thus the collection of poetry itself becomes the object of interpretation, which involves considering the decisions that poets make in the course of their work, in view of the fact that they play a meaningful role in both the poetic process and the reading process.

Бојан Чолак
КОМПОЗИЦИЈА ЗБИРКЕ *НОВЕ ПЕСМЕ*
МИЛАНА РАКИЋА

Друга збирка Милана Ракића *Нове песме* објављена је 1912, девет година након изласка прве. Уочавају се разлике у принципу организовања збирки. Редослед песама више неће бити условљен хронологијом публиковања као у збирци из 1903. године, већ ће се груписање вршити на основу заједничких тематско-мотивских скупина¹, што се може приказати и нумерички : 3 + 1 (3) + 3 + 1 (2) + 3 + 1 (3) + 3 + 1 (7). У средишту збирке налази се наслов који обухвата две песме (“Површни утисци I, II”)². Претходи му девет песама распоређених тако да после трећег наслова долази један који садржи три песме (нека врста малог циклуса³) након којег следи још три наслова. И

¹ Иако је Милан Ракић велику пажњу посвећивао форми песме, формални принцип није био пресудан у организацији збирке. Међутим, и поред тога може се запазити подједнака заступљеност песама испеваних у једанаестерцу и дванаестерцу. Тако, уочавамо да је у првом делу збирке, у њеном средишњем делу, као и у другом делу збирке заступљен подједнак број песама испеваних у ова два стиха. Конкретно, до “Површних утисака” наилазимо на по четири песме испеване у једанаестерцу и дванаестерцу, у средишњем делу на по једну, а у другом делу збирке на по осам песама.

² Маркираност централне песме очитује се и у томе што се она једина састоји од парног броја песама.

³ Наравно да у вези са “Серенадом”, “Површним утисцима” и “Старошћу”, па самим тим и у вези са скупином песама

после централног наслова, песме су удружене по датом обрасцу, уз додатак скупине песама са родољубивом тематиком (**На Косову**) која, такође, има занимљиву композицију. Испред и иза средишње песме (“Наслеђе”) налазе се по три песме. Централна песма “Наслеђе” маркирана је и насловом који је једини из реда апстрактних имена.

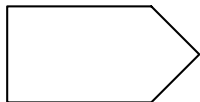
Симетрична структура збирке може се представити и на следећи начин:

3		3		
1	1	1	1	1
3		3		

Затворена, палиндромска структура постаје евидентна кроз наизменично смењивање бројева три (у значењу довршености и затворености) и један (у симболичком читању као почетка и средишта). Збир прве и треће вертикале износи седам, што је број који је присутан и у скупини песама **На Косову**.

Није тешко замислити наместо бројева тачке. Њиховим спајањем добија се петоугао:

o		o		
o	o	o	o	o
o		o		



“На Косову” не можемо говорити о циклусима у оном смислу те речи који ће се подразумевати када се говори о циклусима у збирци из 1924. године.

Према традиционалном схватању број пет је кружан број, а петоугао има заједничку симболику са кругом. Попут круга и он симболизује целину и савршенство. С друге стране, у њему можемо препознати и немогућност изласка из животног круга. Центар петоугла чини средишња тачка у другом реду, односно “Површни утисци”.

У збирци *Нове песме* чини се да **На Косову** још не постоји као засебан циклус већ да је пре реч о наднаслову какав је, рецимо, “Серенада” или “Старост”, из чега се може закључити да Ракић 1912. године није имао на уму распоређивање песама у циклусе.⁴ Као и у збирци из 1903. године, у другој збирци редослед песама разликује се од оног на који ћемо наићи у издању из 1924, односно 1936. године. Збирка *Нове песме* садржи двадесет и седам песама (шеснаест наслова). Међу њима се налазе само четири које ће се касније укључити у циклус **Љубавне песме**. Имајући у виду да су у првој збирци објављене свега две љубавне песме, запажамо да су песме које ће чи-

⁴ Томе у прилог иде и чињеница да су сви наднаслови у збирци на исти начин истакнути – налазе се самостално на једној страни. Тек на наредној страни следе песме, са или без наслова, изнад којих се обавезно налази римски број. У садржају су сви наднаслови на исти начин графички истакнути и сви обележени истим интерпункцијским знаком две тачке. Наднасловом је истакнут главни мотив сваке скупине песама. О томе да бисмо ипак могли говорити и о некој врсти циклуса у вези са скупинама песама из 1912. године сведочи то што су у збиркама из 1924. и 1936. године на исти начин обележавају циклуси као што су се обележавале скупине 1912. године. У издањима након 1912. скупине се обележавају само тако што имају наднаслов. Нису као циклуси одвојени посебним странама.

нити уводни циклус завршне збирке последње написане⁵. С друге стране, циклус **На Косову** је потпуно осмишљен – број и поредак песама остао је непромењен у каснијим издањима. Занимљиво је да се, и поред тога што је косовски циклус постојао, песма “Кондир” не налази у њему. Још тада она добија статус прве песме, што ће остати и у доцнијим издањима, с том разликом што је 1924. године припојена циклусу љубавних песама, а 1936. године извучена испред осталих као уводна песма. У збирци из 1912. године “Кондир” је заједно са “Зимском ноћи” и “Мутном импресијом” које ће се касније наћи у циклусу **Друге песме**. Од двадесет и пет наслова колико ће садржати циклус **Друге песме** једанаест их је објављено 1912. године, дакле, исто колико и 1903, што значи да су свега три наслова написана касније (“Као бајка”, “Помрачина I, II, III”, “Три писма I, II, III”) и да је овај циклус већ тада углавном био готов. Песме из 1912. године задржавају готово непромењен поредак и у потоњим издањима⁶. Међу песмама које ће ући у први циклус не наилазимо на след какав ће бити у завршној збирци. Интересантно је и то да триптих “Серенада” који ће касније отворити циклус љубавних песама постоји у

⁵ Циклус **Љубавне песме** садржи шеснаест песама, што значи да их је десет написано после 1912. године, од којих су “Обнова” и “Сентиментална песма” написане за време рата, а осталих осам тек по његовом завршетку.

⁶ Мисли се на то да међу песмама које ће се наћи у другом циклусу неће долазити до већег размештања песама, па ће се наћи у следећем редоследу: 2, **8**, 5, 6, 10, **18**, 12, 13, 14, 15. Поредак ће нарушити друга и шеста песма.

збирци из 1912, али се не налази на самом почетку збирке.⁷

Тема смрти повезује три уводне песме збирке (“Кондир”, “Зимска ноћ”, “Мутна импресија”). У првој песми даје се приказ напуштених војника док чекају смрт, у другој се исказује љубав лирског субјекта према свима “што самрт носе у грудима голим”, а у трећој лирски субјект је обузет осећањем распадања свега око себе и нечујношћу смрти која прети свему. Све три песме развијају однос лирског субјекта према смрти, али се она ни у једној песми не тиче њега. Смрт је искуство другог човека и служи као повод лирском субјекту за емпатичне импресије и промишљања.

Песме обухваћене наднасловом “Серенада” тематски су другачије. Запажа се да између песама “Алегро”, “Адађо” и “Менует лугубре” постоји временска разлика; у првој лирски субјект пева из позиције младића у пуној животној снази, у другој из перспективе мушкарца са животим искуством, а у трећој из угла остарелог човека. Позиција лирског субјекта утицаће на обраду основног мотива у овим песмама. Тако, “Алегро” истиче императив живота и свемоћ поезије који се супротствљају свему извештаченом и лажном – свему што љубав крати; у “Адађу” се заводљиви, освајачки полет и виталана снага “Алегра” смењује прибраношћу искусног љубавника који познаје задах љубавног наличја; док “Менует лугубре”

⁷ Разлог да прво место у оквиру циклуса **Љубавне песме** у збирци из 1936. године има “Серенада” јесте колико програмски карактер песме “Алегро” толико и што “Серенада” садржи све фазе Ракићеве љубавне поезије.

истиче немоћи песме пред старошћу и спознање колико је живот мучан када постане сећање.

Однос према овоземаљском животу и оностраном чита се из песама “Позив”, “Роса пада” и “Драгим покојницима”. У песми “Позив” лирски субјект позива драгу у природу да се воле и да се љубављу одупру животу у коме груби господаре. Овоземаљски живот јесте тежак, суров, груб. Стога се треба супротставити животној беди чињењем избора и бирањем чедне врлине и нежности душе. У сродном осећању лирски субјекат остаје у песми “Роса пада”. Након позива на љубав рађа се и нада. У ноћном пејзажу тихог падања росе песнички субјект проналази онај моћни час или привилеговани тренутак у којем се осећа постојање “неког Бога” који једва чујно, као росом, обасипа својом милошћу и цео свет који мре освежи се новом надом. У песми “Драгим покојницима” поставља се проблем вере. Лирски субјект, почев већ од друге строфе па све до краја песме, исповеда своју сумњалачку природу и сталну потребу да мисли, истражује и представља. После уводне строфе у којој покојници живе “под вечитим сјајем непрегледних дуга” следи пет строфа стрепње, дрхтавице и сумње лирског субјекта у квалитет евентуалног оностраног постојања, уз дочаравање мрачних представа могуће човекове судбине након смрти. Устаљену представу о рају као месту “вечно лепом” песнички субјект замењује са представом о месту у коме се душе налазе непомичне, хладне, немоћне и неме. Одсуство осећања (“Зар ви, драге душе, без сузе у оку,/ Без бола, гледате судбу нашу круту,/ Очајања наша и беду дубоку,/ И лутања дуга на краткоме путу”) и

немогућност да се дела довољни су да лирски субјект њихов живот доживи као гори од оног у паклу.⁸

Средишње место у збирци заузимају “Површни утисци” у две песме. И поред тога што се лирски субјект жали да му “душу мучи силни песимизам” и да му се чини да не живи више, његова су чула будна и жива. Једна за другом, визуелне и звучне импресије покрећу асоцијативни ланац: из дубоке тишине циганско ћемане буди успомене на дрхтаве звуке старинске виоле, које опет чине да се непомична симболика укотвљених (шћућурених) лађа у сивом заливу покрене и подражи свешћу о протицању времена. Утисак је болан: ноћ мирише, а лирски субјект, као песма – невешта и бона – полагамо трне и тоне и све дубље клизи у густу таму. Мистерију наслова можда најпре расветљује полустих “Неосетно и стално...” који као врхунац егзистенцијане језе открива несвест, неприметност, немогућност да се прецизно региструје и прати стално примицање смрти. У другој песми песнички субјект описује како осећа сопствено лагано умирање. За разлику од претходних песама које су се бавиле темом смрти, у “Површним утисцима II”, смрт се односи на песнички субјект. Док се осећање сопствене смрти у “Површним утисцима I” исказује тек последњом

⁸ Давање предности оностраном над оностраним светом налазимо код многих других песника тога времена:

“Горе у Ничем бело је, девичански је свет.
Ох, лепо је Ништа, ал’ шта може да пружи?
Боље је блато од магле и у магленом врту
Руже.” (Е. Ади “Снег изгубљен у блату”).

строфом, у “Површним утисцима II”, оно је истакнуто већ првим стихом (“Осећам да нешто у мом срцу труне”). Препознавање тог осећања у себи прати свест о човековој усамљености пред спознајом властите пролазности и смрти (“Ко ће ми помоћи?”). Јединка је препуштена себи, слутњама, страху. Иако краткога даха, ти површни утисци су довољни да у лирски субјект унесу немир, стрепњу. Тежини осећања сопствене пролазности и смрти супротстављена је могућност његовог олаког и наглог нестанка из лирског субјекта. Сећања која су постојала у првој песми и која су давала утисак постојања живота, у другој песми нестају. Ишчезавање сећања указује на близину и присуство смрти. Последњи стих песме изводи смрт из области нејасног осећања у пуну свест (“Јер знам да у моме срцу нешто труне”). “Површни утисци” су једина песма у збирци из 1912. године у којој лирски субјект описује сопствено умирање. Отуда не чуди што овој песми припада централно место збирке.

Запажа се да у прве три песме након средишње, тема смрти више није у првом плану. Требало је само да се на светлост мисли изведе мисао сама (“Мисао”), па да лирски субјект увиди и њено наличје – окамењујуће, разорно, костоломно пактирање мисли са смрћу, те да свему томе окрене леђа и да отпочне нову потрагу... У песмама се појављују ведрији тонови и описују тренуци живљења на Земљи – лепота тренутка губљења девојачке невиности (“Чежња”), односно упућивање позива чедном и смерном женском бићу да се остави потребе да јој ласкају и да се препусти сопственој души, природи и допусти да заједно ужива-

ју у чарима природе и љубави (“Варијације”). У основи песме “Варијације” налази се жеља да се изађе из оквира ишчашених и до досаде понављаних заблуда на трагу хришћанства (“Доста, за љубав вечитога Христа!/ Не могу више, досадно ми све је.”). Лирски субјект се обраћа лепој девојци која је утамничила душу у хришћанске норме и живи повучено, себи на терет и штету, а по диктату искривљене, укочене и скучене (мало)грађанске интерпретације хришћанског морала. Кроткост њене природе представљена је средњовековним симболима и ликовима у комичном споју са грађанским идеалима љупкости, лагодног живота, комфора и површног занимања за лепоту (“Твоје је лице као *љупка* фреска.../ Тело ти је у *филиграну љуска*.../ Из очију ти бистрих благост *пљуска*...”). Ефекат оваквог споја (неспојивог) појачан је иронишућим римама (љупка фреска/Дантеова Франческа). Тако нетакнуту, беживотноу, спутану, лирски субјект је позива да осети лепоту и чари живљења, да отвори душу и чула за посматрања Природе у свој њеној разноврсности и варијацијама (“... Гледај, сунце греје/ И криву дава река под њим блиста..../ О, гледај поља и планине модре.../ Природа тај спас, и утеха, и нада”). Он је позива да се мане потребе за празном ласком, а као симбол њене телесне лепоте и грађанске духовности проналази ироничну риму са вазом саском. Спас од баналности живота, утеху и наду, лирски субјект види у окретању Природи, њеној разноликости, разноврсности, менама и варијацијама. Неопходно је да се угледањем на Природу и љупка грађанка пробуди, да превазиђе укоченост и позу, одбаци ласку, да се окрене при-

родности. Дотадашњи идол (Христ) биће замењен новим (Природом). За разлику од хришћанства које спас човека види у одупирању поривима трошног и пропадљивог тела, лирски субјект прихвата и признаје слабости зарад живљења и душе и тела. Човечји спас није у оностраном већ у ово-страном свету, у Природи која остаје увек разли-чита, вечно млада.⁹

Али, већ у наредној песми (“Старост I”) при-рода цела “ћути”. Многоликом полету из младић-ских дана придружени су дани немоћи и беде у којима “Све се чежње гасе и све страсти бледе” и нестаје “љубав спрам нових открића”. У нечека-ној превременој старости умире се још пре гроба јер душа “нема више моћи/ Да устрепти силно пред лепотом правом”. Овим лирским протустав-љањем, кроз горко искуство старости, након рази-граних варијација, поетско сведочење о природи, лепоти и животу постаје потпуније. Сазнање о немогућности осећања, о томе да је остало још једино да се сачека смрт прате туга и страва. Ста-рост је неман. Смрт пре смрти. Човек не умире када физички престане да бивствује већ када мине његова активност и снага, односно када нестану осећања. Стиховима “Ми млади старци најновијег

⁹ Р. Константиновић у раду “Милан М. Ракић” (*Биће и језик*, књ. 7, Београд: Просвета/Рад, Нови Сад: Матица српска, 1983) говори о Ракићу као песнику у коме је грађанска кул-тура почетком двадесетог века видела “оличење свога песни-ка” и која га је “уздигла до самог мита”, а који је заправо устајао против те културе, задржавши култ форме, дакле, њена обележја. Због тога Константиновић закључује да се Ракић јавља у знаку великог парадокса.

доба/ Падамо, рано изнурена раса”, лирски субјект осећању превремене смрти даје универзално важење и значај. Поред сведочења о интимној беда старости, констатује се и беда једног времена, једне генерације. У старости може остати љубав, али је она сасушена, чедна и преображена у сећање. Постоји још само “Пригушен шумор некадање страсти...” (“Сетна песма”). У песми “Сонет” лирски субјект износи своје уверење и импресију да неће дочекати дубоку старост. У терцетима је, помало парадоксално, испевана “жал за старост” у којој би се могли, наслућеним законима животне симетрије, наћи младићска чедност, некадашње чежње и чисти нагони. У издању из 1924. године Ракић ће средишњу, “Сетну песму” одвојити од “Старости I” и “Сонета” (“Старост III”) и сврстати међу **Љубавне песме**. Већ је истакнуто да се мотив старости обрађује и у песмама обухваћеним наднасловом “Серенада”. Међутим, док је у “Серенади” реч о љубавном сазревању лирског субјекта и увиђању немогућности повратка некадашњих чари, у овим песмама говори се о преображају љубави из страсне у чедну и унутрашњем постепеном човековом умирању.

Последње три песме које претходе косовском кругу откривају нам једно ново стање лирског субјекта – усамљености се придружује и осећање несхваћености. У “Обичној песми” пева се о кратковој телесној љубави и њеној чежњи за дугом срећом. У седам катрена стаје једна оквирна љубавна историја испричана овлаш: од страсних свађа и ноћних помирења, бегова у пољску самоћу, све до сите, тупе растављености “без уздисаја, без суза, без рана” (“И гледасмо се у ћутању ду-

гом/ Тупо, ко сито дете шећерлеме”). У последња три катрена истражују се могућности за поправљање емоционалног салда кроз неку врсту накнадног присећања на испуштене могућности за остваривање једног потпунијег, љубавног прожимања двају бића (“Па ипак, да си само каткад знала/ Велики кобни огањ душе ове,/ И силну љубав што ништи ко хала/ Све друге мисли, и наде, и снове;”). Над труплом некадашње телесне љубави од које су остали само дуга ћутња и тупи погледи јасније се види потреба за душевним прожимањем и за духовним приближавањем кроз “нежну реч из срца врела”. Само када успе да се отме тромом животу пропадљивог тела човек престаје бити талац света и роб времена и може се надати дугој срећи (“Ми бисмо можда дуго срећни били!/ А сад полако тече ово време...”). Иза неутралног наслова “Обична песма” крије се, дакле, једна горка љубавна неоствареност. Рођен у време када се монотono живи и кад су људи “млаки, једноставни, сиви” лирски субјект се осећа странцем у свету, отуђен од људи. Душа му је “некорисна, суха, бесплодна и бледа/ Нит је кога знала, нит њу когод знао”. Песма “Једна жеља” као да се наставља на претходну; као да је одсуство разумевања и љубави утицало на сагледавање читавог сопственог живота као усамљеног. Ипак, песнички субјект осећа своју посебност и способност да проживи живот у тренутку једном “и с очима пуним планина и река” (“Једна жеља”) и тако отворене душе ка читавој природи и посредством дубљег разумевања феномена постојања и времена лирски субјект успева да успостави везе са својим, прелазним поколењем, да сам себи подари

другу душу, слободну од индивидуалне беде, луталаштва и самоће. Душу која ће нов језик са новим осећајем дати (“Прелазно поколење”). Иако се наслов “Прелазно поколење” односи на читаву једну генерацију, лирски субјект песму почиње у првом лицу једнине. Монотонији, сивилу и худом удесу живота који му је предодређен рођењем, лирски субјект се одупире проналажењем друге душе која је у његов живот увела чежње, потребе, снове. Он је свестан да ће га та друга, страсна душа одвести у пропаст будући да га нагони да живи ван устаљених животних токова и утрте стазе. Тек од шесте строфе песнички субјект говори из првог лица множине, из позиције своје генерације. Као и он што ће се заборавити због своје немирне душе тако ће се заборавити и заслуге читаве једне песничке генерације. Победнички поклич поезије над малограђанством из “Алегра”, у “Прелазном поколењу” замењен је свешћу о пролазности свих ствари: “Нико неће знати/ Да некад бесмо први, премда мали”. Последња строфа као да говори о мирењу са тим заборавом, са прихватањем судбине своје генерације. Међутим, прихватање генерацијске судбине испоставиће се, видећемо у наредном циклусу, само као увод у прихватање судбине своје нације. Запажмо да стихови ове песме кореспондирају са песмом “Серенада I”.

Последњих седам песама обухваћене су наднасловом “На Косову”.¹⁰ Како већ наднаслов ис-

¹⁰ С обзиром на то да се циклус **На Косову** (1924) ни по чему неће разликовати од песама обухваћеним наднасловом “На Косову”, у раду ће се користити и појам циклуса.

тиче реч је о песмама са косовском тематиком. Ракић је нарочито прецизно компоновао овај део збирке – постоји средишња песма, којој претходе три песме и након које следе још три. Занимљиво је да је Ракић, који је највећи део песама објавио у *Српском књижевном гласнику*, свега две из косовског циклуса штампао у том часопису – “На Гази-Местану” (1907) и “Напуштена црква” (1911). “Минаре” је објављена у *Цариградском гласнику* (1905), “Симонида” у *Србобрану* (1907), “Јефимија” у *Алманаху хрватских и српских песника и приповедача* (1910), “Наслеђе” у *Босанској вили* (1910), “Божур” у *Политици* (1911). Исте године кад су публиковане “Јефимија” и “Наслеђе” штампана је и “Кондир” и то уз “Јефимију” у *Алманаху*.

Песма “Божур” у оквиру циклуса врши функцију пролога – преко симболичног говора о црвеном и плавом божуру евоцира се слика Косовског боја. Песма отпочиње егзалтираношћу: “Како је лепа ова ноћ!”. Под златокосим млазевима несуктаствене месечине лирски субјект није романтичарски узбуђен лепотом ноћног пејзажа већ пренут оним моћним тренутком изненадног сазнања где је све повезано и где нам природа и простор откривају своја суштинска, симболична значења и пружају нам нови увид у природу сопственог трајања и положаја под небом. У таквом моменту у песничком субјекту рађа се једно ново осећање, знатније од дотадашњих по моћи успостављања веза по припадању – рађа се родољубље. Оно је живо, евидентно и само по себи разумљиво као тајанствено цветање божура: “Из многе крви изникнуо давно,/ Црвен и плав, Косовом божур цве-

та...”. Тако, “Божур” на посредан начин уводи у збирку теме смрти, жртвовања, наслеђа, националне етике.

Међутим, тек се заправо у “Симониди” описује духовно сродство потомака са прецима. Песма почиње обраћањем лирског субјекта грачаничкој фресци (“Ископаше ти очи, лепа слико!”). Нашавши се пред очаравајућим уметничким делом, пред оскрнављеном фреском душа лирског субјекта бива вишеструко изазвана. Револтираност, жал и удивљење једновремено егзистирају у њему. Уништавање фреске одвијало се кришом, у тами. У свести лирског субјекта тај чин изједначен је са убиством. Идентификовањем насилника, варвара (“*Арбанас* ти је ножем избо очи”) указује се да је реч о скрнављењу на националној и верској основи.¹¹ Дошло је до укрштања два плана – духовног и физичког: страдање иконе доживљено је као страдање човека. Међутим, већ друга строфа говори о универзалној вредности, лепоти јед-

¹¹ Нема сумње да је Ракић знао праву судбину грачаничке фреске. Сведочанство о скрнављењу фресака на Косову и југу Србије проналазимо у списима Јована Хаџи-Васиљевића који бележи следеће: “не мање је оштетио споменике ове и сам народ наш. Жене нероткиње или оне којима деца не трају, или оне којима не иде млеко и тако даље, имале су обичаја (а доста њих има и данашњи дан) стругати натписе и иконе (нарочито очи) по старим црквама; тај малтер растапати у води и пити, уверени да ће лека добити...” (Ј. Хаџи-Васиљевић, *Остаци старина у врањском округу*, Београд, 1900, Државна штампарија краљевине Србије, стр. 6.). Увидом у инвентар Ракићеве библиотеке (фонд Народне библиотеке Србије) запажа се да је песник поседовао Хаџи-Васиљевићеве списе, те је за претпоставити да их је и читао.

ног уметничког дела. Иако подстакнут националном и верском мржњом, варварин није могао свој чин да изврши до краја. Својом лепотом уметничко дело превазилази националне оквире и мржњу, па лице, уста, коса остају неоскрнављени. У трећој строфи лирски субјект спознаје етику српске нације (“Док мирно сносиш судбу твоју грубу,/ Гледам те тужну, свечану, белу”) и препознаје ју као властиту. Тако, преко упознавања са културним наслеђем свога народа, лирски субјект долази до самоспознаје. У претпоследњој строфи “Симониде” успоставља се духовна веза потомака са прецима (“И као звезде угашене, које/ Човеку ипак шаљу светлост своју,/ И човек види сјај, облик, и боју/ Далеких звезда што већ не постоје...”). Због чега је омогућено лирском субјекту да у последњој строфи у фресци не види више само уметничко дело већ и духовног претка. Тај излаз остварен је и на плану реторике, те долази до интимног обраћања лирског субјекта Симониди (“Тако на мене са мрачнога зида,/... Сијају сада, тужна Симонида,/ Твоје већ давно ископане очи”).

Позивање на националну етику – свесно жртвовање зарад виших циљева – свој потпуни израз проналази у песми “На Гази-Местану”. У прве три строфе лирски субјект се обраћа косовским јунацима одајући им почаст због свесног жртвовања зарад слободе. Косовске јунаке он представља као “силне оклопнике”, “без мане и страха”, хладне и “погледа мрка”. Њихова жртва је одлучна, вољна, свесна због чега је и њихова погибија славна и узвишена. У четвртој строфи отпочиње полемика са увреженим мишљењем о недостојности савре-

меног човека своје историје и предачких жртви услед одсуства осећања националног идентитета, свести и етике. Отуда проистиче и страх од жртвовања зарад отаџбине. За разлику од прве три строфе, у претпоследњој и последњој строфи лирски субјект се обраћа својој земљи. Супротстављајући се укоренењем мишљењу он разобличава лаж о непотпуности љубави деце новог века према мајци, отаџбини. Идентификујући народне масе са пољима и кршевима¹² на којима вековима истрајавају исказује јој “свесну љубав”, ону која није тренутна, плаховита. Последња строфа управо и говори о спремности лирског субјекта да се за отаџбину свесно жртвује. Његова жртва неће бити озарена старог ореола сјајем, већ етички момент. Ако је у песми “Симонида” лирски субјект до националне етике дошао посредством уметничког дела, у песми “На Гази-Местану” до ње долази загледавши се у историју. Страх од смрти нестаје, али не због смрти вољене особе (“Једној покојници”) нити због жеље да ишчезне осећање узалудности мисли и поступака (“Коб”), већ проналажењем смисла умирању, надилажењем личног колективним. Живот добија смисао. Смрт добија смисао.

Централна песма “Наслеђе” изузетак је циклуса **На Косову** због тога што јој је наслов из реда апстрактних именица и што није у непосредној вези са косовском тематиком. Лирски субјект у себи препознаје не само духовну везу са прецима већ и крвну. Свест о националној етици запажа се

¹² Реч је о примордијалном идентитету – довођење у везу крви и тла.

још у првој строфи. Лирски субјект осећа у себи предачку борбеност и храброст што га чини јаким и што му омогућује заборав личног бола и патње: “И презирем тугу, заборављам бољу,/ Јер у мени тече крв предака моји”. Преко националне етике песнички субјект долази до самоспознаје. У другој строфи спознање националне етике шири се на свест о мучеништву народа коме припада, али и на свест о спремности на мирно подношење и најстрашнијих мука и умирања. У трећој строфи лирски субјект истиче како је успео да, после дуге потраге за суштином живљења, за собом, а захваљујући окретању прецима и препознавању њихове крви у себи, те спознањем њихове етике живљења и умирања, да свом животу смисао: “старо и сурово дрво” најзад је накалемљено “благодарним воћем”. Однос према националној традицији лирски субјект исказује путем аналогije са дрветом: гране (са којима се идентификовао) освежене су снажном храном (националном етиком) из старог корена (српска традиција). Спознање етике српскога народа доводи лирског субјекта до новог стања: долази до превазилажења личног окретањем националном, колективном. Туга ишчезава пред свешћу о величини јунаштва и мучеништва предачког, пред сећањем на јунаке који “умираху ћутке на страшноме кољу”.

Већ наслов песме “Јефимија” указује на историјско време након Косовске битке, што се потврђује и последњим стихом прве строфе у којем глагол вести стоји у садашњем времену (1402). Почетни стихови одређују Јефимију и као свето (истицањем њеног имена) и као световно биће (одређивањем чија је ћерка и жена). После пораза српске

војске на Косову, Јефимија изабире усамљеништво, удаљеност од света, изолацију. Посвећена вери, она “везе свилен покров за дар манастиру”. Иако почетни стих друге строфе као да указује да се страдање народа и пропадање царства одиграва далеко од њеног погледа (“Покрај ње се крве народи и гуше/ Пропадају царства, свет васколик цвили”) и да је сви ти световни догађаји не дотичу, последњи стих ове строфе осликава њено истинско душевно стање: “везе страшне боле отмене јој душе”. И као што игла убада злато у свилу, а конач постоје њихов саставни део тако и њену отмену душу пробада бол због страдања Срба, пропасти царства и плача народа који остаје дубоко урезан у њу. Страшни болови усамљене песничке душе преточени су у стихове. У тој усамљености, патњи, отменој и песничкој души Јефимијиној, лирски субјект препознаје себе. И он, попут Јефимије, превазилази лични бол сагледајући његову минорност пред колективним, националним страдањем. Као што је некада она свој бол због патње српскога народа претакала у уметничко дело тако и лирски субјект, као сведок и даље патње српског народа, у још једном кризном историјском тренутку, свој бол претаче у поезију. И поред тога што су векови прошли од Косовског боја и страдалништва Срба, и што је већ заборав прекрио сећање на та времена, мученичка и страдалничка судбина Срба још увек траје. Зато се лирском субјекту чини да су срца, чију је патњу Јефимија осећала и због којих је туговала, припала не само људима који су некада живели већ и онима који живе и данас: “Векови су прошли и заборав пада,/ А још овај народ као некад грца,/ И

мени се чини да су наша срца/ У грудима твојим
куцала још тада”. Два историјска времена су се
преклопила. Судбине људи су се преклопиле. Ако
је у “Симониди” постојала повезаност потомака
са прецима по националној етици трпљења над
сопственом худом судбином, у “Јефимији” посто-
ји повезаност потомака и предака по патњи због
националног страдања. У тренуцима опасности
која се надвила над српском нацијом, безизлаза,
“кад светлости нема на видуку целом”, лирски
субјект се окреће прецима – не само Јефимији већ
и њеном деспотском дому – и њиховој етици (“Ја
се сећам тебе и твојега дома,/ Деспотице српска с
калуђерским велом!”). Ово је један од ретких мо-
мената (постоје свега два) да се у некој Ракићевој
песми помиње Србија, односно да се у њу уведе
придев српски. Занимљиво је да се овај придев
приписује Јефимији која је по рођењу странкиња
и која ће постати српска деспотица тек удадбом за
деспота Угљешу. Овима као да се квалитет при-
дева српски подиже на ниво епитета којим се
исказује једно дубље својство: бити Србин не зна-
чи само родити се у Србији већ и саучествовати у
националној трагедији и колективној судбини. И
као што је накада Јефимија дозивала јунаштво
преминулога Лазара видећи у њему спас тако се и
данас лирски субјект узда у заборављену традици-
ју и етику предака. Усамљена, док несрећна коб
стеже све јаче и тама захвата све, “Стара Црна
Госпа запева и плаче”. Увођењем “Старе Црне
Госпе” у последњи стих завршне строфе крај пес-
ме добија двоструко значење – и жене (Јефимија)
и инспирације (романска традиција). Као некада
што је Јефимија (односно песничка инспирација)

стихотворећи (певајући) оплакивала страдање Срба тако она чини и данас.

Ако се у претходним песмама указивало на одсуство јунаштва и свести о националној етици код Срба, претпоследња песма косовског циклуса “Напуштена црква” говори о напуштању вере, односно хришћанске етике. Како се у основи српске националне етике налази хришћанска етика, у песми је заправо реч о истицању окренутости Срба од целокупне сопствене традиције. Лирски субјект описује Христово страдање приказујући Христа како лежи окрвављен и остављен посред пустиног храма. Оживљавањем слике Христовог умирања песнички субјект истиче отпадништво савременика од вере. Слика Христа је страшна: сломљених ребара, мртвих очију, бледих усана, на самрти. У другом катрену приказује се однос некадашњих властодржаца (“племства”) и српског народа (“себра”) према хришћанству – њихова побожност и вера, њихово богато даривање српским црквама – над главом му се налази “ореол од кована сребра”, “ђердан од дуката о врату му блиста”, “по оквиру утиснута срма чиста”. Тако, слика Христа у овој песми има изглед палимпсеста – преко слике раскрвављеног Христа која опомиње на изворна значења хришћанске доктрине открива се једна друга, која га представља као цењеног, обожаваног и накићеног која разоткрива цивилизацијски и културолошки феномен – потребу човеку да улепшава и улепшавајући да се удаљује од суштине. Тако се од симбола вере стиже, преко накинђуреног Христа (“...оквир је рез’о уметник из Дебра.”), до напуштене цркве. “Напуштена црква” поштује и форму и садржај сонета, па се у

катренима дају две контрасне Христове слике, да би се потом у терцетима акценат ставио на напуштеност Христа од пастве и његову препуштеност јату ноћних птица које се спремају на плен (“...неосетно, свуда пада тама”). Одлучујући акорди остварени су у другом терцету сликом пусте цркве по којој круже вампири. За разлику од катрена у којима се даје Христов спољашњи опис, у последњем терцету даје се и његово унутрашње стање: “очајан и страшан, Христос руке шири,/ Вечно чекајући паству, које нема...”. Христ је сам, остављен и препуштен смрти попут војника из песме “Кондир”. Тиме се националном заборава, који се појављује у “Кондиру”, придружује заборава на веру, хришћанство. Занимљиво је да ова песма не говори о времену када се водила Косовска битка нити о оном које је настало непосредно после ње. У песми се чак не стварају ни алузије на њега већ се даје атмосфера Косова почетком двадесетог века. Песма “Напуштена црква” увод је у последњу песму циклуса “Минаре”.

Иако прва написана од песама са косовском тематиком (1905) “Минаре” је последња песма и циклуса и збирке. Попут претходне ни ова песма не уводи и не прави алузије на време Косовске битке него приказује савремени тренутак и положај вере на Косову, али мухамеданске. Интересантно је да песма “Минаре” долази након песме у којој се говори о нестајању хришћанске вере са Косова. Лирски субјект однос двеју вера дочарава контрастирањем боја. Црнилу хришћанских кућа опониран је исламски минарет: “Стрчи минаре изнад црних кућа,/ Танко и бело.”. За разлику од песме “Божур” где се бојама симболично пред-

ставља српска и турска крв, тачније где је боја у функцији одређивања нације, на почетку песме “Минаре” она симболизује веру (њено одсуство). Атмосфера ноћи, свеопштег црнила која се јавља у уводним стиховима у функцији је дочаравања духовног стања Срба на Косову. Другим делом уводног катрена и целом другом строфом даје се идилична атмосфера: “Као дан јасна ноћ и као дан врућа,/ И с брежуљака враћају се стада./ Воћњаци, цвећа и песама пуни,/ где зачикују косови славује,/ И на овцама, зараслим у вуни,/ Клепетуше што равномерно брује.” Међутим, истицање испреплетаности контраста ноћ/дан, црно/бело (ноћ је јасна и врућа као дан) упућује на то да ништа није како се чини. С друге стране, “игра” косова и славуја, односно оваца и клепетуша указује на постојање немира у том наизглед свеопштем миру. Последње две строфе потврђују да је реч само о привидној идиличности и откривају наличје пејзажа – испод мирноће куља муслимански неспокој, њихове освајачке амбиције (“Само ће, као знак истрајне моћи/ И освајачког старог надахнућа,/ Стрчати мирно у тој општој ноћи/ Бело минаре изнад црних кућа”). Супротно хришћанској цркви, по којој круже вампири, минарет истрајава. Тако, песма “Минаре” указује на опасност која вреба од освајачких амбиција и у апокалиптичном тону најављује долазак опште ноћи (“Обући ће се свет у црну расу”).

Готово сви проучаваоци који су се бавили Ракићевим косовским песмама анализирали су “Кондир” као саставни део циклуса **На Косову**. Већ је истакнуто да је ова песма објављена заједно са “Јефимијом” у *Алманаху* 1910. године, значи

у време када су “Минаре”, “Симонида” и “На Гази-Местану” већ биле написане. Те и наредне године Ракић интензивно ради на уобличавању косовског циклуса. Закупљен новооткривеном тематиком током 1910. и 1911. године испеваће само две песме другачије инспирације – “Прелазно поколење” и “Драгим покојницима”. Занимљиво је да се песма “Кондир” није нашла у косовском циклусу и поред тога што и временски и тематски одговара песмама овога круга. Интересантно је и да се положај песме у оквиру збирке мењао. У *Новим песмама* “Кондир” има статус прве песме у збирци. Већ у наредној књизи “Кондир” се јавља као увод у циклус **Љубавне песме**. И коначно, као одраз финалне воље песника, у четвртој збирци “Кондир” добија статус уводне песме читаве збирке.

Песма “Кондир” почиње обраћањем драгој: “Почуј, драга, речи искрене и јасне”. Истицањем искрености и јасноће још у првом стиху, лирски субјект као да указује на преображај, на своје ново духовно стање. Као да је, све до тада, поимање стварности и сопства код лирског субјекта одисало заблудама и извесном атмосфером недовољно избистрених смутњи¹³. Испоставља се да су ти тренуци искрености и луцидности резултат једног новог искуства – човека након одсудног боја. Даљи ток песме открива нам два временска плана у чијим оквирима и сама значења смрти имају различиту вредност. Док нам митолошко време

¹³ Интересантно је и то што се за разлику од придева мутан који се у Ракићевој поезији јавља више пута, придев јасан, у свим својим облицима, јавља свега трипут.

открива визију Косовке девојке, утешитељке самртницима, потоњим херојима, историјско време нуди нам слику разбојишта на којем лежи леш до леша, на којем “непрегледна хрпа рањеника кисне” и на којем нема “Нигде никог”. У модерном времену утеха изостаје, смрт је обесмишљена, апсурдна, лишена вредности херојског чина. Могућност за спас кроз придавање племенитог смисла ратној погибији је одбачена. Све је узалудно. Како песме узалудно страсне тако и животи превремено прекинути. Отуда и сам лирски субјект не поступа попут старинских јунака. Пре боја није драгу даривао ни копреном, ни бурмом, ни аздијом по којима би га она могла спомињати, сећати га се. Јер то више није Косовка девојка, оличење свести и саосећања читавог народа, већ би то могла бити тек драга песничког субјекта пресечена индивидуалним болом, истргнута из контекста уједињујуће херојске етике, покиданих веза са духом нације. Слици војника, остављених и препуштених смрти, придружује се недолазак Косовке девојке на бојно поље да страдалницима олакша муку и самрт, али и да им њене “бистре”, неуплакане очи укажу на смисленост и узвишеност њихових жртви и страдања. Само сећање на идеју о некадашњој могућности постојања утеше осећа се као битно и као једина кохезиона сила на окупљању и одржању расцепкане и изнурене заборављене човечности: “Нигде никог.../ Непрегледна хрпа рањеника кисне...”. После одсудног боја, пред лицем многобројне смрти, на разбојишту где лежи леш до леша, у лирском субјекту јавља се потреба и свест о вредности постојања

колективног етичког бића. Он трага за бистрим очима националне утешитељке.

Анализа друге Ракићеве збирке *Нове песме* (1912) показала је да је велики песник српске модерне посебну пажњу посветио компоновању збирке. За разлику од прве збирке у којој се Ракић определио за начело хронолошког низања песама, у другој се уочава симетрична структура збирке. Запажа се да у збирци из 1912. године постоји јача тематска повезаност међу песмама. Све песме распоређене су, по тематско-мотивским сродностима, у осам скупина. Истакнуто је да постоји средишња скупина песама која је маркирана тиме што се у њој даје промишљање лирског субјекта о смрти, али не кроз туђе искуство смрти већ кроз осећање смрти у себи. Поменута скупина песама издвојена је и по томе што се једина састоји од парног броја песама. Након средишњег наслова тема смрти више није у првом плану и у песмама се појављују и ведрији тонови. Последња скупина песама **На Косову** говори о превазилажењу личног колективним, о окретању лирског субјекта националној историји и етици.

Bojan Čolak

THE COMPOSITION OF MILAN RAKIĆ'S
COLLECTION NEW POEMS

Summary

The paper deals with the composition of Milan Rakić's second collection of poetry *New Poems* (1912). It shows that Rakić paid a lot of attention to the organisation of this collection and the arrangement of its poems in groups. The poems are arranged in eight groups according to their common characteristics in terms of themes and motifs. It is pointed out that there is a central group of poems marked by the fact that they contain reflections of the lyrical subject on death, not just through the experiences of others but also through a feeling of death inside himself. After the central title, the theme of death is no longer in the foreground, and the poems that follow are characterised by a brighter tone. The last thematic group entitled **In Kosovo** speaks of transcending the individual through the collective, of the lyrical subject's turning to national history and ethics.

РАКИЋЕВИ КЊИЖЕВНИ ЦИТАТИ

У историји књижевности покаткад примећујемо покрете и писце који себе виде искључиво као део пређашњег уметничког наслеђа. У таквим епохама поетичке нормe, па и естетска вредност која из њих проистиче темеље се понајпре на успешности у подражавању великих узора. Што је литература свеснија себе, то је њен однос према традицији сложенији. Тада своју важност добијају расправе о значају избора остварења која ће се подражавати, те провере умешности и ваљаности правила по којима су она саздана. Отуда угледање на претходнике постаје једна од основних сврха уметничкога стварања, чиме се уједно обезбеђује и вредност сваког појединачног дела, па и његова универзалност. Посезање за књижевном традицијом по правилу доводи и до деперсонализације израза, што у исти мах доприноси објективнијем приказивању света око себе, али и онога што стваралац у себи препознаје.

Сличне литерарне и поетичке тежње препознајемо и у поезији Милана Ракића. У једној његовој песми, песникова душа представљена је метафором «кутије у храму» у коју разни пролазници вековима полажу своје «скромне даре»¹.

¹ Сви Ракићеве стихови у овоме раду наводе се према издању: М. Ракић, *Песме*, Београд, СКЗ, 1976.

Јест, душа је моја ко кутије старе
Што у светом храму на довратку стоје,
Где пролазник сваки спушта скромне даре
За смирене свеце и за ближње своје.
Поколење свако велику ил` малу,
Спустило је у њу милостињу коју,

Љубав или мржњу, погрду ил` хвалу,
Осмех или отров и жаоку своју.
Сад кроз жиле моје струје крви разне,
Ја ропћем и певам, ја кунем и славим,
И корачам смело, без страха од казне,
Кривудавам стазом и путима правим!

Очајање, туга, беда? Празне речи!
Кад на земљи више нема моћи те
Да у мојој души помути ил` спречи
Силно задовољство, осећати све!

(«Силно задовољство»)

Дарови су, дакле, посве различити, као уосталом и времена која их носе. Њихов спој, традиционално преточен у низ логичких и ликовних контраста, међутим, не подразумева душевни потрес или дисхармонију створеног. Уместо романтичарских емотивних немира и помућености ума, овде се јасно оцртава снага уметничког духа и «силно задовољство» што се уме «осећати све».

У таквој споју, слика «свете кутије» не представља само лирски alter ego ствараоца; њено се значење може проширити на читаву песничку традицију схваћену као збир различитих достигнућа. Обухватајући истом метафором песничко наслеђе и самога песника, Ракић, заправо, указује

на свој лични однос према старинама («кутијама старим»). У строфи која следи, тај однос је обогашен новом метафором: «струја разних крви», која са своје стране нуди разна искушења. Отуда се у наредноме стиху посеже за библијским топосима «кривудавих стаза» и «правога пута», али уз радикалну измену њиховог традиционалног значења: променљивост човековог живота није више условљена страхом од Божје казне, па песнику једино остаје уживање у самој уметности.

«Силно задовољство» може се, дакле, сматрати програмском песмом, посебно ако се има у виду уметничково разумевање традиције. Она у том смислу одређује и Ракићеву личну поетику, али и поглед на свет епохе и језика у којима ствара. Избегавајући да се овом приликом терминолошки изјаснимо о књижевном стилу у српској поезији с почетка XX века,² не можемо а да не

² Типолошка и стилска периодизација српске књижевности и њено уклапање у европске токове исувише је важно и сложено питање, да бисмо се на њега овом приликом уопште могли озбиљније осврнути. Тај се проблем нарочито компликује када се говори о поезији Ракићеве епохе, не само због велике разноликости самих песничких опуса, већ и због приличне терминолошке неуједначености. Тако, нпр. Скерлић говори о «интелектуализму» (Ј. Скерлић, «Нове песме Милана Ракића», *Писци и књиге*, Београд, 1964, 17), Матош о «модернизму» (А. Г. Матош, *О српској књижевности. Сабрана дјела VIII*, Загреб, 1973, 183-184), Драгиша Живковић о «парнасo-симболизму» (Д. Живковић, «Теоријски нацрт за историјско књижевну периодизацију», *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1970), са чиме се уз мање или више ограда слажу и П. Палавестра (П. Палавестра, «Трајање, природа и препознавање српског симболизма», *Српски симболизам: типолошке претпоставке*, Београд, 1985, 3-58; Исти, *Историја модерне српске књижевности*, Београд,

приметимо да се тада дешавају веома важне и радикалне промене у стиху и песничком говору, које ће нашу традицију умногome приближити европским токовима. Једна од одлика која карактерише дату литерарну епоху, а уједно представља и важан моменат у њеној естетској европеизацији, јесте и нови однос према уметничком наслеђу. Та новина не огледа се толико у избору слика, стила или дела из којих ће се позајмљивати, колико у схватању опште традиције као ризнице знања која припада свим њеним образованим наследницима, без обзира на време, порекло или језик којим се служе.

Милан Ракић свакако спада у најобразованије песнике свога доба. Рођен у угледној преводачкој и књижевној породици, школован на страним универзитетима са вишевековном традицијом, Ракић постаје прототип нове српске интелигенције, оне водеће умне силе која симболично означава прелазак из старог века у модерно столеће. И не само то. Отварајући се духовно и материјално

1986), Р. Вучковић (Р. Вучковић, «Епоха симболизма у српској књижевности», *Српски симболизам: типолошке претпоставке*, Београд, 1985, 131-154) и Ј. Деретић (Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1983). Осим ових, у нашој критици примећују се и одреднице «модерна», «импресионизам» или «експресионизам», али има и студија које уместо типолошких, нуде дескриптивна решења, попут «промена лексичког регистра» (Л. Којен, *Антологија српске лирике 1900-1914*, Београд, 2001), «прозаизација стиха» (Т. Екман «Неки аспекти Дучићеве и Ракићеве версификације», *Српски симболизам: типолошке претпоставке*, Београд, 1985, 451-464; Л. Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци, Нови Сад, 1996) и сличних.

према западној Европи, српска интелигенција била је по логици ствари принуђена да, осим свеопштег наслеђа, прихвати и тренутне уметничке тенденције, било да је реч о стилским доминантима, било да је реч о погледу на свет. Стога се Ракићево тако често песничко посезање за књижевним цитатима, алузијама, или једноставно «позајмљивање» слика и стихова великих претходника може сматрати како резултатом личнога уметничког опредељења, тако и одјека онога што се тада дешавало, рецимо, на «францускоме Парнасу». Па ипак, везивање Ракића уз још неколико његових песничких сапутника попут Дучића или Шантића за француску парнасовску лирику, што је иначе опште место књижевне историографије, мора се чинити уз пуно ограда. Лирика једног Хередије, Готјеа или Леконт де Лила, на чију се песничку праксу у овом случају треба позивати, подразумева објективизацију и «захлађење» израза, те деперсонализацију лирике и култ форме. Осим тога, код парнасоваца се примећује изражена сколонст ка томе да се песничка инспирација тражи у темама из историје или митологије. Премда свих ових одлика има и у Ракићевој поезији, његови стихови прилично се разликују од парнасовских, и по степену «објективизације и захлађења», и по друштвеној (не)ангажованости, а посебно по избору историјских и митолошких тема. Та несагласја између славних европских ларпурлартиста и нашег тек модернизацијом начетог песништва најлакше се могу сагледати на основу анализе литерарних позајмица.

Коришћење књижевних цитата, као што смо већ поменули на почетку, старо је колико и спи-

сатељска свест о песничкоме наслеђу. У неким стилским и историјским периодима угледање на литерарне ауторитете био је кључни поетички захтев. У другим се, пак, стиловима управо порицање традиције преобраћало у творачки импулс уметничких дела. Али песничка свест о претходном није се губила ни у једном трену: она је само свој основни став преиначавала из афирмативног у полемички. У ствари, читаво модерно књижевно доба које целином обухвата и XIX и XX столеће, обележено је поновним читањем и тумачењем традиције. Сам прелаз између два века у том смислу показује парадоксални спој прихватања и порицања. Таква оријентација изражена је и у Ракићевом песничком опусу, где се посезање за «даровима из старинске кутије», да парафразирамо његове стихове с почетка, може пропатити «љубављу и мржњом», «осмехом и жаоком».

Сам однос према цитираном, међутим, није довољан за разумевање не само поетике, већ и шире узев, одговарајућег *Weltanschauung*-а. Песничку самосвест добрим делом одређује и начин на који се стваралац користи понуђеном ризницом слика, идеја, јунака, прича и поступака. Штавише, понекад се и сам развој књижевности лако да пратити на основу ауторског третирања узора: од богобојажљивог и штедрог преузимања, до слободног и пародичног комбиновања посве различитих и неспојивих цитата. Милан Ракић и у том погледу представља неку врсту парадигме завршнога процеса у којем се уметност *se ipsum* уздиже на ниво трансцендентности, при чему њена суштина надраста образовну и естетску функцију. Томе у прилог говори велики распон

дела на која се у својим стиховима осврће наш песник, али и широк дијапазон поступака којима се при том користи.

Ако бисмо као мерило за разврставање Ракићевих књижевних цитата узели обим позајмљивања, онда би се могло говорити о поступцима узгредних помена или о алузијама на ликове или симболе са јасним и подразумеваним значењем (нпр. помињање Гиновете у песми «Призив», или Азре у «Сентименталној песми»); затим, о нешто ширим цитатима који се користе као додатна, књишка илустрација дате лирске сцене (нпр. прича о Мазепи у песми «Мисао»); па онда о ширењу почетног цитата у читаву песму (нпр. Готјеови стихови у «Кинеском мадригалу»); и коначно, о читавању и комбиновању разних слика и израза чије је тумачење дато из неочекиваног угла (нпр. песме «Кондир» или «Три писма»). Ако би се подела правила на основу песничког односа према прототексту, онда би се, шире узев, могли издвојити лирска афирмација и иронична (пародијска) дистанца. Наравно, како то обично бива, сваки покушај класификације лако нарушавају сами примери, у којима никад не примећујемо тек један издвојени поступак. Тако се и код Ракића мешају лирско саживљавање са циничним, прозним удаљавањем, а узгредна алузија са обимним цитатом. Због тога се сваки појединачни случај, упркос неким заједничким одликама, ипак мора анализирати сам за себе.

Већ је речено да се у најчешће коришћену врсту књижевних цитата могу убројати узгредни помени књижевних и митолошких ликова или

прича. Одлучујући се за избор слике песник рачуна на то да су дата имена или алузије општепознати, а да њихово накнадно тумачење обезбеђује контекст у који су смештени. Тако се нпр. у песми «Драгим покојницима», суморној визији есхатолошкога света, узгред помиње име титана Прометеја, и то као поредбена слика стања умрлих душа.

Зар ви, драге душе, без сузе у оку,
Без бола, гледате судбу нашу круту,
Очајања наша и беду дубоку,
И лутања дуга на краткоме путу;

Ил` вас тамо горе грубе неке силе
Стегле, и не даду ни речи ни дела,
Стварајући од вас, душе моје миле,
Јадне Прометеје без полета смела!

Најделатнији јунак античкога мита и омиљени бунтовник европских романтичара у Ракићевим стиховима остаје без оба обележја. У ствари, заменом основних значења, песничка алузија постаје кудикамо сложенија но што би се на први поглед то уопште могло и наслутити. Почетни стихови уобличавају специфичан лирски простор «ван граница нашег круга», «у странама црним или вечно лепим», где неделатно и немоћно («Непомичне, хладне, немоћне и неме») таворе сени бивших бића. Спомињање титана који се штитећи људе супротставио врховноме Богу и због тога био сурово кажњен, у датом контексту упућује само на представу његове немоћи када је «за вечито време» био «непомично» прикован за кавкаске стене. Издвајањем атрибута везаних за

конкретну ситуацију овде је актуелизован тек део мита, који је сагласан са општом атмосфером песме. Занимљиво је да песник обнавља есхиловско трагичко схватање теомахијске кривице, по којем сваки грешник, посебно онај који устаје против божанских норми, мора бити кажњен патњама;³ то је утолико необичније што је дато тумачење у XIX столећу било готово сасвим потиснуто романтичарским револуционарним виђењима Прометеја.

Ракић и у другим својим песмама показује склоност ка античкоме миту, а посебно ка његовим ексклузивним, мање познатим причама. У том смислу он се приближава пракси француских парнасоваца, али и њиховим немачким романтичарским узорима, какав је рецимо био Хелдерлин. Мање или више јасно позивање на грчке јунаке примећујемо у «Три писма», «Освиту», али и другде. У готово сваком примеру Ракић древној причи придаје неко ново обележје. Тако, рецимо, Овидијевски приказ страснога спајања Хермеса и Афродите у «Очајној песми» није употребљен само као метафора телесне жудње («стопа се у мени страшћу твојом целом»), већ и као симболично уједињење душа («да душа моја најзад буде сита») оличено у андрогиној представи Хермафродита. Парадигматичност митолошке слике наглашена је још више у стиховима који следе: «увек» ће бити «младих срца што стварају чуда»,

³ А. Лески, *Грчка трагедија*, прев. Т. Бекић, Нови Сад, 1995, 75-126.

али појединачне страсти нестају «као дим и пена»⁴.

У ствари, Ракић се редовно користи својством универзалности књижевних или уметничких представа. Понекад их повезује са реалним светом око себе, али често рачуна и на њихову распрострањеност у другим делима. Тако, на пример, у «Сентименталној песми» лирски субјект «по месецу» шаље Вољеној «уздах један», чиме, мимо очекивања, започиње расправу не о својим сентиментима, већ о чежњи «свих песника на језицима свима». У томе му помаже почетни књижевни цитат из Хајнеа («да сам ко *Азра*, блед веран и предан»), који љубавну сцену с почетка претвара у причу о песничкој употреби слике «месеца» као метафоре чежње за вољеним бићем. Сам приказ *Азре*, «бледог, верног и преданог», отвара читав низ асоцијација. Име «младог роба» што «умире када љуби», којег «уз месец» види «султанова дивна кћи» јесте пре свега позајмица из једне од најпопуларнијих и најпревођенијих Хајнеових песама: «*Азра*».⁵ Ракић, наравно, добро зна да је и

⁴ Хермафродит, син Афродите и Хермеса, постао је двополно биће када се, у њега заљубљена нимфа Салмакида, упила у његово тело док се купао у реци названој по њеном имену. Отада је, сваког ко би се окупао на том извору сналазила иста судбина, слично као и у Ракићевој песми. О томе в: Д. Срејовић, А. Церемановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, 1979, 473.

⁵ Споменимо узгред да је Шантићев превод ове Хајнеове песме постао део националног фолклора. Попут многих других песама познатог Мостарца, и ова је певана као севда-линка. Једна од њених најуспешнијих музичких обрада део је репертоара знамените југословенске групе из 80-их година прошлог века, *Азре*.

немачки песник ове стихове певао по туђем узору. Али источњачка, персијска еротика, којом је Хајне, као и многи његови сународници и савременици био очаран, овога пута није потекла са Хафисофих извора, већ из Стендаловог сентименталног и моралистичког списа *О љубави* (1822). Треба ли рећи да се и Стендал позива на анонимног хроничара путовања по Турској и азијским земљама? Укратко, «старинска Луна» што «везује растављене душе» није у Ракићевим стиховима без разлога повезана са «бледим и верним Азром». Истицање широке употребе песничког мотива месеца «од Индије до вечитога Рима»,⁶ није послужило само као згодна лирска досетка. Универзалност топоса обједињује љубавну чежњу и њену песничку обраду, указујући и на искушења свих будућих песника и љубавника.

Сличну литерарну распрострањеност показује и слика Мазепе из песме «Мисао». Лирски приказ узнемирене борбе између спокоја вере («Звук побожних звона ... У час кад завлада мир крај мене») и егзистенцијалне сумње («бесне мисли што у пропаст стреми ... из црних дубина разјапљеног пакла»), у којој «ко Мазепа» страда лирски субјект, појачан је сликом губитника на бојноме пољу. Тај исти, «позајмљени» Мазепа историјска је личност, козачки хатман који се код Полтаве борио против Петра Великог. Лик пораженог јунака, који се у страху и незнању повлачи са бојишта, неједном је био предмет романтичарских психолошких студија, пре свега у Бајроновој пое-

⁶ Алузија на Гетеове *Римске елегije*, I: «Све је препуно душе сред светих зидина твојих, Вечити Риме.»

ми (*Mazeppa*, 1818), а затим и у Пушкиновој *Полтави* (1828/1829).⁷ Али Ракићу ни овог пута нису толико битне литерарне обраде других, колико психолошка универзалност приказаног. Слично као у песми «Драгим покојницима», унутрашње расположење лирског субјекта дочарано је помоћу сродног стања описаног у другом књижевном делу.

(...) Ја сам ко Мазепа,
Привезан на коњу, у дубокој ноћи,
Што гледа за степом где промиче степа,
Без наде, без даха, без воље, без моћи,

Сатрвен и сможден, у очима страва –
Разјапљена уста, али грло неми –
Сам, једина душа испод неба плава,
Сам на бесној мисли што у пропаст стреми!

У ствари, оваквим повезивањем елемената из реалног и литерарног света, уметничка, виртуелна стварност изједначава се са спољашњом, емпиријском. Историјски Мазепа устукнуо је пред својим књижевним панданом. Знак се одвојио од означеног, стварајући од првобитне метафоре засебну књижевну маску која се по потреби може користити у различитим приликама.

Процес осамостаљивања метафоре проистекле из књижевног цитата примећује се у великом броју Ракићевих стихова. Таква је нпр. слика Гиновеве из песме «Призив», која молитвама и благосло-

⁷ Обојица се у својим коментарима позивају на Волтерову *Историју Шарла XII* (Voltaire, *Histoire de Charles XII*, 1731), као на свој извор.

вом посредује између вољеног и његове судбине; или «Дантова Франческа» у «Варијацијама», Тристан и Изолда у «Љубавној песми», као и већ поменути митолошки љубавници Хермес и Афродита («Очајна песма»), те Азра и султанова кћи («Сентиментална песма»)

Ракић се, међутим, не зауставља само на преузимању готових метафоричних клишеа. Ако је, нпр., реч о литерарној слици древних љубавника, онда се поред ње обнавља и читав ликовни и вербални реквизитаријум који је прати. Природно је да се, рецимо, осећање жудње повеже са сликом растављених љубавника. Сама жудња емотивни врхунац постиже онда када је љубавник посве сам, дакле у спаваћој соби у глуво доба ноћи. Тиме се отварају могућности за коришћење других сродних метафоричних амблема: ноћ подраумева месец и звезде, које постају метафора љубавне чежње; тама и мук се преобраћују у метафору смрти и усамљености, а њихов спој, са своје стране, рађа гробљанску мистику страве и ужаса (васкрсавања мртваца, посебно умрлих вољених бића).

Премда су многе Ракићеве песме прожете оваквом метафориком (видети већ поменути «Сентименталну песму», па «Три писма», «Орхидеју» и др.), очигледну реализацију истог литерарног и тропичног клишеа препознајемо у «Призиву», «Љубавној песми» и «Сетној песми». У све се три песме лирска интенција са мотива љубавне чежње преноси на његову књижевну употребу. Призивајући у песми «Призив» у молитвену помоћ легендарну љубавницу Гиновеву («Помени

ме, у молитвама твојим / Кад сунце пада за далеке горе, Ти, чиста душо, буди Гиновева, / Над заспалим Паризом која бди») песник рачуна и на препознатљиви метафорички амблем које њено име носи, и на читалачку свест о његовој честој употреби у књижевној традицији. Отуда су и вољена којој се непосредно обраћа лирски субјект, као и њен књижевни пандан, Гиновева, под-разумавано означене као «заштитнице душе» од «кобних мисли» и «нечастивих сила».

Тежња ка објективизацији личног стања уз помоћ књижевних сцена из древне прошлости још је очигледнија у «Љубавној песми», која као да пева о «свим љубавним ноћима».

Шуме бокори цветног јоргована,
И ноћ звездана трепери, и жуди
За бујну љубав, свету Богом дана.
Док месечина насмејана блуди,
Шуме бокори цветног јоргована.

*У таку ноћ је пожудну и страсну
Изолда некад чекала Тристана.*
Буде се гробља уз кукњаву гласну
И сећају се прохујалих дана.
У таку ноћ је пожудну и страсну,

Носећи собом лествице од свиле,
Старински витез, пун вере и наде,
Хитао замку своје верне Виле,
И певао јој страсне серенаде.
Старински витез пун вере и наде!

И ови стихови, како се може видети, обнављају средњовековну мистичну еротику, само што се

у њима, уместо Ланселота и Гиновеве, помињу Тристан и Изолда. Тиме се, међутим, лирски мотив чежње и верности растављених љубавника нимало не мења. Непромењен је и лирски пејзаж: ту су «ноћ звездана», «насмејана месечина», «шум цветног јоргована», «страст и пожуда». Ипак, очигледније неголи у песми «Призив», избор датог књижевног амблема семантички проширује песничку слику: тренутна веза између лирског и «прохујалог доба» допуњена је распрострањеношћу исте слике у другим књижевним временима. На то указују призори «сећања на прохујале дане», «старинског витеза са свиленим лествицама», «страсне серенаде», «вилине замке», «кукњава гласна пробуђеног гробља», «беле гробне поворке». На тај се начин књижевни амблем поново враћа наслеђу и причи из које је поникао: средњовековној љубавној мистици, у првом реду витешким провансалским баладама. С друге стране, неочекивано низање издвојених призора из традиционалне легенде, али и њених познијих обрада, подсећа читаоца на широку раширеност мотива, како у својој епохи тако и у другим временима. Шартјеова «Лепа дама без милости» («La belle Dame sans merci»), вилинска кћи што устаје из гроба и омађијава витезове, овде као да васкрсава и читав низ својих књижевних посестрима, које се помаљају из осиганске традиције, те гробљанске лирике осамнаестог века, па све до стихова Биргера и Китса, те многих других романтичара. Временским удвајањем песничких призора («Шуми, о ноћи прохујалог доба») умножава се асоцијативни низ литерарног клишеа, па се уместо умрле драге из гроба дижу књижевни јунаци.

Крајњи исход овакве условне замене лирских улога наговештава могућност стварања јединствене архетипске слике чежње, страсти и пожуде:

Шуми, о ноћи прохујалог доба!
У срцу носим некадање људе.
Поворке беле дижу се из гроба,
И са мношвом љубе, чезну, стрепе, жуде!

«Љубав што се мења, али траје увек» средишњи је мотив и «Сетне песме». И овде се у процес метафоризације укључује временска димензија: животни циклус пандан добија у дуготрајној употреби истога мотива, чиме се остарелост љубавника приближава древности употребљеног тропа.

Дошло је време кад нам коса седи,
И наша чула постепено грубе.
Стојимо тако скрушени и бледи
Док нашу старост објављују трубе.

Но још у мени ишчезнуо није
Следбеник Младог Вертера што сања
При месечини, и што сузе лије
Уз сваки спомен старог осећања!

За разлику од досад наведених стихова који обнављају истоветне јунаке и ситуације, овде су песничке реминисценције унеколико сложеније и разноврсније. Уместо љубавника који тек чекају на остварење своје телесне жудње, Ракић се окреће ликовима са «косама седим» и «чулима грубим». Отуда апокалиптична «труба објаве» овде не опомиње само на «на нашу старост», већ и на «скрушеност тела» и «гашење љубавнога огња». «Отменост и чедност» осећања остају тек песнич-

ка успомена, налик на цвет у заборављеној књизи. Та «књига што се већ не чита више» може бити метафора угасле љубавне страсти, али и алузија на дантеовску књигу-сводника, која је разбуктала забрањену љубав.⁸ На немогућност љубавног остварења асоцира и приказ «Младог Вертера што сања / При месечини, и што сузе лије». Дантеове и Гетеове љубавнике са Ракићевим јунацима повезује пре свега «спомен старог осећања». Тај се спомен, као што је то био случај и са претходним примером, истовремено везује и за лирску ситуацију и за традицију на коју се она овде ослања. Отуда и двојакост емоција које успомена може носити: она пружа насладе али и побуђује свест о пролазности.

⁸ В. исповест већ поменуте «Дантове Франческе» изречене ходочаснику света мртвих:

Читасмо једном, да с` отмено чами,
О Ланселоту, ког је љубав сплела;

.....
Кад читасмо баш како је цјеливо
Љубавник онај уста жељкована,
Овај, што са мном завјек се везиво,

Дршћућ ми даде цјелов сред усана.
Сводник је књига и њен писац био:
Већ не читасмо даље тога дана.
(Пакао, V, 127-138; прев. М. Комбол)

Тако је Ракић, попут свог великог италијанског претходника, потврдио традицијом ситуацију коју описује. Тиме се уједно опет актуелизује средњовековна љубавна мистика.

О дај ми, драга, да на крило твоје
Положим главу уморну, да сада
Слушам, док бљеште на западу боје
И вече као црно крило пада,

Као у шкољци хуку морских вала
У нашој души, где ће одсад расти
Низ црних беда и старачких зала,
Пригушени шумор некадање страсти...

Без обзира на то што је полазни мотив свих наведених песама био исти, његова реализација се мења зависно од основног расположења лирског субјекта и замишљене лирске ситуације. Љубавна жудња од које се полази повезује се са својим пређашњим литерарним обрадама, при чему се, у први план истиче средњовековна мистика еротике и чедности. Отуда се употребљене метафоре (ростављеност као мрак; месечина као чежња, смрт и гроб као немогућност остварења) често претварају у књижевне клишее. Њихова се актуелизација, међутим, преиначава новим контекстом, па их отуда више не перципирамо аутоматизовано, као окамењену форму, већ као својеврсну поетску загонетку.

Песник као почетну слику поредбеног низа узима конкретан књижевни лик, Изолду или Гиновеву, на пример, чија се литерарана судбина користи као знак одређеног унутрашњег стања. Лирски субјект се, дакле, изједначава са херојном, али се аутор стихова, кроз позивање на честу употребу датог знака, истовремено иронично удаљава од приказаног. Осим тога, гдегде се примећује и посве различито тумачење истих ситуа-

ција, чиме се уједно наглашава и лични стваралачки однос према књижевном наслеђу. На тај се начин књижевни поступак огољава, али је уметничка имагинација уздигнута на ниво животне стварности. Равноправност реалног и измишљеног, са своје стране, отвара могућности изнијансираних варијација истих амблема (слика), чије се значење и тумачење умножава.

Очигледан пример литерарних варијација препознајемо у песми истоименог наслова – «Варијације». Овде се песник поиграва не само понављањима истих речи, калкова и стихова (употреба обгрљених строфа), већ и самом темом. Моралистичка расправа о слабости женскога ума према ласкању подсећа на петраркистички концентизам и барокну традицију. Отуда је и позивање на књижевне јунаке дато са јасном иронијом. Тако је, рецимо, «доброта Дантове Франческе» овде именована не као ознака за оданост, већ као пример «речи финих», ласкавих и лажних («као ваза скаска»). Томе у прилог говори и стих који Вољену, као и ренесансну госпу, снабдева «врлинама без броја». Ако је, дакле, Франческа прељубница, помен њених врлина може се тумачити само као лажна, тј. ласкава оцена. С друге стране, неистинитости и привиду књижевних маски овде је супротстављена сама стварност («поља и планине модре», «зрак сунчани»), тј. природа – «тај спас, и утеха, и нада». Уместо «празних речи» које нуде «сузе и јад», треба се «речју и пером» предати другом идолу, «увек истом, вечно младом»: «модрим планинама», које се «из сна буде / Кад зрак сунчани кроз облаке продре». Па ипак, претпостављање пејзажне

инспирације књишкој, крије у себи, као и сваки кончето, једну варку. Узвишеност и трајност природе не постоје сами по себи. Њихова непролазност и универзалност остварују се тек песничком обрадом.

Књижевне клишее препознајемо и у песми «Далида». Позајмљујући симболику старозаветне јунакиње, страсне љубавнице која вољеног издаје из интереса («стара, вечита Далида»), Ракић јој додаје ништа мање традиционалну слику: «владарке срца и душе», «деспотице, што се вечно памти». Поврх тога, и сами почетни стихови ове песме готово су директни цитат «Песме над песмама» (VIII, 6):

Ко печат сам те метнуо на срце
И као печат на мишицу своју;

Када то имамо у виду, лако можемо закључити како је овде реч о споју три семантички сродна песничка клишеа, која су при том преузета из практично истог литерарног источника. Такав склоп једва да дозвољава измене основног, преузетог значења, па се процес преузимања традиционалне симболике овде креће у правцу њенога сажимања. Наиме, уколико се подсетимо целине библијског стиха, чији се први део овде цитира: «Метни ме као печат на срце своје, као печат на мишицу своју. Јер љубав је јака као смрт, и љубавна сумња тврда као гроб; жар је њезин као жар огњен, пламен Божји», увиђамо да се много штошта у Ракићевој песми развија из подразумеваног. Тачније, емотивни и лирски сиже овде није садржан у причи о љубавној превари, већ почива на

мотиву «љубавне сумње». Отуда «вечита Далида» није похлепна развратница, већ «царица» променљиве наклоности.

Царуј ко увек, царуј према себи,
Ти, деспотице, што те вечно памте;
Да ниси таква – волео те не би`!

Песничка инверзија карактеристична је и за песму «На једном примерку *Cyrano de Bergerac*», с том разликом што се преокрет одвија више на говорном, а мање на семантичком плану. Разнежена и романтична слика «гаскоњских кадета», тј. љубави схваћене као жртве, пренета је са носиоца симбола, Сирана, на лирски субјект:

А нико неће видети да сада
Промениле се улоге: Сирано
Говори, пева, плаче, клечи, пада,
– но ја му речи шапућем лагано...

Па ипак, заменом улога није нарушено основно значење дате књижевне слике. Овде је умерен тек предмет о којем се пева: уместо емотивне и драмске ситуације која је свој пандан препознала у уметничком наслеђу, лирско ја окреће се самоме себи и свом песничком умећу. На тај начин, млађи песник као да дописује, допевава старијег, без обзира на то што завршни стихови пре личе на пуку језичку досетку, без дубљег значења.

Поетско дописивање прототекста још је очигледније у «Кинескоме мадригалу», који као мото доноси стих Готјеове песме «*Chinoiserie*»: «*Celle que j'aime est à présent en Chine*». Као што је то био случај са, рецимо, «Далидом», тако и овде Ракић

своју песму почиње директним цитатом: «Она коју волим сада је сред Кине». Дати стих, међутим, не прати дословно свој предложак: док се код Ракића песма отвара сликом усамљене егзотичне лепотице, дотле је код Готјеа она представљена тек после низа других књижевних јунакиња: Јулије, Офелије, Беатриче и Лауре.

Не, госпођо, ја вас не могу љубити,
Ни вас исто тако, о Јулијо драга,
Офелију, нити Беатрису, нити
Чак Лауру плаву, крупна ока блага.

Оне, коју волим, завичај је Кина,
Тамо се уз своје родитеље стани,
У кули од бела порцелана фина,
Поред Жуте Реке, где су корморани.

Косе су јој очи, веће уздигнуте;
Као кљун лабуда стопала малена,
Пут светлију има но штит лампе жуте,
Дуге нокте, боје кармина црвена.

Кроз решетке вири њена мала глава,
Коју ластва хитра дотиче у лету...
Свако вече као песникиња права
О врбама пева и бресквином цвету.

(Т. Готје, «Кинеска песма»,
превод В. Кошутећа)

Готјеове фаталне жене, овде и саме представљене као литерарни клишеи, супротстављају два типа страсти: страст коју изазива књижевно дело и страст коју буди замишљена представа непознате лепотице са Далеког Истока. Ипак, и једна и

друга страст подстакнуте су маштом, а не стварним, путеним еросом. Замена ренесанских госпи косооком, нежном лепотицом, црвених ноктију и жуте пути, доприноси пре свега могућностима новог поетског изражавања. Овде су, наиме, традиционални метафорични тропи везани за дескрипцију вољене устукнули пред егзотичним призорима «мале главе ко ласте у лету» која пева о «врбама и бресквином цвету».

И Ракић рачуна са ефектима које може остварити необичан поетски декор. Отуда он допевавање Готјеа почиње из средине, тј. са цитатом његове друге строфе.

Она коју волим сада је сред Кине,
У хладној тишини вечно снежних гора,
Сама. Каткад, као зрак месечев, мене
Пустим одајама усамљеног двора,

Ту тугује она чекајући мене,
И са својих гора од снега и леда
Уздишући за мношћу бољиво гледа,
И у слаткој чежњи неосетно вене...

А кад је понесу у град планинкини,
Бледу, кроз редове борова и смреке,
Сетно наслоњену на јастуке меке,
– Задрхте од чежње редом сви перчини...

Као што се лако дâ приметити, и Ракић, попут свог парнасовског узора, предочава слику самотне драге, обасјане месечевим зраком. Ту се, међутим, завршавају све сличности између две песме са истим стихом. Уместо Готјеовог еротског описа делова женскога тела урађених по петраркистич-

ком рецепту, премда уз различити метафорички низ, у «Кинеском мадригалу» песник предочава драганину љубавну чежњу. Самим тим, можемо говорити о преокретању поетске слике са спољашњег на унутрашњи план. Ова инверзија праћена је још једном заменом: уместо песника, као носи-лац емотивности, тј. љубавне чежње, овде се јавља она о којој се пева. Поглед се, дакле, са лирског субјекта премешта на објекат љубави.

Наравно, по страни није остао ни лирски пејзаж. Уместо «врба и бресквиног цвета», «лабуда» и «ласте» овде се, у складу са «слатком чежњом за мном» кроз коју се «неосетно вене», распрос-тиру слике „месечевог зрака“, «вечно снежних гора», «борова и смреке».

Песничко извртање слика и значења која из њих проистичу један је од доминатних поступака Ракићевог третирања књижевних позајмица. Он често из традиције преузима мање или више препознатљиве изразе (стихове, речи или групе речи), метафоре и фигуре, а понекад пресликава и читава поетску ситуацију. И мада углавном не дира у преузете цитате, песник мења њихов распоред, тј. односе који их повезују. На тај начин уобличава се посве различито, а често и сасвим неочекивано тумачење позајмљених слика.

Тако ћемо, на пример, у песми «Кондир», која отвара Ракићеву збирку, лако препознати преиначене стихове «Косовке девојке».⁹ Да подсетимо,

⁹ С. Кољевић сматра да је песма «Кондир» «местимично нејасна инверзија *Косовке девојке*». С. Кољевић, «Функција песничке слике у српском наслеђу симболизма», *Српски симболизам: типолошке претпоставке*, Београд, 1985, 184.

фолклорна хероина «худе девојачке среће», после «одсудног боја», «преврће по крви јунаке» («хрпе рањеника»), «залаже их лебом бијелијем», те умива водом и «причешћује вином црвенијем» које точи из «два *кондира* златна». Из њеног разговора са рањеним Орловићем Павлом сазнаје се о свадбеноме завету са три српска јунака, Милошем Облићем, Косанчић Иваном и Миланом Топлицом, који је тада дарују *аздијом*, *бурмом* и *копреном*. Но, њена судбина, као и судбина свих по Косовскоме боју, показује се неумитно трагичном.

И Ракићевим стиховима, како се на први поглед лако може закључити, доминира трагички фатум. Тај трагизам, међутим, не одређује ни љубавна коб, па ни историјска и национална пропаст, већ усуд што га собом носи «стари крвник».

Но, кренимо редом. Песма «Кондир» цела је испевана у другоме лицу, «искреним и јасним речима» упућених имагинарној Драгој. Ваља приметити да се форма обраћања врло често среће у Ракићевој поезији. У већини случајева то је лажно друго лице, тј. песниково обраћање Драгој или Госпи пре делује као одређени реторички манир, који може, а и не мора, упућивати на какав одговарајући књижевни жанр (молитву, посланицу или неки други облик који захтева употребу другог лица). Тако се и позив Вољеној да га, кад му «немирно срце одједанпут свисне» потражи на свеопштем «разбојишту», у овој песми не конкретизује нити остварује у љубавном спасењу. Штавише, особа којој се лирски субјект обраћа сва је

саздана од негације, а њиховим односом доминира не оно што је било, већ оно чега нема:

Пре одсудног боја ја ти *нисам* дао
Копрену, *ни* бурму, *ни* аздију, као
Старински јунаци, по чему ћеш мене
Поменути када стигне удес зао
И запиште деца и заплачу жене.

Оно што непосредно повезује Ракићеве стихове и антологијску песму Вукове збирке јесте пре свега слика «разбојишта» на којем «лежи леш до леша», и где се у «хрпи рањеника» мешају «племићи и себри». Али «стари крвник» који «веша последње жртве» није султанова војска, нити било какав иноврени завојевач Срба, већ други фолклорни топос препознатљив, рецимо, у песми «Смрт Краљевића Марка», у вилиној беседи јунаку на самрти: «већ ћеш, болан, умријети, Марко, / ја од Бога, од *старог крвника*».

Актуелизовањем, помоћу цитата, дате епске метафоре Ракић радикално помера семантичко тежиште основнога прототекста, песме «Косовка девојка». Уместо завета верности, овде се бележи његово одсуство, уместо верне драге, овде «нигде никог». Отуда је јасно да се «одсудни бој» не везује за било какву историјску или легендарну ситуацију, већ се шири на све «зле усуде». С друге стране, појава Старога Крвника још више уопштава значење «злог удеса», који се од обележја појединачне судбине претвара у заједничко својство свакога смртника. А *кондир*, чаша причешћа и спасења што доноси «вечити мир» и «болове спира», показује се као узалудна нада:

Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне.
Ноћ просипа таму и часове касне,
Ни звезде на небу да за тренут блисне.
- Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне
Непрегледна хрпа рањеника кисне...

Примећујемо да је извртање цитата овде про-
извело како интелектуалну дистанцу према про-
тотексту, тако и иронични отклон од сопствених
немира због трагичке неминовности. Та иронијска
дистанца, као знак песничке зрелости, којом се
истовремено остварују објективизација приказаног
и деперсонализација израза, једна је од најбитнијих
одлика Ракићеве поезије. Подсећамо и на
његове антологијске стихове из «Три писма» и
«Опроштајне песме» у којима се, поред обилатог
посезања за најразличитијим цитатима, те употребе
другог лица, понајпре истиче подсмешљиво
мирење са «мртвим морем», «сталним забора-
вом», «подсмехом раскалашне деце» без имало
заноса, са «убеђењем старим» уз «живот миран ...
ко да никад ништа било није...». Започевши пес-
ничку збирку једном ироничном инверзијом, као
што је то «Кондир», а завршивши је елегичним,
но не без подсмеха израженим мирењем са све-
општим заборавама, Ракић као да потпуно заокру-
жује јединствену песничку визију, и, у складу са
њом, своју посве доследно спроведену поезију.

У ствари, мало је песника, посебно у српској
традицији, са тако уједначеним и сведеним опу-
сом. Примећујемо да се поред сличних тема, сродних
песничких слика и тропа, те метричких и

реторичких решења, у Ракићевом песништву издваја и стална склоност ка читавању туђих цитата. Та непрестана потреба за мање или више препознатљивим позивањем на традиционалне књижевне јунаке и ситуације у којима су се они нашли, а нарочито на вербална и ликовна решења датих призора, сасвим одговара погледу на свет који се помаља из његовога опуса. У том смислу треба сагледавати и поступке којима се наш песник служи приликом укључивања позајмљених одломака у своје стихове – било да је реч о њиховој афирмацији, или пак о иронијској дистанци према преузетом, цитати су увек прилагођени унутрашњој уметничкој замисли сваке појединачне песме.

Као што се из предочених анализа већ могло и закључити, књижевни цитати у Ракићевом опусу по правилу теже необичности. Та се необичност огледа у избору ексклузивних или мање познатих митолошких, легендарних прича и јунака, и још више у иновативној обради традиционалних литерарних клишеа. Штавише, песник се неретко упушта у лирску расправу о распрострањености метафора и тропа што их и сам употребљава, доводећи на тај начин и до својеврсног удвајања лирске перспективе. Поред лирског субјекта који „пати“, „чезне“, „страда“, појављује се и сам аутор стихова који коментарише песничке слике и поступке који дочаравају „патњу“, „чежњу“, „страдање“. Тиме се у исти мах остварује и иронијска дистанца према приказаном, и деперсонализација онога што се у песми изражава. Осим тога, склоност ка аутореференцијалном изразу, посебно када је реч о лирском стваралаштву, сведочи о вишој песничкој (ауторској) свести. У том погле-

ду могу се препознати сличности између Ракићевог опуса и лирике француских парнасоваца.

Но, уколико, Ракића сагледавамо у контексту српске књижевности његова издвојеност је кудикамо упечатљивија. Пре свега примећујемо песникову веома изражену тежњу ка европеизацији и модернизацији националног наслеђа. Та се тенденција огледа у непрестаном читавању књижевних цитата позајмљених из општеевропске ризнице, али и у њиховом повезивању са оном језичком традицијом којој песник и сам припада. Мора се, додуше, приметити да свесног цитирања стране литературе у српској традицији има и пре Милана Ракића, посебно када је реч о поезији романтизма. Па чак ако оставимо по страни прераде и препеве европске поезије Змаја или Бранка Радичевића, остају нам стихови Лазе Костића у којима се врло често, мање или више отворено, алудира на античке митолошке или библијске јунаке (нпр. алузија на Пенелопу у „Међу јавом и мед сном“, помен Тантала у „Santa Maria della Saute“, или обрада љубавне приче између Самсона и Далиле у истоименој песми итд.), те на читав низ шекспировских или шире узев ренесансних мотива (нпр. у песми „О Шекспировој тристагодшњици“, а нарочито у његовим трагедијама), или на савремену песничку продукцију (нпр. обрада хајнеовских слика у „Славују и лали“). Сама анализа Костићевих књижевних цитата захтева, дакако, засебну студију,¹⁰ али се овом приликом

¹⁰ Таквих студија и анализа има више (нпр. С. Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Нови Сад, 1963; или: М. Радовић,

можемо задржати на ономе што чини суштинску разлику не само између њега и Ракића, већ што одређује и неједнакост између стилских оријентација којима ова два песника припадају. Док се позајмице код романтичара користе тек као средство необичног сагледавања стварности, и у том смислу увек тумаче на неочекиван и нов начин (према Вордсвордовом правилу да се „обично и једноставно увек мора приказати на необичан начин“), дотле се песници с краја века, следећи не само романтичарско, него још више симболистичко искуство, усредсређују како на неочекивано приказивање познатог, тако и на сам процес стварања. У тим стремљењима препознаје се знатно израженија песничка самосвест у односу на претходну књижевну традицију, али и у односу на лично стваралаштво.

Треба ли, на крају, поновити како је Милан Ракић, бар када говоримо о српским песницима, први исказао вишу поетску свест не само према европском и домаћем књижевном наслеђу, него и према свом личном, стваралачком односу према тој непресушној ризници слика и поступака? Отуда је његов лирски израз и песнички говор обогатио домаћу језичку баштину не толико новим поетским тропима и мотивима, колико новим могућностима њихове обраде.

Лаза Костић и светска књижевност, Нови Сад, 1983), према постоје још проблема који су остали неистражени.

Tanja Popović

LITERARY REFERENCES IN THE POETRY
OF MILAN RAKIĆ

Summary

This study explores the instances of foreign literary influences in the poetic opus of Milan Rakić. The comparative approach applied in the investigation does not rely on traditional methods, the analysis of loans and received elements; rather, it is employed to uncover deeper internal links between archtext, text and metatext within the framework of intertextual criticism. The analysis of Rakić's verses reveal varied shades of meaning developed by means of numerous references, more or less overtly incorporated in the text. References in Rakić's poetry create polysemy and contribute to the multilayered quality of the text. In addition to this, they also reveal the high creative consciousness of the author, who could distance himself from his oeuvre, and also from European poetry and culture in general, which, on many occasions, he utilized both as starting and reference points.

II

Александар Јовановић

РОДОЉУБИВА ПОЕЗИЈА МИЛАНА РАКИЋА

- подстицаји и поетика -

Ако се игде може пратити развојна вертикала у нашој поезији прошлога века, онда је то у певању о Косову. Три наша изузетна песника објавила су своје косовско-метохијске циклусе и они иду у саме врхове њиховог певања: Милан Ракић, „На Косову“ (1912); Васко Попа, „Косово поље“ (1971) и Милосав Тешић, „Метохија, ех“ (1991)¹. Занимљиво је, а вероватно је реч и о свесном опредељењу двојице потоњих песника, да сва три циклуса имају по седам песама. У сва три циклуса направљен је битан искорак не само у развоју родољубиве него и српске поезије уопште: у њима су се на срећан начин спојиле класична емоција и модерна поетичка свест.

1. *Сведочења и подстицаји.* Ракићев циклус „На Косову“ тешко да се може преценити. Са које год стране да му прилазимо, он се издваја и узви-сује. У њега су дубоко утиснути биографски моменти, песничко умеће и, ево, већ вековно

¹ Растко Петровић је, такође, написао седам „Косовских сонета“, и објавио их у *Крфском забавнику* 1917. године. Међутим, они су мање уметничке снаге, некарактеристични за Петровићево песништво и без утицаја на нове песнике. Уосталом, све до осамдесетих година прошлога века готово да се није знало да постоје. Видети детаљније у: Растко Петровић, *Сабране песме*, избор и предговор Светлана Велмар-Јанковић, СКЗ, Београд, 1989, стр. 3-11. и 320.

деловање у нашој поезији и култури. О атмосфери у којој је циклус настајао сведоче бројна песничко-ва конзулска писма, описи арнаутских злочина у њима, сусрета са нашим људима у конзулату и на терену, као и друга документа. Готово све од значаја реконструисао је Јован Пејчић у драгоцену књизи *Милан Ракић на Косову*², са поднасловом „завет – песма – чин“. Овим сведочанствима се придружују и три приповетке најзначајнијег старосрбијанског приповедача Григорија Божовића. Божовић је, као добар познавалац ондашњих прилика и људи сарађивао са српским конзулом и своје сусрете са њим је описао у приповеткама „Мучних дана“, „Оклопник без мане и страха“ и „Код јунака приче“ (све три објављене у *Приповеткама* из 1924, о којима је Станислав Винавер написао антологијски текст „Са крвавог и жалног југа“).

У приповеци „Мучних дана“, заправо анегдоти о несебичности једног честитог златарског сељака, издвајају се два драгоцена мотива. Најпре, на самом почетку, податак о настајању песме „Напуштена црква“ („Сетан као и песме његове, под туробним утисцима пута по Метохији, Милан Ракић даваше последњи облик својем ’Страшном Христу’ из опустеле цркве негде у Прекорупљу“), а одмах потом следи слика азијатске и прљаве Приштине и конзулово ослушкивање тишине која

² Јован Пејчић, *Милан Ракић на Косову / Завет-песма-чин*, Београд, КОНРАС, 2006, стр. 440 (формата 20 x 23 см). Књига је документована и широко контекстуализована реконструкција Ракићевог боравка на Косову, илустрована са 237 фотографија, 23 репродукције, 6 цртежа, 10 аутографа, 26 факсимила, 8 мапа и 19 издања.

неумитно пада на истањени српски народ на Косову:

„Косово је у самртним трзајима, Сириниће изједна гине, Рогозно већ отупело од аганског јарма, из Метохије, може бити ускоро, неће бити ни гласника да јави како су се последњи остаци истурчили, или замакли ноћу преко Копаоника. Да није још Грачанице са њеним оскрнављеним фрескама и Гази-Местана, који Преполоац непрестано бодри и поздравља низ лапску долину, човек би брзо клонуо и обамро. /.../ Из дана у дан Ракић је могао све боље да увиди, како је све мања разлика између српског и арнаутског копорана, између њихових ћулава; - туђаше се раја, да би голи живот сачувала, да се на путу по ношњи не би могла познати“.³

Божовићев опис мучних дана у потпуности је истоветан атмосфери у Ракићевој песми (не помиње се она овде случајно), а описани догађај – необична појава златарског сељака и његова несечичност – био је тек мала светла тачка на огромном тамном пољу.

За другу причу „Оклопник без мана и страха“, Божовић је позајмио наслов из можда најпознатије Ракићеве косовске песме. Сама, иначе драматична фабула приповетке није, овом приликом од значаја, пажњу више привлачи њен завршетак:

„Па кад на Косово паде тиха ноћ, и кад звезде чудно затреперише ону чежњиву песму, коју је

³ Григорије Божовић, *Приповетке* (1924), фототипско издање, приредио и поговор написао Александар Јовановић, Народна библиотека Србије – Дечје новине, Београд – Горњи Милановац, 1990, стр. 168-169.

код нас само Ракић без позе осетио, он позва нас двојицу-тројицу, те без каваза и оружја пођосмо низ Диван-Јол право на Газиместан. Душе су нам биле пуне крепости Мојсила Златановића. Милан Ракић стаде и окрете се Преполцу. Рече да је најсрећнији што је каплар српске војске и тихо, тихо, сав у истинском заносу поче да рецитује своје пророчке стихове 'На Газиместану'⁴.

Ове две Божовићеве приче (у трећој се песник тек спомиње) мали су, али драгоцени допринос разумевању ширег контекста у којем је настао најпознатији Ракићев песнички циклус. Величина песникова је у томе што је Косово осетио на исти начин као и приповедач који га је познавао изнутра.

У неким случајевима знамо и непосредне подстицаје за настанак песама. У *Антологији новије српске лирике* Богдан Поповић, у напомени о Ракићевој „Јефимији“ цитира самог песника и његову успомену на боравак у Хиландару: „Тај сам покров видео (вели песник у једном приватном писму уреднику) и прочитао тужни запис који је Јефимија извезла. Песма представља Јефимију како везе тај покров“⁵. Очито је да је Ракић подстицај за настанак ове песме везао за свој боравак у Хиландару 1906. године, мада је сећање

⁴ Григорије Божовић, *Исто*, стр. 19-20.

⁵ Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 302.

варљиво јер Јефимијину *Похвалу кнезу Лазару* тамо никако није могао да види.⁶

„За настанак моје песме 'Напуштена црква' – каже Милан Ракић у разговору са Бранимиром Ћосићем - имам да захвалим једном случају. Пролазио сам са женом кроз село Падалиште, када ми сељаци понудише да ме одведу до једне цркве. Срба у околини није било, и црква је била скоро запуштена. Неколико икона и неколико угашених свећа које су пролазници оставили. Тада ми паде у очи једна дрвена икона. Била је сва искапана воском од свећа, које су на њу биле лепљене, и препукла. Сељаци, видећи да је са интересом посматрам, понуде ми је. Ја у том тренутку нисам хтео. Када сам тог дана полазио из села, сељаци ми беху донели икону: 'Узми, господине. Ако не узмеш, пропашће'. Још увек чувам ту стару икону.“⁷

Слике Грачанице, Гази Местана, косовских божура, напуштених светиња, које су му се утискивале и испуњавале видике, биле су истовремено сведоци прохујалих времена, исконске наде и свакодневног страха. Косово је заиста било земља велике српске самоће, сталних сукоба, тамних нагона и пригушене чежње.

2. *О стиху и склопу циклуса.* Песме су написане у Ракићевих косовских шест година, и то овим редом: „Минаре“ (1905), „На Гази Местану“,

⁶ Више о настанку песме „Јефимија“ и Ракићевом писму Богдану Поповићу видети у: Јован Пејчић, *Исто*, стр. 135-137. и 143-148.

⁷ Бранимир Ћосић, *Десет писаца - десет разговора*, ИК Геце Кона, Београд, 1931, стр. 143-144.

„Симонида“ и „Божур“ (1907), „Јефимија“ и „Кондир“ (1910), „Напуштена црква“ и „Наслеђе“ (1911). Тешко је на основу редоследа настанка говорити о могућој развојној линији, иако би се она могла тражити у распону између прве и последње песме, између доживљаја минарета као „знак(а) истрајне моћи / И освајачког старог надахнућа“, са једне стране, и стихова из „Наслеђа“: „Ја осећам данас да у мени тече / Крв предака мојих, јуначких и грубих“, са друге. Као да је родољубиви замах утицао и на песникову лексику, јер ако ишта не иде у предачко наслеђе овог парнасo-симболисте, онда је то свакако одредница *груб-грубих*. Исто тако, стих из „Наслеђа“, „Ја сад, ако плачем кад се месец крене“, може се схватити и као нека врста поетичке самокритике певања о „великој души месечевој“. Али, било би у оваквом тумачењу не мало учитавања: „На Гази Местану“, који се дозива са „Наслеђем“, написан је на почетку циклуса, а „Напуштена црква“ у сам освит Балканских ратова. У Ракићевој косовској емоцији нема праволинијских померања, она је стално треперење на њој својственој амплитуди.

У *Новим песмама* (1912) хронолошки принцип је устукнуо пред композиционим, чак толико да је првонаписана песма постала завршна у циклусу: „Кондир“ је стао на почетак књиге, а „На Косову“ чине осталих седам песама следећим редом: „Божур“, „Симонида“, „На Гази Местану“, „Наслеђе“, „Јефимија“, „Напуштена црква“ и „Минаре“. Ракић је ишао за својим унутарњим гласом и потребом за суптилним естетским повезивањем песама. Није дозволио да га понесе њихова тематика: симболистички песник, миљко-

вићевски речено, почиње тамо где велики родољуб стаје. Или, речима самог Ракића, *нови језик с новим осећајем* на делу је и у косовском циклусу.

Мајстор у грађењу стихова и строфа, Милан Ракић је своје умеће показао и у овом циклусу. Песме су испеване у његова два основна стиха, у јамбском једанаестерцу (прва, друга и завршна) и трохејском дванаестерцу (остале четири). Чување основних канона у стиху (број слогова, изузетно грађење риме, метричка правила за слабе и јаке слокове, итд) није га спречило да динамизује стих и да га учини сложенијим. То је постигао повременим померањем цезуре (у једном, два или више стихова у свакој песми циклуса) и разбијањем ритмичне монотоније, мајсторским коришћењем опкорачења, као и интонационим отварањем строфе, то јест преношењем реченичне мелодије у наредну строфу.⁸

Средишне песме циклуса, програмске, јесу дванаестерачке, оквирне су једанаестерачке. И тон је у њима другачији. То важи и за другу песму циклуса, „Симониду“. Уз напомену да се композиција до краја и одсечније не може семантизова-

⁸ Ракић је био свестан свог, и Дучићевог, доприноса развоју и динамизовању српскога стиха: „Ја сада могу да кажем, запишите: од како постоји наша поезија XIX века – нико у усавршавању српског стиха није отишао даље од нас. Једанаестерац и дванаестерац су једина два стиха способна за израз. Нови нека траже. Нови нека покушају да даду нов ритам, нов талас. Сечење, ритмичко сечење које смо ми дали тим стиховима, није једино. Дванаестерац можете сећи како хоћете, дајући му читав низ тонских и ритмичких вредности, ако имате заједнички делитељ. И нови ако *мисле* и *осећају* морају наћи оно што одговара њиховој осећајности.“ Бранимир Ћосић, *Исто*, стр. 135.

ти. Рецимо, на крају циклуса стоје „Напуштена црква“ и „Минаре“. Тако посматрано, њихов распоред би сведочио надмоћ исламског над хришћанским принципом. Али, Ракић није песник једнозначних решења, мотиви завршне песме нису једносмисаони, а „На Косову“ се у овом облику појављује када је света земља већ била враћена матичној земљи. Самим насловима дозивају се „Симонида“ и „Јефимија“. Али, дванаестерачка песма, која своје подстицаје у подједнакој мери црпе из хиландарских и париских увида (од слике Пиви де Шавана у париском Пантеону „Света Геновева бди над заспалом Паризом“)⁹, стоји у истом, ако не и ближем односу и са другим песмама. Лирска јунакиња песме се може читати и као женска конкретизација *неисцрпне крепкости старинских јунака* из „Наслеђа“, које јој претходи („Ја осећам ипак, испод свежих грана / И калема нових, да, ко некад јака, / У корену старом струји снажна храна“). Борба оклопника се наставља радом културе. Са друге стране, свесна или наслеђена/унутарња веза предака и потомака пева се бар у пет песама циклуса: у средишним, програмским песмама – свесна („И данас кад дође до последњег боја, / Неозарен старог ореола сјајем, / Ја ћу дати живот, отацбино моја, / Знајући шта дајем и зашто га дајем!“ – „На Гази Местану“), а у оквирним – унутарња („И као звезде

⁹ „Да имам више времена и способности, и кад би у Срба било више смисла за поезију и осећања за религију, ја бих од Јефимије створио једну врсту Свете Геновеве која бди над заспалом Српством“ – пише Милан Ракић у већ поменутом писму Богдану Поповићу. Видети у: Јован Пејчић, *Исто*, стр. 137.

угашене, које / Човеку ипак шаљу светлост своју,
/ И човек види сјај, облик и боју / Далеких звезда
што већ не постоје, // Тако на мене са мрачнога
зида, На почађалој и старинској плочи, Сијају
сада, тужна Симонида, / Твоје већ давно ископане
очи...“ – „Симонида“). Првонаведени, програмски
стихови су дванаестерачки, са правилном цезу-
ром, без иједног опкорачења; у другом примеру
једанаестерац је динамизован померањем цезуре и
опкорачењима. Снажно осећање присуства онога
чега више нема, ефектно поређење угашених, а за
нас још увек видљивих звезда са ископаним, а
живим очима (упоредити први и завршна два сти-
ха песме: *ископаше ти очи* → *сијају сада*), и суп-
тилна игра светлости и таме (са *мрачног* зида, на
пochaђалој и *старинској* плочи → *сијају* сада) тра-
жили су одговарајући стиховни израз.¹⁰ Конкрет-
ни подстицај и непосредна емоција преображавају
се у поетичку расправу о односу видљивог и
невидљивог, незаштићености и трајању уметнос-
ти и лепоте у свету. Ако је могуће, макар и услов-
но раздвајање, песнички субјект ове песме у
подједнакој мери је близак српском конзулу у

¹⁰ Трагајући за везама између песама у циклусу, у светлу њиховог распореда, може се приметити да би одредница *неозарен* из наведеног стиха „Неозарен старог ореола сјајем“ могло бити својеврсно померање од сјаја Симонидиних очију: жртвовање за отаџбину исход је свесног опредељења, а не неодређеног сјаја претходних времена. Мада је свакако, у духу контекста циклуса, примереније разумевање стиха да је отаџбина вредност која увелико превазилази разлоге прошлости - који се сами по себи разумевају - за њену безрезервну одбрану.

Приштини и аристократском симболистичком песнику.¹¹

3. *Оквирне песме*. Песма „Божур“ испевана је версификацијски готово савршено, са опкорачењима (посебно изузетним између прве и друге строфе) и цезуром која се у свакој строфи бар по једанпут помера заталасавајући мелодију и стих. Иако су њени главни лирски јунаци месечина и божури, са разлогом је стављена на уводно место косовског циклуса:

Како је лепа ова ноћ! Гле, свуда,
С тополе, раста, багрема, и дуда,
У млазевима златокосим пада
Несуштаствена месечина. Сада,

Над ливадама где трава мирише,
У расцветаним гранама, сврх њива
Које се црне после бујне кише,
Велика душа месечева снови.

Све мирно. Тајац. Ћути поље равно
Где некад паде за четама чета...
- Из многе крви изникнуо давно,
Црвен и плав, Косовом божур цвета...

¹¹ Очито је да су Ракићеве косовске песме, укључив и ову, биле један од подстицаја за Попин циклус „Косово поље“ из *Усправне земље*. (О томе су писали веома добро Станислав Винавер, Милош Милошевић и, у овом зборнику, Предраг Петровић). Осим по одређеним мотивима, још по нечему је Ракић могао бити близак Попи: и један и други песник су, уз све разлике међу њима, певали симбиозу родољубих и мотива културе, долазећи до духовних - Попа наравно неупореди-во снажније - али не улазећи у религиозне просторе.

Месечина доминира у прва два катрена. У првом, у раскошној и пригушеној слици-наговештају, датој са готовом псалмичним одушевљењем, месечина се спушта, заправо плави цело поље. У другом, она је метонимијски одређена, уједно и персонификована, као „велика душа месечева (што) снови“. Прелазећи у прозирним млазевима преко дрвећа до расцветаних ливада и уздижући се врх њива до осветљеног неба, несуштаствена и неухватљива месечина у потпуности обузима душу песничког субјекта, стапајући га са пејзажом. Отуда на почетку трећег катрена двоструко сегментовани први стих („Све мирно. | Тајац. | Ћути поље равно“): чулу вида придодаје се и чуло слуха, а средишна слика црвених и плавих божура долази истовремено из пејзажа и из предања. Мотиви месечине и божура наговештавају онострано и прошло, оба нас, сваки на свој начин, воде у предворје смрти. Божовићева тиха ноћ, са чежњивим треперењем звезда, у „Божуру“ постаје простор-време и од овога и од онога света, где се укрштају нестварне предачке душе које се у цветном виду пробијају одоздо и још нестварнија месечина која их мами и опија.¹²

¹² „Читаве су песме Ракићеве једна месечина: *Божур*, *Љубавна песма* и *Писмо III* сасвим су изрониле из њених таласа, и не дају се замислити без њеног чара. А по читавој књизи може се сваки час наићи на њу и увек је друкчија, и у боји и у оној чудној светлости, коју оставља у души и свести. /.../ То је тек она чаробна Ракићева месечина, која упивши се у злато непрегледног жита и плави чар кукоља, прелива своје бескрајне вале преко Косова, сва несуштаствена и златна, расцветана као и црвени и плави божури и светле гране дрвећа. Плави, тако, и ведре облаке и једнолика кукурузна поља и прелази у моћним млазевима преко грана и њива, час добро-

„Како је лепа ова ноћ“, узвикнуће песнички субјект у уводном, првом полустиху. Нема ничег хтоничног, још мање нечистог у овој песми. Осећај метафизичке слутње неосетно се стапа са призиваним сенима косовских јунака, а оба светле на тамној позадини ноћи, пуној прикривених, нејасних и омамљујућих наговештаја.

На крају циклуса „На Косову“ уздиже се „Минаре“, песма о, Ракићу тако драгом, вечном и увек тајанственом сусрету дана и ноћи:

Стрчи минаре изнад црних кућа,
Танко и бело. Ноћ лагано пада,
Као дан јасна ноћ и као дан врућа,
И с брежуљака враћају се стада.

Воћњаци, цвећа и песама пуни,
Где зачикују косови славује,
И на овцама, зараслим у вуни,
Клепетуше што равномерно брује.

Али ће све то проћи, и, у часу,
Непрегледна ће ноћ остати сама,
Обући ће се свет у црну расу,
Прогутаће га непрозрачна тама.

ћудна, час насмејана, - и на крају испуњава све, и свет и душу и љубав, постаје сама љубав и симбол љубави; /... / Поред све његове природне наклоности за широке просторе руменог, тихог предвечерја, и неколико изврских зимских пејзажа што их је дао, Ракић је, као уметник, најјаче своје способности дао ипак у песми о месечини, као Лунин трубадур.“ Никола Мирковић, „Опис природе код Милана Ракића“, *Српски књижевни гласник* (Београд), књ. XXII, 1927, стр. 339, 340. и 341.

Само ће, као знак истрајне моћи
И освајачког старог надахнућа,
Стрчати мирно у тој општој ноћи
Бело минаре изнад црних кућа.

Прва два катрена испуњена су готово идиличним вечерњим сликама повратка стада са пашњака, песмом уморних, а задовољних људи, да би се песма од половине преломила и испунила сликом ноћи у коју се увлачи дах оностраног: „Али ће све то проћи, и, у часу, / Непрегледна ће ноћ остати сама“. Ослобођена од људи, светлости, животних сила, рационалних разлога? Ноћ у овој песми није само знак метафизичке слутње, чак ни суптилно наговештена смрт, она је буквално дата као сама смрт: непрозирна тама која гута свет, једини постојећи и тамни космос.

Али, има ли и у прве две строфе наговештаја онога што надлази у друге две? Пре идиличне слике, нимало идилично, *стрчи* минаре изнад *црних* кућа, ноћ која се спушта биће *врућа*, овце су *зарасле* у вуни (одређење се тешко може објаснити, поготово код оваквог мајстора, тражењем риме).

Све је, међутим, неодређено. Чак и стих „Где зачикују косови славује“. Активирају ли *косови* (као што је то касније урадио Васко Попа) етимолошку везу са именом нашег духовног и културног завичаја и сугерише ли нам *зачикују* напрегнуте односе различитих вера у њему? Можда, али тешко, јер присетимо се и стиха који претходи овоме: „Воћњаци, цвећа и песама пуни, / Где зачикују косови славује“ (видети и два наредна стиха). Реч је о својеврсној звучној слици,

вечерњој разногласној фресци. Зато на почетку треће строфе и стоји: „Али ће све то проћи“. *Свето* је оно што ишчезава да би ноћ остала сама, без ичега што је омета.

Исто тако, ни *црна раса*, коју ноћ навлачи на свет, не призива метонимијски хришћанство, нити активира опозицију, уосталом за песника и његове читаоце непримерену, *црна раса – бело минаре* (односно, *хришћанство – ислам*). Нешто другачије стоје ствари са насловним симболом. Чини се да слика *минара* на почетку и на крају песме не исијава сасвим исте смисаоно-симболичке могућности. У првом стиху *минаре* је, као и *јабланови* у симболистичкој поетици, могућа веза између два света, али приближавајући се крају песме, песник не може, чак ни у таквом, метафизичком тренутку, да заборави (и) праве разлоге његовог присуства („Само ће, као знак *истрајне моћи* / И *освајачког* старог надахнућа“). У завршној слици, више него у преходним стиховима, осећа се одређена напетост, као да ју је песник полако припремао. Одреднице *истрајно* и *освајачко* су у извесној супротности са *стрчати мирно*, па и *бело*. Јесте ноћ метафизичка слика апокалипсе, али је у њу уграђен и конкретни осећај националне угрожености. Јесте минаре знак дуготрајне освајачке моћи, али је њему дано и нешто (стремљење ка висинама) што тај знак надилази. Метафизичке слутње, мотиви смрти и национални осећај су се у завршној песми циклуса – исто као и у уводној – стопили у сложен доживљај српског симболистичког песника.

THE PATRIOTIC POETRY OF MILAN RAKIĆ

Summary

Milan Rakić is the author of the poetic cycle *In Kosovo*, created during his stay in the southern Serbian province, still not liberated at the time, in the course of the first decade of the previous century. The cycle is made up of seven brilliant poems: "Peonies", "Simonida", "In Gazi Mestan", "Jefimija", "Heritage", "Abandoned Church" and "Minaret".

The paper deals first of all with the literary testimony of the Kosovo writer Grigorije Božović concerning Rakić's stay in Priština and the atmosphere in which these poems were created, then the actual creation of the poems and the place they have in Rakić's cycle individually. The poems "Peonies" and "Minaret" are analysed in detail, and the analysis shows how Rakić's patriotic poems were written in the spirit of symbolist poetics, that is to say, it shows how patriotic poetry developed and changed simultaneously with Serbian poetry overall.

Rakić's cycle *In Kosovo* belongs to the pinnacle of Serbian symbolist poetry and to the pinnacle of Serbian patriotic poetry in general.

Предраг Петровић

РАКИЋЕВО И ПОПИНО КОСОВО

(О једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије)

Половином педесетих година прошлога века Војислав Ђурић изрекао је познату оцену да са Ракићевом поезијом косовски еп добија свој коначни, транспоновани и дефинитивни уметнички облик¹. Већ коју годину доцније (1960) овај став доводи у питање песник и есејиста Миодрага Павловића који признаје да се тешко може сложити не само са овако високом оценом Ракићевих песама косовске инспирације него и његовог целокупног песничког опуса. Уместо тога Павловић радије закључује да је Ракић својим косовским песмама „учинио да огромни задатак уметничког препорођавања косовског епа не буде без претходних покушаја и да се танак нит ових традиционалних покушаја не прекине.”² Овај Павловићев критичарски став добиће и својеврсно песничко покриће у збирци *Велика Скитија* из 1969. у којој ће овај песник дати своје лирско уобличење косовске теме. Зато нам се оспоравање Ђурићеве оцене чини сасвим оправдано. Али не због тога што је Ракићева патриотска поезија прецење-

¹ Војислав Ђурић, „Милан Ракић”, предговор у: М. Ракић, *Песме*, Београд, 1956.

² Миодраг Павловић, „Песништво Милана Ракића”, *Поезија и култура*, Београд, 1974, стр. 149.

на или зато што Ракић није био велики уметник стиха, него стога што Ракићев круг косовских песама није био дефинитивни уметнички облик косовског епа него само почетак, и то блистави песнички почетак, дијалога модерне српске поезије са прошлошћу, са историјским, епским, митским и другим уметничким изворима највеће српске историјске и националне трагедије. Управо половином педесетих година, када Ђурић пише свој знаменити есеј о Ракићу, почиње још један песнички препород косовског епа који не би био остварљив без културно-историјске свести испољене у Ракићевим патриотским песмама. Реч је о Попином циклусу „Усправна земља” из збирке *Кора* (1953) који ће две деценије доцније, 1972. године, прерасти у истоимену збирку у којој је и циклус од седам песама „Косово поље”.

Тема Косова биће на различите начине актуелизована у српској поезији протеклога века – од Ракићевог циклуса „На Косову”, који стоји на почетку српске модерне патриотске поезије, преко првих, у ракићевском духу испеваних песама Растка Петровића (циклус „Косовски сонети” састављен, као и Ракићев циклус, од тачно седам песама, објављен у „Крфском забавнику” 1917.), затим полемичких „Видовданских песама” Милоша Црњанског, Попине збирке „Усправна земља”, потом појединих песама и песничких циклуса Бранка Миљковића, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића, Десанке Максимовић, Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога, Милосава Тешића, да поменемо само нека имена, који потврђују ону, пре више од четири деценије изречену констатацију Зорана Мишића да је „косовско

опредељење пре свега и изнад свега духовно и песничко опредељење”. Косовски еп, поносно то изговара Мишић, није заснован на освајачкој охолости, већ на поносу оних који су оружјем духа савладали освајаче. Зато мит о Косову, и то модерна српска поезија потврђује, „премашује границе националног мита и својом суштином се придружује оном највишим творевинама људског духа, скупљеним у Имагинарни музеј једне јединствене европске културе”. Проговарајући не више језиком критике него језиком чисте поезије Мишић ће, имајући у свести и Ракићеве косовске песме, изрећи можда најтачније одређење косовског опредељења, тачно зато што је у потпуности поетско: „То је љубав која остаје и када нема више љубавника, лепота која зрачи и када су нестали њени неимари, сан који обасјава јаву и када су у свом пламену лету изгорели сањари.”³ Нема сумње да ће дијалог са косовском традицијом у српској песништву бити један од кључних момента српске поезије и у деценијама које долазе.

Перцепција косовских песничких веза Милана Ракића и Васка Попе на први поглед знатно је отежана због очигледне разлике у самом песничком изразу – стиху, језику, метафорама, песничким сликама. Ракићеви стихови се и до данас наводе као пример артистичког савршенства у везаном стиху. У настојању да из свега два стиха, дванаестерца и једанаестерца, извуче све тонско, ритмичко и мелодијско богатство, Ракић је у поезији постигао, као је то још 1912. године конста-

³ Зоран Мишић, „Шта је то косовско опредељење”, *Критика песничког искуства*, друго издање, Београд, 1996, стр. 246.

товао Милан Ћурчин, „највиши степен до кога се дошло, и можда до кога ће се доћи.”⁴ Међутим, разлика у Ракићевом и Попином песничком изразу не може се свести на једноставно опонирање везаног (метричког) и слободног стиха. Статус слободног стиха у новијој стихологији, као и у самој поезији, прилично је проблематичан. Тако Иван В. Лалић, парафразирајући чувену изјаву енглеског песника Честертона („слободни стих је као слободна љубав – противречност у термину.”), вели да „слободног стиха заправо нема, то је оксиморон”.⁵ Сличан став браниће крајем двадесетих година управо Милан Ракић у разговору са Бранимиром Ћосићем – „слободан стих не постоји.” Ракић још и вели „да монструозно звуче стихови где нема ритма и у којима не брује мелодије.”⁶ У односу на Ракићеве парнасовске метричке и ритмичке критеријуме Попини стихови, који су као и Ракићеви резултат строге песничке дисциплине, могли би звучати монструозно, али они то свакао нису јер ритам и мелодију имају, наравно сасвим другачију у односу на Ракићеве стихове, али свакао имају. Одређење природе слободног стиха једно је од кључних питања у новијој стихологији јер задире у саму срж одређења пое-

⁴ Милан Ћурчин, „Версификација Милана Ракића”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, бр. 11, 1. јун 1912, стр. 851. Сличан став у новије време заступа Леон Којен у предговору своје *Антологије српске лирике 1900 – 1914*, Београд, 2001.

⁵ Иван В. Лалић, „Поезија – похвала чуду заданог нам света (изводи из разговора)”, *О поезији*, приредио А. Јовановић, Београд, 1997, стр. 279.

⁶ Бранимир Ћосић, *Десет писаца - десет разговора*, приредио Ј. Пејчић, Бор, 2002, стр. 143-144.

зије и разликовања песничког медијума од прозног, односно још и шире – разликовања језика књижевног дела од обичног, разговорног језика.⁷ Разматарајући однос слободног и везаног (метричког) стиха Новица Петковић закључује да „ни обичан колоквијални говор у слободном стиху није, дакле, толико слободан колико нам је то изгледало. Он се преуређује – на други начин и у другој мери – као што је преуређиван и у старом стиху. Његова спонтаност у ствари и није спонтаност, него илузија спонтаности.”⁸ Управо поезија Васка Попе потврђује да раздеоба на стихове и ритам стиха, икао очигледно не зависе од неког скупа метричких правила, нису сасвим „слободни” него проистичу из употребе синтаксичких образаца који су типични за поједине паремијске врсте, каква је пословица и слични једноставни облици.⁹

За разумевање различитог ритма Ракићевих и Попиних стихова занимљиви су неки Винаверови ставови о природи стиха. Изазван управо Ракићевим негирањем сваког другог стиха осим дванаестерац или једанаестерац којима се различитим ритмичким сечењем могу дати велики мелодијски распони, Станислав Винавер је у једном од најин-

⁷ Види о томе: J.M.Lotman, *Predvanja iz strukturalne poetike (uvod, teorija stiha)*, prev. N. Petković, Sarajevo, 1970, str. 87-101.

⁸ Новица Петковић, „Поезија у огледалу критике (О везаноме и слободном стиху)”, *Књижевна историја*, год. XXXIII, бр. 116-117, Београд, 2002, стр. 72.

⁹ Види о томе: Новица Петковић, „Увод у тумачење Попине поетике”, *Поезија Васка Попе*, зборник радова, Београд, 1997.

ветивнијх текстова написаних о овом песнику, „Милан Ракић – човек, песник, Србин и западњак”, изнео, позивајући се првенствено на искуство модерне европске лирике од Бодлера, Рилкеа и Малармеа до Пола Валерија, низ занимљивих и далекосежних запажања о природи односа везаног и слободног стиха. Они нису супротстављени тако како на први поглед изгледа. Као што везани стих не заснива своју музикалност на строгој неумитности правила, већ на суптилном и непходном одступању од усвојене метричке схеме или појединим неподударацима стиховног и синтаксичког низа што онда доводи до опкорачења која је управо Ракић до виртуозности развио у својој поезији, тако, с друге старне, слободи стих постиже музикалност придржавањем извесних ограничења и правилности у стиховном моделовању говорног низа: „Тако се нашао слободни стих”, истиче Винавер, „у самоме окованоме, унутра – тако је остварена двострука сласт у исти мах: правило и изузетак, робовање и слобода.”¹⁰ Зато се Ракићеви и Попини стихови не могу посматрати кроз једноставну и непремостиву опозицију везаног и слободног стиха, него кроз различито остваривање ритма и мелодије стиха. Ако је Ракић желео да своје стихове, као то примећује Винавер, приближи музици Бетовена или Вагнера, Попа је на трагу Настасијевићеве матерње мелодије. Говорећи о музикалности Попиног стиха, Иван В. Лалић управо примећује да се она у тумачењу Попиних стиховима често превиђа, између оста-

¹⁰ Станислав Винавер, „Милан Ракић: човек, песник, Србин и западњак”, *Време*, Београд, 27. III 1940, стр. 29.

лог и зато што је укореењена у искомској музикла-ност нашег језика као таквог. Попине „говорно мелодијске целине никада нису свесно грађене по некој задатој шеми, али су врло често 'школски правилне' – јер му се језик спонтано кристалише, на пример, у лирски осмерац”¹¹.

Стога и није чудо што је изненађујућу везу између Ракићеве и Попине песничке имагинације први успоставио управо Станислав Винавер у кратком тексту „Нова Јефимија” објављеном у *Републици* непосредно по објављивању Попне збирке *Кора* 1953. године, у једном изразито полемичком тренутку када су разлике између, условно речено, традиционалне и модернистичке лирике изгледале непремостиве. То међутим није био први пут да Винавер пише о Ракићу, а поготову не први пут да буде инспирисан Ракићевом песмом „Јефимија”. Наиме у својој *Пантологији новије српске пеленгирике* из 1920. године, једној од кључних књига српске авангардне поезије, Винавер ће пародирати управо ову Ракићеву песму. Уочавајући мотивска и поетичка тежишта Ракићеве песме Винавер их гротескно трансформише задражавајући форму Ракићевог дванаестерца са карактеристичним опкорачењем, и тиме изнутра декомпонује и критички интерпретира Ракићев песнички израз, изражавајући авангардно програмско оспоравање канонизованих песничких вредности:

¹¹ Иван В. Лалић, „О поезији Васка Попе”, *О поезији*, стр.106.

„Евдоксија млада, манастира сита
У ком кипи чежња и превире снага
Побеже срчано, без гласа и трага
У пећину ову, ногом која хита.”¹²

Али треба то овде додати, Винаверова пародија могла би се оценити као безазлено, хумористичко поигравање спрам негирања видовданске етике и Ракићеве патриотске поезије као њеног израза, у збирци Милоша Црњанског *Лирика Итаке* из 1919. године. У две строфе песме „Споменик Принципу” недвосмислено и наглашено полемички алудира се на мотиве и стихове из Ракићевих косовских песама (оклопници, деспотица сјајни ореол прошлости, „пре нас ни поља ни кршеви голи / не моглоше ником свесну љубав дати”) и тиме се, након ужасавајуће ратне апокалипсе, оспорава аристократска и херојска визије епске прошлости:

„Слави и Оклопницима нек умукне пој.
Деспотица свети нек нестане драж,
Гладан и крвав је народ мој.
А сјајна прошлост је лаж.

А ко нас воли нек воли камен голи.
Нек пољуби мржњу и мртве.
Ископане очи, вино што се точи,
у славу Убиства и жртве.”¹³

¹² Станислав Винавер, *Пантологија српске и југословенске пеленгирике*, приредио Ј. Христић, Београд, 1966, стр. 18.

¹³ Милош Црњански, *Песме*, приредила С. Велмар-Јанковић, Београд, 1983, стр. 26.

Ако је током двадесетих година прошлога века изгледало да су везе између старе, традиционалне, строго метричке (Дучићеве и Ракићеве) и нове, модерне поезије Црњанског, Растка Петровића или Момчила Настасијевића заувек прекинуте, управо ће Винавер у поменутом тексту о Ракићу, објављеном пред Други светски рат, показати колико су такве поделе релативне и колико је управо Ракићева патриотска поезија важна за сагледавање односа српске културе и европских вредности. Својом поезијом и животом Ракић, истиче Винавер „даје увид у разумевање Запада и осветљење нас самих у склопу и вези са Западом.”

У том смислу чини нам се важним да се Винаверов текст из 1953. године о новој, Попиној Јефимији и о дослухи између Ракићеве и Попине песничке визије наше средњовековне прошлости која је остала материјализована у изузетним уметничким достигнућима, може читати као продужетак Винаверових предратних размишљања о Ракићи као западњаку. Винавер најпре потенцира важност визуелног моменат, односно развијене песничке слике у Ракићевој патриотској поезији. У слици Јефимије која далеко од света везе покров „над племеном који обухвата тама” Винавер проналази Ракићеву сликарску инспирацију платном француског уметника Пависа де Савана „Света Женевјева бди над заспалим Паризом” у париском Пантеону, сликом којом је Ракић опседнут, што потврђује и ова песничка слика из песме „Призив” визуелно уобличена према Пависовом платну:

„Ти, чиста душо, буди Геновева,
Над заспалим Паризом која бди,
Докле под њеним благословом снева
Љубавник чедан и злочинци сви.”¹⁴

И на Пависовој слици и у Ракићевим песмама Стара Црна Госпа је митски симбол заштитнице племена, народа, културе која бди над својим родом у доба најстрашнијих историјских пошаста – „пропадају царства, свет васколи цвили”. Позивајући се на Јунга, Винавер у Ракићевој песми проналази песничким језиком изражену дубину наше предачке подсвести. У појединим Ракићевим и Дучићевим песмама Винавер уочава управо то митско језгро, блиско базичним, објашњавајућим митовима еврпске културе, попут овог о митској заштитници племена. Ракићеву Јефимију која везе свилени покров, утикавајући у њега „страшне боле отмене јој душе”, али и трагедију народа коме припада, Винавер доводи у везу са Попиним зографом из песме „Манасија” који у истом историјском тренутку када и деспотица везе – „кад светлости нама на видику целом”, осликава фреске плавом и златном бојом које су „последњи прстен видика”. Тренутак врхунског уметничког стварања поникао из силине националне трагедије добија свој врхунски песнички израз у коме и Ракићев и Попин песнички субјект имају потребу да се уметнику из прошлости, баштиннику културе и носиоцу духовног супротстављања историјском хаосу, обратe, да премосте векове и историјски

¹⁴ Сви наводи из Ракићеве поезије дати су према: Милан Ракић, *Песме*, приредио З. Гавриловић, Београд, Нови Сад, 1970.

тену так преобратe у песничку свевременост. У Ракићевој песми наглашен је моменат препознавања и идентификације са прошлoшћу и континуитета у историјском истрајавању :

„Векови су прошли и заборав пада,
А још овај народ као некад грца,
И мени се чини да су наша срца
У грудима твојим куцала још тада.”

Тај моменат препознавања и укрштаја садашњости лирског субјекта и ситуације и ликова из прошлости очигледан је у Попиној песми „Каленић”, из истог циклуса, коју Винавер, занимљиво, не помиње: „Откуда моје очи/ На твоје лицу / Анђеле брате”, што нас опет води ка Ракићевој „Симониди”, инспирисаној фреском у Грачаници, у којој се преко очију које ископане, али попут угашених звезда и даље шаљи своју „несуштасвену сватлост”, успоставља духовна веза:

„Тако на мене са мрачног зида,
На почађалој и старинској плочи,
Сијају сада, тужна Симонида,
Твоје већ давно ископане очи.”

И у Ракићевој „Симониди” и у Попиној песми „Каленић” веза песничког субјекта и фрескослике остварају се хијазмом, који на синатаксичком плану стиха најбоље остварају поетичку замисао оба песника о укрштају прошлости и садашњости – у Ракићевој песми: „тако на мене са мрачнога зида”: „твоје већ давно ископане очи”, односно у познатим Попиним стиховима: „откуда моје очи /

на лицу твоме / анђеле брата”.¹⁵ И у једној и у другој песми наглашена је временска димензија постојања која се у препознавању прошлости и садашњости релативизује и песнички премошћује, векови се претварају у „лаку грану времена” и то у оба случаја светлосном симболиком – слика угашених звезда које нам и даље шаљу своју светлост, односно градацијом зрењем боја које свићу, зру и коначно горе. Важност коју у иманентној поетици Ракићевог песништва има свест о културно – историјском континуитету одговара једној од кључних идеја из књиге Божидра Кнежевића *Принципи историје* (1898), књиге која се може сматрати својеврсним филозофским залеђем српске модерне: „Процес историје све више тежи да се уклоне сви расцепи, који су постојали између појединих ствари и између појединог и општег, и да се поново учврсте њихове првобитне везе које су се у току историје кидале.”¹⁶

Може ли овакво, укрштено читање Ракића и Попе, које уочавајући у поменутих песама не само поетички, већ и етички моменат препознавања и лирског дијалога са јунацима, ствараоцима и уметничким остварењима из прошлости, да открије извесни, никако насилно успостављени и интерпретативно конструисани, песнички дослух између Ракићевих и Попиних косовски песама,

¹⁵ О хијазму у поезији Васка Попе види: Тања Поповић: „Поетика хијазма”, у зборнику *Поезија Васка Попе*. Попне стихове наводимо према: Васко Попа, *Сабране песме*, приредио Б. Радовић, Београд, 2001.

¹⁶ Божидар Кнежевић, *Принципи историје*, књига прва: *Ред у историји*, Београд, 1898, стр. 288.

односно циклуса „На Косову”, настајалог у првој деценији прошлога века, и „Косовог поља”, уобличеног у распону од 1958. до 1971? Ако је уметност у двадесетом веку настајала у плодотворној комуникацији са културом и стваралаштвом протеклих векова, могу ли два аутора унутар тог истог века да успоставе песнички контакт управо кроз настојање да, сваки на свој начин, лирски транспонују искуство и доживљај косовске битке као кључног момента у српској историји који је пресудно утицао и даље делује на формирање националне самосвести? Несумњиво је да се веза између Ракићевог и Попиног Косова може и мора успоставити, најпре да би се уочило колико је косовска тема у српској поезији била важна, без обзира на различите и супротстављене књижевноисторијске контексте, затим да би се схватили momenti промена, али и континуитета у модерној српској патриотској поезији, те, коначно да би се управо у односу према у језичком памћењу, творевинама материјалне културе и сачуваним симболима историјске и националне трагедије, јасније уочиле разлике како у самим песничким поступцима, тако и поимању и разумевању нашег националног, етичког и културолошког одређења.

Као што је Ракић почетком прошлога века начинио далекосежни прображај српске родољубиве поезије, ослободивши је онога што је Скерлић у свом есеју „Обнова наше родољубиве поезије”¹⁷ назвао пијанством речи, оргијом осећања, националном махнитошћу и алхохоличарским

¹⁷ Јован Скерлић, *Писци и књиге*, књига V, приредио М. Бегић, Београд, 1964.

заносом романтичарске поезије на измаку деветнаестог века, и дао јој језички софистициран, стиховно виртуозан и поетички и историјски осмишљен облик, тако ће и Васко Попа половином двадесетог века начинити нову далекосежну промену у српској родољубивој пеизији, вративши је фолклорном језичком искуству и митским симболима.

И Ракићев и Попин циклус имају по седам песама. Циклус „Косово поље” централни је у збирци *Усправна земља* и док сви остали имају по осам песама, овај, као и први, уводни „Ходочашћа”, има седам песама. Није зато без основа претпоставка да је Попа овим бројем алудирао на до тада најзначајнији круг патриотских песама инспирисаних Косовом – Ракићев „На Косову”. Очигледно да је Попин циклус знатно строжије организован, са редоследом песама који прати у епској песми и предању образован ток догађаја – од вечаре уочи битке, самог боја, мученичке смрти и посвећења кнеза Лазара. Свака песма проистиче из претходне да би се круг на крају затворио у додиру последње и прве песме, успостављајући тако унутар епског митску, односно кружну концепцију времена – након завршене битке бојовници скршених руку на грудима настављају бој унатараг.¹⁸ Али ни Ракићев циклус

¹⁸ О кружној природи митског, односно светог времена опширно пише Мирча Елијаде у књизи *Свето и профано*, закључујући да се свето време представља у „виду кружног, поновљивог и повратног Времена, неке врсте вечне митске садашњости” чиме се стално реактуелизује неки изузетни догађај који представља централни моменат одређене нације

„На Косову” није лишен композиционе осмишљености, иако није, као Попин, заснован на епском следу догађаја већ на лирској евокацији поједних косовских симбола присутних у средњовековној уметности и народној традицији. Циклус „На Косову” заправо је једини Ракићев, у строгом смислу тог појама, лирски/песнички циклус схваћен као „онај скуп пјесама који је као цјелина кадар свакој од пјесама наметнути некакав додатни смисао, различит од онога што поједина пјесма носи сама за себе,¹⁹ док се то за две друге песничке целине које је Ракић сачинио за издање своје поезије из 1924. године – „Љубавне песме” и „Друге песма”, не би могло рећи. У том смислу занимљиво је да се хронолошки редослед објављивања Ракићевих косовских песама не поклапа са њиховим редоследом у циклусу: 1905. године објављена је песма „Минаре” која ће у циклусу бити последња, 1907. у периодици излазе песме „На Гази-Местану”, „Симонида” и „Божури”, 1910. „Јефимија”, а 1911. године „Напуштена црква” и „Наслеђе”. У циклусу је тај редослед другачији и очигледно је песнички просмишљен – први су „Божури”, а потом, овим редом, „Симонида”, „На Гази-Местану”, „Наслеђе”, која је очигледно у центру циклуса, „Јефимија”, „Напуштена црква” и на крају „Минаре”.²⁰

или културе. (М. Елијаде, *Свето и профано*, прев. З. Стојановић, Београд, 1998, стр. 54.

¹⁹ Josip Užarević, „Lirski ciklus (Pasternak/Mandeljštam)”, *Pojmovnik ruske avangarde*, br. 8, Zagreb, 1990, str. 113.

²⁰ О редоследу објављивања Ракићевих песама у периодици види: В. Ђурић, нав. дело, стр. 26.

Поред тематско-мотивских и жанровских обједињавајућих момената, кључно обликовно начело Ракићевог круга косовских песама је наглашена временска динамика између прошлости и садашњости као и динамика односа светлости и таме коју лирски субјект успоставља из песме у песму. Временска динамика и светлосна, односно лунарна симболика присутне су у свакој од седам песама повезујући их у јединствену целину. „Несуштаствена месечина” из „Божура” добија у наредној песми („Симонида”) своју метафизичку варијацију у звезданој светлости Симонидиних ископаних очију, да би у следећој песми, „На Гази Местану”, светлост добила религиозну конотацију у ореолском сјају. Светлосна симболика у „Наслеђу” представљена је поново месечевим „ореолом модрим”, у „Јефимији” „светлости нема на видику целом” као и у „Напуштеној цркви” („И док неосетно свуда пада тама”) да би у последњој песми циклуса, „Минаре”, „бело минаре изнад црних кућа” бити кобно знамење истрајене, отоманске, освајачке моћи. Док светлосна симболика, односно динамика светлости и таме чини окосницу линеарне композиције циклуса, доте времска динамика чини језгро радијалних веза²¹. У центру циклуса је програмска песма Ракићеве патриотске поезије – „Наслеђе” у којој лирски субјект непосредно и недвосмислено изражава своју историјску самосвест о континуитету предачког наслеђа: „Ја

²¹ О линеарним и радијалним везама у композицији лирског циклуса пише Е. Наев: „Problema kompozicii liričeskogo cikla (В. Pasternak: 'Тема s variacijami')”, у: *Priroda hudožennstvenogo celogo i literaturnyj process*, Kemerovo, 1980, str. 56-58.

осећам данас да у мени тече / Крв предака мојих.” Препознавање сопственог духовног лика и историјске позиције радијално се шири из овог централног исказа ка осталим песмама, добијајући свој најсугестивнији израз у хијазмичком укрштају у песми „Симонида” и визији које сеже до митских дубина у „Јефимији”. У оквирним песмама веза прошлости и садашњости успостављена је дискретније – симболом цвета легендарног порекла, односно старог минарета које истрајава до данас.

Међу Ракићевим песмама могу се успоставити и парови по мотивској блискости, тону песничког обраћања и преовлађујућим песничким сликама: тако би један пар чинила песме о женским ликовима, аристократкињама Симониди и Јефимији, други у чијем центру је витештво и јунаштво предака и спремност данашњих генерација за жртвовање у песмама „На Гази-Местану” и „Наслеђе”, те коначно последњи пар песма „Напуштена црква” и „Минаре” о два храма који симболишу и до данас непромењену позицију два народа сукобљена на истом простору. Прва, уводна песма – „Божури” има иницијалну функцију да представи Косово као митски и сакрални простор у коме се испољава хијерофанија као „манифестација светог, нечег 'сасвим другог', неке реалности која не припада нашем свету, у предметима који чине саставни део нашег 'природног' и 'профаног' света”²². И Ракићева и Попина прва песма имају исте мотиве – ноћ, месец, поље, крв, божури. Штавише могли бисмо да се послужимо изразом верзија,

²² Уп. о томе: М. Елијаде, *Свето и профано*, стр. 13.

који Винавер употребљава посматрајући песме „Јефимија” и „Манасија”. Тако у Ракићевој песми читамо: „Из многе крви изникнуо давно, / Црвен и плав, Косовом божур цвета”, а код Попе: „Божури стасали до неба / Служе четири црна ветра / Сједињеном крвљу бојовника”. Обе песме позиционирају Косово као духовни простор, који у Ракићевој поезији добија наглашену метафизичку, односно мистичну димензију, а у песмама Васка Попе изразито митска обележја, као у центарлној песми Попиног циклуса – „Бој на Косову пољу”: у борбу са оклопљеним змајевима крећу небески коњаници које предводи вучији пастир. У оба циклуса постоји мотив, односно симбол који обједињује већину песама. Код Ракића то су лунарни симболи месеца и звезда, односно симболично контрастирање, борба светлости и таме. Већ у првој песми „несуштаствена месечина” изобличава простор, дајући природи пантеистичка обележја. Контрастирање светлости и таме изразита је у „Симониди” чинећи да материјалне, визуелне контуре фрескослике задобију метафизичку вредност и трансформишу се у поетску визију. Преовладавање таме у „Јефимији” и „Напуштеној цркви” ствара утисак нечег историјски кобног, у другој песми сабласног и демонског, док је „бело минаре изнад црних кућа” злокобно знамење не само освајачке моћи него и готово нагонске истрајности. Оглашавње коса у последњој песми Ракићевог циклуса постаће кључни обједињујући моменат Пипиних косовских, односно косових песама. „Црноризац међу птицама” посредник је између митске, колективне свести, језичког памћења и песничког субјекта. Попа свој песнички

циклус тако остварује као повратак етимолошком пореклу речи, односно враћање топонима Косово поље његовом изворном значењу – поље које припада птици косу и која зато добија песничко право да о збивањима на своме пољу казује, односно пева.²³ Мотив звезде има у оба циклуса наглашено место – док се у „Симониди” из ископаних очију фреско-слике исијава светлост далеких звезда, у Попином циклусу бојовници Лазареве војске венчавају се након битке „сваки са својом звездом имењакињом.”

Две Ракићеве песме инспирисане су средњовековним уметничким делима – „Симонида” фреском у Грачаници, а „Напуштена црква” иконом Христовог распећа (о настанку ове песме Ракић је говорио у поменутом разговору са Бранимиром Ћосићем). Песничак слика знована на фреско-слици очигледна је и у Попиној песми „Венцоносац са Косова поља”. Кнез Лазар (Венцоносац) држи своју одсечену главу како задужбинари држе своје цркве на средњовековним фрескама:

²³ Свој песнички поступак Попа ће у есеју „Извор живе речи” опишти као враћање речи њиховом извору: „Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. (...) У томе, а не у нечему другом, сатоји се друштвеност, човекољубивост и хуманост песниковог чина писања песама.” (В. Попа, *Сабране песме*, приредио Б. Радовић, Београд, 2001, стр. 567). Слично је задатак филозофије, и уопште хуманистичких наука чији проблеми су надасве проблеми њиховог језика, одредио Теодор Адорно: „Задатак филозофске обраде филозофске трминологије не може, заправо, бити ништа друго до да *пробуди овај живот који је закопан у терминима и у ријечима.*” (Т. V. Adorno, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*, prev. S. Novakov, Sarajevo, 1986, str.18, podvlačenje је наше).

„Држи на длану своју одсечену главу / Светлозар-
ну своју задужбину.”

Онај духовни контакт који је успостављен у Ракићевим песмама, препознавање наслеђа предака у лирском субјекту, наглашна културноисторијска самосвест о припадању једном у давној прошлости формираном етичком и националном опредељењу, Васко Попа у својим песмама доследно реализује, тако што и сам језик, његову лексику и синтаксу, песничке слике и симболе враћа ка њиховом извору, односно митском предању и првобитној, у средњовековним рукописима присутној хришћанској иконографији. Оно са чим је Ракић успоставио песничку везу, то Попа сада у језику и песничкој слици реализује. Ракићева песма „Јефимија” приказује монахињу како „везе свилен покров за дар манастиру” уткивајући у њега свој и национални бол, али у исти мах везом као магијском радњом бди над целим племеном и чува његову духовност. Јефимијин покров присутан је и Попиној поезији, али не као симбол већ као сам извезени текст. Наиме Попа преузима поједине симболе и песничке слике директно из Јефимијине *Похвале кнезу Лазару* уткивајући њено ткање у свој песнички текст. Такве су Јефимијине слике Лазара који убија змију, односна змаја и прима мученички венац, односно опис који приказује Лазара како оставља „пролазну висоту земаљског господства” и уздише се на небо.²⁴ Ракић је инспирисан Јефимијиним покровом

²⁴ Види: *Из наше књижевности феудалног доба*, приредили Д. Павловић и Р. Маринковић, Београд, 1975, стр. 44-45. Уп. и: Ђорђе Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу*

који је видео у Хиландару и монхињином судбином, а Попа самим текстом покрова. Средњовековна писана предања, међу њима и Јефимијино, из кога Попа преузима поједина слике и симболе, текстуално се остварују претварајући поље у текст. У Попином циклусу Косово поље задобија након битке облик текста и тако наставља да постоји: „Кос наглас чита / Тајна слова расута по пољу.” Поље је „исписано врелим људским гвожђем” али трава, као симбол заборавља и хировитости историјског писма, почиње да гута слова косовског завештања и да их престојава по својој вољи. Зато кос мора да се бори за своје поље, да отргне митско писмо, као једини аутентични исказ о ономе што се збило, од историјског заборавља и кривотворења и сачува га у свом кљуну:

„У поноћ небо прелеће
И односи у кљуну некуд он зна куда
Свој зелени свитак.”

Нагласили смо неке могуће везе Ракићеве и Попине песничке визије Косова, које иако остварене различитим језиком, стихом и песничким сликама, ипак показује једну дубљу поетичка блискост у активирању уметничког наслеђа из прошлости. Ракићеве и Попине песме део су изузетног естетичког и етичког опсега косовског мита који налазећи израз у врхунским уметничким остваре-

Лазару и косовском боју, Крушевац, МСМЛXVIII, стр. 313-405. Победа Бога над аждајом која „мора да буде симболични понављања сваке године, јер свет мора да буде сваке године изнова стваран”, једна је од кључних митских прича. (М. Елијаде, нав. дело, стр. 39).

њима превазилази, како то с правом истичу и Винавер и Зоран Мишић, само националне окви-
ре.

Predrag Petrović

RAKIĆ'S AND POPA'S KOSOVO
(ABOUT ONE POSSIBLE POETIC RECEPTION
OF RAKIĆ'S PATRIOTIC POETRY)

Summary

An interconnected reading of Rakić's and Popa's poetry enables one to discern poetic and ethical elements of identification and lyrical dialogue with heroes, creators and artistic creations of the past. The intention is to discover poetic connections between Rakić's cycle "In Kosovo", created in the course of the first decade of the previous century, and Popa's "The Kosovo Field", shaped in the period between 1958 and 1971. If in the 20th century art was created through the process of fruitful communication with the culture and creations of centuries gone by, can two authors establish a poetic connection within that same century while striving, each in his own way, to produce a lyrical transposition of his experience of the Battle of Kosovo as the key moment in Serbian history, which decisively influenced and still influences the establishment of national self-awareness? It is beyond doubt that a connection between Rakić's and Popa's Kosovo can and must be established, first of all in order to see the importance of the theme of Kosovo in Serbian poetry, irrespective of different and opposing literary-historical contexts, then in order to understand the moment of change, but also of continuity in modern Serbian patriotic poetry, and finally, in order to see more clearly, through the attitude towards symbols of historical and national tragedy preserved through linguistic memory and in artefacts of material culture, the differences in the poetic methods of the two poets and in their understanding of our national, ethical and cultural determination.

Драган Хамовић
СВЕТ ПРОШЛОСТИ У
РАКИЋЕВОЈ ЛИРИЦИ

Милан Ракић је доспео да се постара о коначном облику свога обимом невеликог песничког дела: да га објави у библиотеци која канонизује српске песнике (*Песме*, Коло СКЗ, 1936) две године пре него што ће га подмукла болест однети са овог света. Тако је изабрао, са својих дубљих разлога, и песме које ће, с почетка и с краја, у канонском издању носити значај и терет свога повлашћеног места.

У одгонетању Ракићевих поетичких разлога за такав избор потребно је обазриво трагати за одговорима. На почетку канонског издања је „Кондир“, песма што отпочиње у тону обраћања неизбежној *драгој*. Потом се оцртава епски подтекст и *драга* израња у лику Косовке девојке, да би завршница била у знаку личне егзистенцијалне зевње, уз позајмљени декор Косовског боја, колико и неког „последњег боја“ који је на помолу и припада песниковом нараштају. Речју, песма „Кондир“ сажима три главна тематска усмерења Ракићеве поезије, наглашавајући унутарње јединство једног разгранатог лирског гласа.

„Опроштајна песма“ затвара Ракићеву саборну књигу. Обраћање *драгој* сада је обраћање *Госпи*, а лирски субјект „на Пегазу олињалом и босом“ присваја одлике Сервантесовог „витеза ту-

жног лика“. Након освртања на „раскалашну децу“ која са времешним песничким појединством не деле исте погледе и мете, у смисаоно средиште пресабирајуће песме поступно се уводе тамни тонови смртног предосећања са одговарајућим драматичним питањима. Смрт је доведена у непосредну везу са забором, односно, заборав је представљен као најтежи од свих учинака смрти. Унутрашњи простор лирског субјекта је, дотле, трезор свеколиког *прошлог живота што сјаји*. Призван је и свет мртвих, и то блиских мртвих, не први пут у Ракићевим песмама:

Ах, драга Госпо, каква су створења,
Прекрасна телом, духом људи прави,
Као небесна нека привиђења

Нестала с овог нашег тужног света,
За која смо се клели да су она
Живота нашег смисао и мета
И да је без њих празна васиона...

Њих, данас, Госпо, густе коров крије,
А ми, са нашим ситним навикама,
Живимо мирно даље, благо нама,
Као да никад ништа било није...

Овим се стиховима, уз још један „одјавни“ катрен, завршава песником изабрани опус. Ништа друго Ракић није оставио за крај него исказ о врским и драгим бићима која су нестала, а чије одсуство нас не омета да наставимо даље „са нашим ситним навикама“. Ако бисмо узели слободу да зађемо у прапочетке Ракићевог певања, онда ћемо установити да је наведеним речима описан пун круг једне поезије. Крај се спојио са почетком. Не

можемо се отети утиску да у завршници „Опроштајне песме“ читамо далеки одзвук Ракићевих дечачких стихова, насталих након ране смрти његовог оца, а објављених у свесци ђачке дружине палилулске гимназије (1891): „Он је био спас и дика / Несрећноме свом народу“. Ако је први, дечачки лирски подстицај управо везан за лик умног а умрлог оца, ако знамо да у женевском разговору (1928) указује на преводе Мите Ракића као незаобилазна језичка училишта за младе писце (уз бок Вуковом и Даничићевом преводу *Светог писма*), онда са добрим разлогом можемо у језгру свуда проткане теме смрти у Ракићовој лирици прозрети управо отисак тога раног трауматичног губитка. „У мојој се души простире и влада / Мутна атмосфера задушничких дана“, завршни су стихови песме „Мутна импресија“ у којој се осећа „крај општег развића ... испод нове траве“: „Тајно распадање прежаљених бића“. Ето слике коју ћемо затећи и на крају „Опроштајне песме“. Песма „Драгим покојницима“, опет, разрађује тему о два света, живих и блиских мртвих, међу којима је искључен сваки додир. Један од сонета који је међу првим песмама које је Ракић уопште објавио, понтира језом због у свест утиснутог звука чекића што бије о чамову даску („Сонети“, II).

Нису само песме које тематизују однос лирског субјекта према суровом построју егзистенције прибежиште тамних тонова. Тако је и у Ракићовој љубавној лирици. Свет мртвих је у близини ероса, чак у његовој нутрини. Јавља се у „Љубавној песни“, на врхунцу њеног исказа:

Шуми, о ноћи прохујалог доба!
У срцу носим некадање људе.
Поворке беле дижу се из гроба,
И са многим љубе, чезну, стрепе, жуде!
Шуми, о ноћи прохујалог доба.

Треба уочити, читајући „Љубавну песму“, да је трансцендентни канал између живих и мртвих успостављен, за разлику од песме „Драгим покојницима“, да се оба света једине у љубавном ентузијазму, и то у присуству и уз потпору два елемента. Један је елементат – општи еротски полет, а други – жива евокација књижевних архетипова љубавника, Тристана и Изолде. Поступак призивања књижевне традиције, дискретан али сталан, нарочито је присутан у Ракићевим љубавним песмама, од ликова из старогрчке митологије или Библије, потом трубадурског миљеа, Дантеа, до српске епике. Ракићева, на више места изричито исказана, окренутост *прошлости* („Ја прошлост браним од смрти што прети“, „Опроштајна песма“) колико год да се дотиче интимне историје, још је дубље заснована на односу према општој и књижевној прошлости. Једна од раних Ракићевих песама, она под насловом „Силно задовољство“, даје продубљену слику тога односа. Ако је у „Опроштајној песми“ унутрашњи простор лирског субјекта упоређен са „гробном плочом“ чији натпис брани прошлост од смрти/заборава, онда се у средишњој строфи „Силног задовољства“ срећемо са још развијенијом и убедљивијом сликом душе:

Јест, душа је моја ко кутије старе
Што у светом храму на довратку стоје,
Где пролазник сваки спушта скромне даре
За смирене свеце и за ближње своје.

Да је поређење остало на исказу наведене строфе остало би се и на слици која описује област личне меморије, испуњене свиме што једно појединство доживи за свога постојања. Међутим, наредни катрени разрађују и уздижу ствар на колективни семантички план, на представу о унутарњем свету појединца као простору чији је лик и садржај последица делања нараштаја који му претходе и који саучествују у његовом обликовању и артикулацији:

Поколење свако, велику ил малу,
Спустило је у њу милостињу коју,
Љубав или мржњу, погрду ил хвалу,
Осмех ил отров и жаоку своју.

Сад кроз жиле моје струје крви разне,
Ја ропћем и певам, ја кунем и славим,
И корачам смело, без страха од казне,
Кривудавом стазом и путима правим!

Не постоји овде јасно разлучење између егзистенцијалне и поетичке равни, оне се прожимају. Другим речима, посредни је једнако исказ односа појединца према предаштву и прецима, колико и песничког појединства према књижевној традицији. И тако долазимо до једне занимљиве подударности, поклапања између слике *кутије* у наведеној Ракићевој песми и слике *посуде* за којом је посегнуо аутор једног од најважнијих књижевнотеоријских есеја двадесетог века. „Песников дух је, у

ствари, нека врста посуде у којој се скупљају и гомилају безбројна осећања, фразе, слике, које ту остају све док се не окупе сви чиниоци који могу да се сједине и образују нову сложеницу“, налазимо у тексту „Традиција и индивидуални таленат“ Томаса Стернса Елиота, објављеном, узгред речено, више од деценију и по након појаве Ракићеве песме „Силно задовољство“. Наравно да ово подударане нема директне, али има дубинске везе, у домену сензибилитета, или, како би то Елиот рекао, *осећања историје*. Има код Елиота још, врло истакнутих, места конгенијалних стиховима из Ракићеве песме, па и укупној Ракићевој поетици. Узмимо само третман емоције у поезији: „Песник ни на који начин не може бити значајан, нити занимљив по својим личним емоцијама, по емоцијама које су изазвали одређени догађаји у његовом животу [...] У његовој ће поезији емоција бити нешто врло комплексно...“ У том смеру можемо и тумачити завршну строфу, поенту песме „Силно задовољство“, у којој се, наспрам појединачних емоција, упућује на једно нарочито, комплексно духовно стање којим је песник обдарен:

Очајање, туга, беда? Празне речи!
Кад на земљи више нема моћи те
Да у мојој души помути ил спречи
Силно задовољство, осећати све!

Када поведемо реч о теми предаштва у Ракићевој лирици, најпре помислимо на песме из његовога косовског круга, и на најдекларативнију међу њима – „Наслеђе“. Притом се призива тада савремени контекст финалног раздобља националног ослобођења. Заправо, тиме се тежиште

преноси на изванкњижевни аспект и разлог настанка циклуса „На Косову“. Превага колективног и активистичког наспрам интимнога, наравно, води књижевно унатраг, у подручје романтичарских атавизама. Али Ракић, као песник, тамо није забасао, макар колико, као национални радник, био и активан и делотворан. Формула за разумевање Ракићевих косовских песама, стога, има се преиначити: *колективно као интимно*, предачко као неразлучни део песничког субјективитета. До тога сложеног преплета личног и „надличног“ дошло се напред описаном путањом. Подржава нас у оваквој поставци ствари и један меродавни критички глас Ракићевог времена. Скерлић, наиме, у свом раду „Обнова родољубиве поезије“ (1908), бележи и следеће: „Наша отаџбина је у дну целога нашега бића, она је оно што је најосновније и најинтимније у нама; ми је волимо више нагоном него разумом, и волимо је свом слабошћу коју човек има за своје најрођеније. Наша душа само у њеној средини налази своју равнотежу, и сву нашу мисао, сву нашу душу, ми можемо казати само на језику који смо од матере научили.“ Између овако изражене позиције и Ракићеве поетике, с једне стране, и елиотовског поимања традиције, с друге стране, само је корак.

У амблематичном лику Јефимије, призваном скупа са припадајућим историјским контекстом, упоредивим са повесним окружењем настанка песме, прикривен је сам лирски субјект са „страшним болима“ своје „отмене душе“ – баштињеним колико у личном, толико и у историјском времену и току. Као што у „Љубавној песми“ лирски субјект „у срцу носи некадање људе“, у „Је-

фимији“, у обратном смеру, госпоино срце откуцава и такт будућих срдаца при духовном сједињењу и у страдалној бесконачности предаштва и потомака. Други део позне троделне песме „Три писма“ обнавља наречени мотив у завршници једног од најтоплијих описа у Ракићевој лирици, у којем поглед, што прозире иза видљивога, прелази преко топонима песниковог Београда:

Како су мирни сви наши пејзажи,
И пуни сете у вечерње часе,
Као да душа патничке нам расе
По њима блуди и утехе тражи.

А утеха је, Госпо, тако ретка!
Никада краја наслеђену болу,
И моје писмо, весело с почетка,
Свршава тужним акордом у молу.

У распону између „неисцрпне крепости старинских јунака“, из будничке песме „Наслеђе“, и бескраја „наслеђеног бола“ који обузима сав унутарњи и спољашњи амбијент, одвија се лирика Милана Ракића, коју је свест о предаштву, личном, колективном као и књижевном, и дубоко подложила и густо наслојила, уносећи у српску поезију свога доба нова, сложенија схватања о уделу традиције у ономе што јесмо и што пишемо.

Dragan Hamović

THE WORLD OF THE PAST
IN RAKIĆ'S LYRICAL POETRY

S u m m a r y

Proceeding from the epilogue poem of the "canonical" edition of Milan Rakić's lyrical poetry (*Poems*, 1936) the author of this paper brings into connection the motif of death of close and exceptional people that we find in the final stanzas of "The Valedictory Poem" and the poet's first published, youthful verses, created after the early death of the poet's father. In the beginning and at the end, we find the same thematic core. The paper then analyses the theme of the past and the dead who remain in it, and also the theme of heritage, personal, national and literary, from which the poetic subject grows and is shaped by. The central image of the poet's soul, contained in the poem "Great Pleasure" (among Rakić's first published verses), as a vessel to which many generations have contributed, is quite close to the image that T. S. Eliot employs in his famous essay "Tradition and Individual Talent" (1918) and with the modern notion of tradition. From this perspective, we may perceive the essential difference between the patriotic poetry of Romanticism and the modern, individualistic expression of that feeling that we find in Rakić's lyrical poetry. The sense of tradition and our ancestors in Rakić's poetry is complex and has several dimensions, from the intimate to the literary and the national level, and all of this is concentrated in the poet's self-consciousness.

III

Бојана Стојановић-Пантовић
ПСИХОЛОШКИ И ЕСТЕТСКИ АСПЕКТИ
ЕРОТИКЕ У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА РАКИЋА

**Противречности у тумачењу и
вредновању Ракићевог песничког опуса**

О песништву Милана Ракића није написан упадљиво велики број текстова и студија као о неким другим српским песницима (нпр. Бранку Радичевићу, Његошу, Змају, Десанки Максимовић). Ипак се он, заједно са Дучићем, узима за једног од наших најзначајнијих модерних стваралаца, упркос новијим истраживањима која указују на распоне и вредности поетике и поезије Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, па чак и Данице Марковић, да се задржимо на ауторима српске модерне. Од свих новијих српских песника, поготово оних чије дело припада двадесетом веку, чини се да су природа поезије Милана Ракића (1876-1838), као и њено место, улога и потоњи утицај на развој нашег поетског идиома ипак највише изложени противречним тумачењима и вредновањима. Разлике у амплитуди вредносног суда о значају Ракићевог песништва често се чине превелике и готово непремостиве, што није случај са осталим песницима његовог доба око чије поезије је ипак, мање или више, постигнут некакав консензус. Данас нам изгледа да је читати Милана Ракића без извесних предрасуда које су нам у наслеђе оставили његови критичари и тумачи, анто-

логичари и историчари књижевности, како старији тако и савремени, веома сложен и ризичан посао, али не и немогућ.

Исто тако је извесно да је овога песника, његову личност, приватни и друштвени живот па и поезију од почетка пратио један особити ореол мистификације, несразмеран његовом објективном песничком учинку. И што је још важније : сусрет са Ракићевом поезијом, ма какав суд о њој неко имао, несумњиво се доима као *знак* једне препознатљиве културне идеологије, готово програмске естетике, чији је циљ да без остатка оправда, релативизује или пак оспори значај овога песника. Тако је било и у његовом времену, а затим и у доба међуратних авангардних превирања, потом шездесетих и седамдесетих година прошлога века које су обележене наставком сукобом између "традиционалиста" и "модерниста". Слично се, чини се, догађа и данас, почетком новог миленијума. Као да је Ракићева поезија тумачима била нека врста пробног камена и лакмус папира за проверу каткада сасвим опречних вредности наше целокупне песничке традиције, понајвише оне која почиње са Вуковим романтизмом. И уједно је пружала могућност да се извесне савремене песничке тенденције оснаже, ревитализују, протумаче и превреднују управо врлинама његовог поетичког наслеђа.

У оквиру овога рада свакако нисмо у могућности да осветлимо све појединачне оцене о нашем песнику, али можемо дати некакав пресек оних репрезентативних тумачења и судова који се пре свега односе на извесне карактеристичне аспекте Ракићевог песништва. Њих бисмо могли

да разврстамо према неколико типичних критеријума, који се некада узимају заједно, а некада одвојено. Они се најпре односе на Ракићев допринос развоју српскога стиха и версификације, у чему већина тумача види потпуни раскид са дотадашњом праксом Војислава Илића. То се односи на апсолутни отклон од романтичарске парадигме, као и доминантни утицај француског парнаса и симболизма на музикалност, ритам и интонацију његове песничке фразе. Даље се поставља питање новoga песничког језика и сензибилитета битно другачијег и од његових савременика, најзначајнијих песника српске модерне: Шантића, Дучића, Пандуровића, Диса, а затим Бојића, Срезојевића, Данице Марковић, Вељка Петровића и других.

Следећи критеријум у тумачењу и вредновању Ракићевог невеликог песничког опуса јесте однос према једном другачијем третману основних егзистенцијалних тема, на првом месту љубави, затим пролазности живота и смрти, односно према песниковом родољубивом, културноисторијском *Косовском циклусу*. И коначно, биће размотрени извесни идејно-филозофски аспекти његове поезије и поетике, који су најчешће описивани као песимизам и чулност односно хедонизам, потом емпиријско-реалистички доживљај живота, спиритуалност, рефлексивност, одсуство религиозног и трансцендентног осећања, односно тзв. антрополошка психологија.

Из напред наведенога следили су противречни судови по којима Милан Ракић "није био велики уметник стиха", односно "није био велики

песник, а није био ни велики стваралац" ¹. Његова артистичка вештина превасходно је рецептивног, дакле "уведеног типа", а служи да би песник "могао што успешније да изрази плитке, фамилијарне и мондене теме", повинујући се захтевима владајућег грађанског конформизма. ² На другој страни, имамо високе и понешто емфатичне Скерлићеве оцене по којима друга Ракићева збирка *Нове песме* (1912) садржи најбоље стихове "који су код нас од Војислава Илића па до данас написани. Ракић је успео да буде песник без позирања, дубок без нејасности, речит без емфазе, узбуђен без патоса". ³ У тим се похвалама ишло још даље, па је тако Зоран Гавриловић устврдио да Ракић "не само да не личи на савременике, него готово ничег заједничког он нема ни са доцнијим развојем поезије", поставши тако "један од наших највећих песника". ⁴ Коначно, из предговора *Антологији српске лирике 1900-1914* Леона Којена, стиче се утисак да је она и направљена да би се потврдила управо Скерлићева висока оцена о овом песнику, те да је Милан Ракић за овог антологичара несумњиво централни песник поменутог раздобља.

¹ Упоредити текст Миодрага Павловића "Песништво Милана Ракића", *Есеји о српским песницима, Изабрана дела*, књ.3, Култура, Београд, 1983, стр. 310, 314.

² Зоран Мишић, "Један век српске поезије", *Критика песничког искуства*, предговор Свете Лукића, СКЗ, Београд, 1976, стр. 131.

³ Јован Скерлић, "Милан Ракић: Нове песме", *Лисци и књиге*, књ. 5, Просвета, Београд, 1964, стр.53.

⁴ Зоран Гавриловић, Предговор Ракићевом избору *Песме*, Нови Сад - Београд, 1970, стр. 8, 32.

Осим кључних промена на плану стиха и музичке композиције читаве поетске структуре, Којен Ракићев поетички наум ставља у исти ред са Фордом Медоксом Фордом, Езром Паундом и доцније Т. С. Елиотом, истичући као главно мерило "крајњу прецизност израза", "прозну традицију у стиху" лишену метафоричности, по угледу на француске писце Стендала, Мопасана и особито Флобера.⁵ Овим крајностима у тумачењу и оцени Ракићевог доприноса модерној српској поезији вратићемо се нешто доцније, да бисмо указали на њихову поједностављеност, па чак и неодрживост.

Када је реч о првом аспекту који се односи на музичко-версификацијске одлике и иновације за српску поезију, преовладала су, условно речено, два вредносна става. По неким тумачима, дванаестерац по угледу на француски александринац, као и једанаестерац Милана Ракића, представљају савршенство реда, симетрије, тачности, правилног хармонског контрапункта и велике вештине римовања (нпр. мишљења Бранка Лазаревића, делимично Пере Слијепчевића, Јована Скерлића, Исидоре Секулић).⁶ Репертоар Ракићевог стиха несумњиво је сведен на два основна типа: јампски једанаестерац и симетрични дванаестерац, оба из

⁵ Леон Којен, Предговор *Антологији српске лирике 1900-1914*, Чигоја штампа, Београд, 2001, стр. XXXV

⁶ У студијама: Б. Лазаревић, "Версификација Милана Ракића", *Импresiје из књижевности*, књ. II, Београд, 1924, стр.19-24; П. Слијепчевић, *Ракићева поезија*, СКГ, 1938, LIV, стр. 388-398; Скерлић у наведеном тексту, *Писци и књиге*, V, Београд, 1964; И. Секулић, *Ракић поет и његова поезија*, *Из домаћих књижевности*, II, Матица српска, Нови Сад, 1964.

француске традиције. Међутим, већ у огледу Пере Слијепчевића, оповргава се теза о парнасовској статичности Ракићеве версификације и указује на присуство тонског, а не само силабичког начела. У том смислу, Слијепчевић ће, слично Милану Ћурчину, у случају Ракићеве версификације говорити о комбинацији реда са нередом, завршном каденцирању, опкорачењу, преласку из једне врсте стопе у другу (Слијепчевић, 1938, 396). Због тога се за Ракићев стих, особито његов јампски једанаестерац, може рећи да је "узбуркан" (Ћурчин), те да је песнички ритам, слично језику музике, подређен начелу *синкопе*, односно убрзања. То је и основни разлог што се о Ракићу не може без остатка говорити као о парнасовском, већ и као симболистичком песнику.

С друге стране, Ракићева версификација и формалне песничке одлике се критикују од умеренијег става (нпр. Матош, Богдан Поповић, донекле Војислав Ћурић и Слободан Ракитић)⁷ до отворено негативног, као што је то у поменутом огледу Миодрага Павловића из 1971. године. Павловић, наиме, поставља начелно питање о прозодијској успешности дванаестерца у српскоме језику, што је свакако теоријски одавно апсолвирано питање и подсећа на стару причу о "уведеном" хексаметру српских класициста, што је

⁷ Видети Матошеве текстове о Ракићу у књизи *Есеји и фелетони о српским писцима*, Београд, 1952, стр. 254 - 269; Б. Поповић, *Милан Ракић (сећања)*, *Годишњица Николе Чупића*, 1939, XLVIII, стр. 303-311; В. Ћурић, *Милан Ракић*, Просвета, Београд, 1957, посебно стр.104 - 112 и Сл. Ракитић, *О песмама Милана Ракића*, предговор избору Милан М. Ракић, *Песме*, Слово љубве, Београд, 1981, посебно стр. 5-7.

управо успешно оповргао сам Миодраг Павловић у својој *Антологији*. Аутор на примеру песме *На Гази Местану* указује на колизију у песничким поступцима дескрипције и обраћања, односно нелогичној и немотивисаној измени исказних песничких субјеката који варирају од "ви", преко "ми" - до "ја".⁸

Поред оваквих схватања, имамо и она која читаоцу указују и на другачије могућности и вредности Ракићеве версификације, као што је оцена Слободана Ракитића по којој је Ракић, слично Дучићу, бољи у пет песама испеваних у деветерцима, изворним стиховима наше усмене традиције (нпр. *Помрчина*, *Јасика*), него у дванаестерцима.⁹ Најдаље је у похвалама оригиналности Ракићеве уметности дванаестераца и једанаестераца, као и организације строфе и читаве песме отишао Леон Којен, који је анализовао Ракићев "музички" тип композиције остварен на ритмичком плану највећим делом интонационим средствима (нпр. у песмама *Жеља*, *Орхидеја*, *Освит*, *Једној покојници*). Тако се према Којену тек с Ракићевим *Песмама* из 1903. успоставља "ритмички канон" читавог раздобља модерне.¹⁰

Нама се чини да је Којен у праву у погледу претежног броја Ракићевих песама, али блиско нам је и становиште Војислава Ђурића да је наш песник, идући за музичким ефектима, често користио неправилне и "изанђале" риме, жртвујући тиме садржинско-значењски аспект стиха (сузе-

⁸ М. Павловић, *Песништво Милана Ракића*, стр. 311-314.

⁹ Сл. Ракитић, нав. текст, стр. 7.

¹⁰ Уп. Којенов нав. Предговор, посебно стр. XXVII-XXX

узе; тајно-очајно).¹¹ Такође, као и Богдан Поповић, Ђурић критикује Ракићеву повремену реторику, дакле беседнички тон¹², који је по нашем мишљењу ауторов дуг нашој постромантичарској традицији, у чему је Антун Густав Матош можда ипак био у праву. Извесно је, међутим, да је Милан Ракић песник метричке нерегуларности, а затим и појединих облика строфе, односно сталних песничких облика, као што су дистиси, катрени, квинте, прелазак у сестине или сонете. Уз то, видан је и Ракићев самосвојан однос према усменој и историјској традицији у *Косовском циклусу*, а то се можда најбоље види у пролошкој песми *Кондир*, која представља депатетизацију херојског духа наше народне лирике у складу са песимистичким духом човека песникове модерне епохе: "Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне, / Ноћ просипа таму и часове касне, / Ни звезде на небу да за тренут блесне. / - Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне / Непрегледна хрпа рањеника кисне....(Ракић, 1936, 6).

Што се тиче Павловићевих оштрих приговора, они више погађају Ракићев песнички поступак и лексику него саму версификацију. Песму *На Гази Местану* управо видимо као занимљив пример унутарње динамизације иначе претежно статичног Ракићевог поетског описа. Тачно је и то да је употреба деветерца у неколико песама Милана Ракића дала изванредне уметничке резултате, што подсећа на сличне Дучићеве напоре у песмама из *Лирике* 1943. године. Али, имајући у виду Раки-

¹¹ В. Ђурић, *Милан Ракић*, стр.108.

¹² Исто, стр.110.

ћеву изузетно негативно мишљење о слободном стиху, који је по њему био у супротности са суштином поезије¹³, знајући такође да није марио за Рембоа и Малармеа, а ни за енглеске и немачке песнике - са изузетком Бајрона - морамо се сложити са Ђурићевом оценом да се овакви песнички ставови могу "објаснити само недостатком његове воље и одговорности".¹⁴

Отуда се заиста чини проблематично и релативно произвољно Којеново поређење Ракићеве "дискурзивности" са поступком прозаизације и принципом јасности песничког израза за који су се у првој деценији прошлога века и доцније заузимали Паунд и Елиот. Песнички систем Милана Ракића био је ипак поглавито заснован на аутентичној, изворној поетској варијанти неокласичних, парнасовских и највећма симболистичких узора, чак и када је неким другим поетским средствима од њих одступао: нпр. одређеним тематским, језичким, мелодијско-сликовним и значењским иновацијама. Међутим, поетска енергија слободног стиха била му је несумњиво страна, а самим тим и радикалнија модернизација језика и форме. То, пак, није био случај са Дучићем чија књига *Плаве легенде* (1908) открива могућности једног сасвим другачијег поетског израза, који Леон Којен очито није узео у обзир приређујући своју антологију.¹⁵

¹³ Уп. код Ђурића, стр. 60-70.

¹⁴ Исто, стр. 70.

¹⁵ Сличан отпор и негативан однос према српској традицији песме у прози или прозаиде показује и Миодраг Павловић у својој *Антологији српског песничтва*. У том погледу, свака-

Еротика и иронија, меланхолија и досада

Ако се пак усредсредимо на друге критеријуме које смо навели на почетку рада, ту ствари стоје знатно другачије, и рекли бисмо знатно повољније по модернистички, па и авангардни потенцијал нашег песника. Тематско-изражајни регистар српских модернистичких песника битно се мења, а у контексту тога – посебно доживљаји љубави и еротике у најширем смислу речи, обухватајући и сексуалност. Они сада постају интегрални делови једног психолошки нијансираног лирског "ја", које је обележено свешћу о неумитној људској смртности и пропадању, као и интензивног осећања божанског одсуства. Светлосни принцип тако замењују сеновитост и тама, блесак и пуноћу живота – осамљеност и празнина. Код Ракића се ова осећања и њихови преливи јављају напоредо, често у сукобу који се настоји превладати, па је стога песник ипак све време изложен својеврсној "деструктивној самоанализи".¹⁶ Нови сензибилитет и нови однос према љубави могу се означити као наглашено сензуално-нарцистички, а уједно обележени меланхолијом и досадом, што води порекло од Бодлерове и француске декаденције. Такође, често помињани Ракићев страх од старења и губитка животних моћи, од болести, физич-

ко је модернији и флексибилнији пример антологије Богдана Поповића, који је уврстио две Дучићеве песме у прози "Сунце" и "Мала принцеза".

¹⁶ Више о томе код Слободанке Пековић, *Основни појмови модерне*, библи. Појмовник, књ. 68, Народна књига-Алфа, Београд, 2002, посебно стр. 108-129.

ког пропадања и труљења, дакле процеса дегрегације људског тела и духа, живот у сталној сенци осипања и пролазности - темељно је осећање европских декадената, нпр. Оскара Вајлда (сетимо се његовог романа *Слика Доријана Греја*).

Али, будући да је Ракић био изврсно упознат и са француским натуралистима, међу њима првенствено са Флобером и Мопасаном, веристичко и прецизно описивање, готово скенирање сложених душевно-рефлексивних доживљаја који се тумаче као извесна "издаја чула" – могао је доћи и из тог извора. Коначно, ту је и поимање смрти која не припада животу, заправо је Друго од њега и њему потпуно супротно. Из овога следи песничка нихилистичка равнодушност и одсуство сваке вере у могућност трансцендентне обнове, што је несумњиво блиско Ничеовом схватању ових феномена, које је снажно утицало на следећу генерацију експресиониста и авангардиста (добар пример за то је, на пример, поменута Ракићева песма *Помрчина*).

Бројни тумачи су указивали на Ракићев "реалистички" песнички поступак уз коришћење урбаних, колоквијалних лексема и фраза.¹⁷, који чак иде до директне грубости, до "иконокластичких анализа љубавних осећања." Његове љубавне песме показују занимљив и сложен значењски развој управо са становишта психолошког дисконтинуитета модерног субјекта: преображаје, узлете, падове, кризе, винућа, идеализацију и детронизацију, фрагментацију и умножавање, појавно и

¹⁷ Павловић, нав. текст, стр. 315; Ракитић, нав. предговор, стр. 9-10.

суштинско, тренутно и вечно, укратко – *неистовност са самим собом, са фиксираним идентитетом лирског јунака*. Стилско средство којим се најчешће постиже специфичан веристичко-чулни доживљај љубави лежи у *иронији* и њеном распону који каткада досеже до цинизма и апсурда.

Од Бранка Радичевића до Ракићевог доба, ми нисмо имали песника који је са толико корозивне сугестивности депатетизовао управо романтичарску, идеализовану љубав. Иронија је средство које разара и идеалистичку визију жене, али и страствени нагон за њом, дакле владавину плоти, како то каже Исидора Секулић у анализи Ракићеве *Искрене песме*.¹⁸ Јер после тих, тако супротних доживљаја, однос између љубавника постаје испуњен досадом и неком врстом сплина и отуђености. То се може тумачити и као одсуство *личног смисла*, који је у основи нашег, у много чему још увек романтичарског, субјективног доживљаја себе и света.^{18a} Што су, наиме, љубавници телесно ближи и горе јачим пламеном, утолико је и снажнија сила њиховог раздвајања, па и осамљивања - поготово када је у питању мушкарац – и накнадног проживљавања тог осећања, те *илузије тренутка*.

¹⁸ Уп. њен предговор избору песама Милана Ракића, *Ново поколење*, Београд, 1952, стр. 16-20.

^{18a} О феномену досаде са филозофског, психолошког и естетичког становишта луцидно пише норвешки филозоф Лаш Фр. Х. Свенсен у својој студији *Филозофија досаде*, превео са норвешког Иван Рајић, Геопоетика, Београд, 2005, стр. 34-35.

Љубав се у жени и мушкарцу дешава одвојено и суштински другачије, па се о томе готово ништа не може рећи, пошто мушка и женска сексуалност нису комплементарне и међусобно усклађене. Парадигма њиховог испољавања није никакво јединство, већ слепа улица без излаза, како тврди Жак Лакан.¹⁸⁶ То је добро знао и Црњански, песник који ће недуго затим о љубави певати управо на трагу Ракићеве ироничне сензуалности и слављења тренутка, *кауроса*¹⁹, који човека буди из стања дубоке засићености, односно егзистенцијалне досаде. Особито када је реч о Ракићевим најпознатијим песмама испеваним у овом регистру, а то су *Искрена песма* и *Обична песма*, може се запазити идентичан психолошко-емоционалан третман те теме у Флоберовом роману *Госпођа Бовари*.

Упоредимо на пример стихове из Ракићевих песама са Флоберовим описом засићености и одумирања љубави. После страственог телесног ужитка, Ракићев лирски јунак изговара својој љубавници отрежњујућу поруку: "Ја ћу ти, драга, опет рећи тада / Отужну песму о љубави, како / Чезнем и страдам и љубим те, мада / У том тренутку не осећам тако (Ракић, 1936, 19). Или у *Обичној песми*: "А сад полако тече ово време, / Постасмо тако

¹⁸⁶ Марио Перниола, "Сексуална осећајност и разлика", *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005, стр. 243-244.

¹⁹ Видети наш рад "Црњанскова песма *Траг* – једна паралела са Ракићем и Настасијевићем", *Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности*, Међународни научни састанак слависта у Вукове дане, бр.33/2, Београд, 2004, стр. 407 - 411.

туђи једно другом, / И гледамо се у ћутању дугом / Тупо, ко сито дете шећерлеме" (Ракић, 1936, 63). Погледајмо сада Флоберов опис сплашњавања страсти између Еме Бовари и њеног љубавника Родолфа: "Он је толико пута слушао ове њене речи, тако да оне сад за њега нису више биле ништа изузетно. Ема је личила на све љубавнице, а драж новине, која је мало-помало спадала као каква одећа, разголићивала је ону вечну једноличност страсти што се увек јавља у истим облицима и истим речником. Овај човек, тако пун искуства, није могао испод сличности израза да види разлику у осећањима...јер је људска реч како какав раштимовани клавир на ком једва успевамо да изведемо мелодије за игру медведа, онда када бисмо желели да разнежимо звезде" (подвукла Б.С.П, Флобер, 2004, 169).

То је једна несвакидашње модерна перспектива из које од свих српских модерниста проговора једино Милан Ракић. Када у *Искреној песми* моли жену да "склопи усне, не говори, ћути", он тиме указује на прозаичну реторичност и бесмисао речи који би да изразе, али и угрозе, обезвреде *светост* љубавног трена. Јер речи најпре изражавају страст, а касније као и у случају Родолфа према Еми све већу равнодушност и тежњу да се сакрију опустела осећања. Ракићево поетско и психолошко превладавање ове ситуације подражава телесно спајање са драгом, које песника потом води ка његовој спиритуализацији. Зато се мушки дух, слично Црњансковој песми *Траг* пројектује у пределе пожутелог лишћа, истичући у први план слике ластавица које одлећу на југ и таму која "пада врх заспалих њива" .

Издвојићемо сада укратко оне облике који се најчешће јављају у Ракићевом доживљају љубави. Дobar пример за то јесте *Сетна песма*, у којој се егзистенцијална промена дешава у самом песничком субјекту, па се стога мења и однос према релативистичком принципу љубави. Упркос чињеници да "наша чула постепено грубе", лирски јунак у повишеном обраћању драгој констатује да "нашу љубав нема ко да збрише / Она се мења, али увек траје".²⁰ Ова поетска констатација значењски је сагласна и са песмом *Лепота*, у којој песнички глас управо слави променљивост и непредвидивост жене и љубавног осећања према њој : "А кад у њој носиш сву топлину Југа.../ Па ипак си сваког дана нова мени, / Увек нова, увек тако чудно друга, / И никада слична јучерашњој жени (Ракић, 1936, 33). Правећи јасну разлику између различитих фаза и облика љубави, Ракић несумњиво има у виду и апсолутну, трајну и идеалну љубав, која може да живи само у сећању (нпр. *Призив, Чекање, Љубавна песма*).

Наш песник такође говори и о страху од женске премоћи, што је у духу вечите јунговске борбе између мушког и женског принципа, карактеристичне за експресионистичко поимање еротике. С једне стране, жена је та која влада мушкарцем, његова *Domina*, коју песник пореди са старозаветном Далилом, односно Далидом, предајући се и телесно и душевно њеној моћи: "Царуј као увек, царуј према себи, / Ти, деспотице, што те вечно памте; / Да ниси таква - волео те не би!"²¹ С друге

²⁰ М. Ракић, *Песме*, Београд, 1952, стр. 45.

²¹ Исто, стр. 53.

стране, мушки донжуанизам долази до изражаја онда када успе да освоји ташто и недостижно женско биће, као што је то случај у *Поносној песми*: "И ја сам господар твој и твога тела / ко деспоти стари владам тобом сада, / сам напајам уста са свих твојих врела, / И сва нежност твоја само на ме пада".²²

У том смислу, оваква пренаглашена жудња за апсолутним подређивањем женском принципу, дакле *Animi*, упућује на модерни, психоаналитички дискурс по коме је у људском бићу доминантно свеprisуство бола и својеврсне "помаме за самоуништењем", патње и насладе, мучења и уживања у таквом искуству.²³ Песма *Црна орхидеја*, симболистичка по својој структури, уједно артикулише песникову привлачност према Еросу, али и разумљиви страх од ништитељске моћи Танатоса, који га баш стога још више привлачи. То су, између осталог, и они "тамни нагони" који трепере заједно са лишћем јасике. Кретање вечног, неумитног живота појединцу је непојмљиво, пошто се налази изван добра и зла, што је "јачи од смрти и од Бога".²⁴ *Јасика* је једна од ретких Ракићевих песама у којима се помиње појам Бога, ма шта он за песника могао да значи. Извесно је да за Милана Ракића фигура Христа има такође више психолошко, дакле опет ничеовско него теолошко значење, што се може истумачити из сонета *Напуштена црква*. Он се завршава ефект-

²² Исто, стр. 55.

²³ Видети код Марија Перниоле, *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005, стр. 243.

²⁴ М. Ракић, "Јасика", *Песме*, Београд, 1952, стр.145.

ном сликом усамљеног, очајног и страшног, распетог Исуса, који вечно чека "паству, које нема..."
25

Једино што песник у самртном часу жели да сачува јесу сећања, та "стара пепелишта", како их он метафорички именује у постхумно објављеној песми *Тај огромни месец лимунове боје*. Одбојни, хладни и мртви свет, свет његове предсмртне садашњости лирски јунак одбија са гнушањем. Али, ако се и сећања – која он призива са носталгијом - покажу разорним и сувише болним – настаће тренутак у коме се одбацује и властито постојање, ближећи се самој граници нихилизма. Он наговештава присуство "свирепог, неумитног, злог заорава" који тихо и полагаано убија песника. Пандуровић се од заорава спасавао некрофилским поистовећивањем са смрћу вољеног бића; Дис је да би победио заорава који доноси јава, покушао песмом да пробуди мртву Еуридику; Дучић је стремио пребивању на међи између оностраног и ононостраног. Милан Ракић је, пак, упутио један сасвим људски, самотнички опроштај свету, готово презриво и сасвим сабрано, без ламентације над пролазношћу живота. А опет, као да су управо Ракићева песничка фигура и његов песнички глас симболи саме те пролазности, ухваћене у једном трену тог непоновљивог и неупоредивог лирског сведочанства. Из тога угла, иронично и често цинично деградирање идеалне љубави – било да је реч о веристички чулном доживљају женско-мушких односа, или пак меланхолничном подсећању на немогућност уза-

²⁵ Исто, стр. 132.

јамног сједињавања, сагласно је управо Ракићевој модернистичкој лирској психологији засићености и досаде.

Bojana Stojanović Pantović

THE PSYCHOLOGICAL AND AESTHETIC ASPECTS OF EROTICISM IN THE POETRY OF MILAN RAKIĆ

S u m m a r y

In this paper the author focuses primarily on the various discrepancies in the interpretation and critical valuation of the poetry of Milan Rakić (1876-1938), one of the most prominent Serbian modern poets in the 20th century. The ambiguous reception of his inextensive lyrical opus has always represented a *sign* of the dominant cultural and ideological patterns of particular periods in Serbian literature. This can be noticed from the very beginning of the 20th century, throughout the era between two world wars and contemporary Serbian literature, which include both affirmative and negative critical readings of Rakić's poetry. According to this, the most important criteria concerning his poetic art refer to the author's contribution to Serbian versification and the modernisation of the poetic phrase and form, and to his poetic treatment of the topics of love and eroticism, death and ephemerality, his reflectiveness, pessimistic attitude to reality and the ambiguity of his religious feelings.

Contemporary critics point out Rakić's great contribution to the restoration of "the rhythmical canon" in the period of the Serbian Moderne (L. Kojen), claiming at the same time that his verse is much closer to French symbolism than to the Parnasians, who set a new standard of formal precision and poetic impersonality. For the most part, in Rakić's poems one can observe a "metrical irregularity", following a rather different rhythm and intonation of the verse.

From our point of view, Rakić seems to be an extraordinarily modern poet, mostly because of the complex psychological relations between his lyrical subject and the female and its *Otherness*. In contrast to the pronounced, passionate sexuality between the male and the female, what prevails in Rakić's poetry in the final analysis are melancholy, spleen and boredom, which affect the permanent changes of identity in the lyrical subject ("An Honest Poem", "An Ordinary Poem"). On the other hand, there is also a strong desire for the idealisation of the female, and for its domination and rule over the male and *vice versa*: the woman must be completely subordinated to her lover ("Dalida", "A Poem of Desperation", "A Proud Poem"). Milan Rakić obviously did not believe in the possibility of transcending human spirit on any level; therefore, his poetry shows a lack of the religious dimension in the traditional sense of the term. Instead of that, the poet could only bid a resigned farewell to human life and painful existence.

Светлана Шеатовић - Димитријевић
ЖЕНСКО НАЧЕЛО
У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА РАКИЋА

Макар и најљубазнији човек на свету, Ракић је био стварно један велики самотник. Чинило ми се да никог шешир није покривао, ни капут толико закопчавао. Цео свет је за Ракића говорио да је најфинији човек, али га нико није имао у рукама.

Јован Дучић, «Дучић о Ракићу – разговор са г. Јованом Дучићем», интервју др Васа Милић, СКГ, 1938, LIV, бр. 6-7, стр. 417-418.

Невелико песничко дело Милана Ракића, једног од најважнијих српских модерниста с почетка претходног века доживело је готово неслућену популарност у српској литератури. Писано је много, изузетно похвално, али и крајње негативно, а ипак чини нам се да и ми данас када покушавамо да расветлимо ове многобројне наносе читалачких и критичких судова и искустава, колико год се трудили да приђемо његовим стиховима и заносу дванаестерачког, узвишеног тона, некако као мото, почетак, а можда и крај овог текста неодољивом снагом нам проговарају ове речи Јована Дучића. Иако метафора да шешир никог није толико покривао, а капут закопчавао и у светлу научне и критичке терминологије Ракићево песничко дело се на махове указује као једноставно, очигледно, а ипак затворено у себе.

Када се говори о епохи српске модерне, «златног доба» српске књижевности готово сви књижевни историчари су јединствени у свом ставу да су њени главни носиоци Јован Дучић, Милан Ракић, а у другом делу Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис. Већ Богдан Поповић и Јован Скерлић су се разилазили око дефинисања временских граница златног доба и његових носилаца. Док је за Богдана Поповића треће доба у његовој *Антологији новије српске лирике* започело 1900, за Јована Скерлића је последње раздобље у *Историји нове српске књижевности* «на раскршћу 19. и 20. века било знатно време идеја и велико укрштање праваца, што је светски рат само умножио». За Предрага Палавестру златно доба траје од 1892. до 1918. како је то дефинисано у *Историји модерне српске књижевности*, али уз опаску да се: »Златно доба најчешће везује за прве две деценије 20. века»¹. У том периоду развијала се естетска свест под несумњивим утицајем француских парнасоваца и симболиста, али истовремено та естетска, филозофска и грађанска освешћеност је донела овој епохи хетерогеност стилско-формацијске природе. Период српске модерне стога пати од неколико проблема: непрецизних граница које одређују почетак и крај овог доба, поетичку усложњеност, која се креће од утицаја касног романтизма, реализма до предавангардних тенденција. С друге стране, овај део српске књижевне историје обележава и дубок расцеп између естетских и етичких ставова, што

¹ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности (златно доба 1892 – 1918)*, СКЗ, Београд, 1995, стр. 7.

се нарочито одразило на љубавну поезију, статус жене, осећања и формирања једног новог и модерног сензибилитета. Тај нови сензибилитет је одраз ове естетско-етичке подвојености, али и процеса индивидуализације који води у правцу исповедне лирике или «поетике исповедања» коју ће у авангарди сменити «поетика оспоравања». Место Милана Ракића у развоју српске поезије је, како сматра Стеван Раичковић², посебно и издвојено, а Слободан Ракић, како и ми сматрамо, сагледава његово место у контексту развоја модерне српске поезије као граничну позицију између реалистичко – патријархалне ка модернистичкој слици света: »Оно што је Милан Ракић тек наговестио, Сима Пандуровић је продубио и развио до нових стваралачких претпоставки. Пут развоја српске поезије од Војислава Илића до Јована Дучића јесте, дакле, пут преображаја песничке слике у симбол и, даље, у мелодију, која је доминантна димензија у поезији Диса, Настасијевића и Црњанског. У том развоју српске поезије двадесетог века улога Милана Ракића у реформисању песничког израза и нашег стиха уопште значајна је и незаобилазна. Ослободивши српску поезију фолклорних наноса и десетерачке дикције, која је

² Видети: Стеван Раичковић, »Милан Ракић» у: *Портрети песника*, Завод за уџбенике и наставна средства, БИГЗ, СКЗ, 1998, стр. 17. У овом тексту Раичковић још додаје: »Милан Ракић је по свему – и као песник и као човек – остао издвојен и сам са ореолом класика: помало удаљен и скрајнут, баш као и његов смерни и достојанствени споменик, дискретно уздигнут на оној малој травнатој површини изван калемегданског зеленила и бронзане шуме песника, али ипак у њиховој близини.» Исто, стр. 17.

била карактеристична за романтичарско песништво, Војислав Илић је начинио онај пресудан корак ка модерној поезији, али су тек Дучић и Ракић, у првој, а Пандуровић и Дис, у другој фази, упутили наше песништво у нове просторе.»³ Тако се може сагледати место Ракићеве поезије као потенцијалног претходника Пандуровићевом делу, иако су обојица објавили прве песме и прве збирке у готово само годину дана разлике (Ракићеве *Песме*, 1903. а Пандуровићева прва песма «Северна ноћ» у *СКГ* 1903, *Посмртне почасти* 1908. године). Српска књижевност у периоду модерне или «златног доба» има врло густо и интензивно преплетене границе, па су чак и овако мале временске разлике довољне да Ракић има место претходника у свом савременику Пандуровићу. Ова линија српске поезије има и, по нашем мишљењу свој продужетак у *Лирици Итаке* (1919) Милоша Црњанског.

Мотив жене, наог и чулног тела, сукоб нагонског и етичког, нов депатетизиран став према љубавном осећању, често контраверзном је основна нит која се може наслутити у линији, коју према нашем мишљењу започиње Ракић, модификује и продужава Пандуровић, а у крајњој тачки остварује Милош Црњански.⁴ Чулно, тамни на-

³ Слободан Ракитић «Песничка доследност Милана Ракића» у: *Од Итаке до привиђења*, есеји о српским песницима, СКЗ, БИГЗ, Дечје новине, Драганић, Просвета, Београд, 1994, стр. 9-10.

⁴ О утицајима и односу љубавне и еротске поезије Симе Пандуровића и Милоша Црњанског, еротским и деструктивним поривима у њиховој поезији видети рад: Новица Петковић «Увод у проучавање Пандуровићеве поетике» у: *Поетика*

гони, страсти, трулеж и «задах гроба», ерос и танатос⁵ постају кључне одреднице у поезији Симе Пандуровића, а њен корен откривамо у сасвим новом чулном и здраво-разумском поимању љубавног осећања, али и самог сексуалног чина који је само физиолошка појава у стиховима Милана Ракића. Он је са «Искреном песмом» отворио нови правац, једног модерно структурираног осећања (иронија, цинизам, гротеска) и психолошки веома сложене појаве која је у том тренутку била одраз нових поетичких стремљења, социлошких и антрополошких промена у бићу српске поезије и образованијег дела српске популације. Ово су само обриси и једно од могућих смештања поезије Милана Ракића у контекст развоја српске поезије 20. века.

Поезија Милана Ракића ставља пред читаоца бројне недоумице, од проблема релативно малог опуса, свега шездесетак песама, стилско-формацијске неуједначености, спорног утицаја парнасских или симболистичких песника француске модерне поезије⁶, непрецизно формулисаног те-

Симе Пандуровића, Зборник радова, Поетичка истраживања, књ.6, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр. 36.

⁵ Видети наш рад: Светлана Шеатовић – Димитријевић: »Љубавна поезија Симе Пандуровића – између ероса и танатоса« у: *Поетика Симе Пандуровића*, Зборник радова, Поетичка истраживања, књ.6, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр. 213 – 241.

⁶ О утицају француских симболиста и парнасцова међу првима је писао А. Г. Матош у: «Милан М. Ракић: *Песме*» у: *Есеји и фелтони о српским писцима*, Просвета, Београд, 1952, стр. 256 – 258. Матош је закључио у следећем тексту да је Ракић «бодлеровац без систематског сатанизма» и «Ракић

матског опуса који данас захтева нову класификацију јер онако како је песник сам определио песме као љубавне, родољубиве и друге, за нас је то данас сасвим неприхватљиво. Досадашњи тумачи имали су сасвим опречне ставове у оцени његове поетике, стила, стиха, версификације сходно својим критичко-естетичким ставовима, духу епохе или владајућем естетском укусу. Због тога ми да-

је парнасовац тек у косовском циклусу, у једно осам слика – пјесама.» у: А. Г. Матош, «Лирска шетња М.М.Ракић: *Нове песме*» у: *Есеји и фелтони о српским писцима*, Просвета, Београд, 1952, стр. 260.

Најважнији допринос компаративном проучавању утицаја француских парнасоваца и симболиста дао је до сада Владета Кошутић. Он каже:»У обнови Ракић је пошао за двојицом учитеља, за Бодлером, који га је научио складу израза и мисли, и за Саменом, учитељем осећајности, тренутака душе и сугестивности.» Владета Кошутић, «Утицај на Милана Ракића» у: *Парнасовци и симболисти у Срба*, САНУ, Научно дело, Београд, 1967, стр. 139. У истом тексту Кошутић каже да у време боравка у Паризу готово није било ни једне песме Виктора Игоа од које Ракић није знао бар неколико строфа, као и да је веома добро знао песме Верлена, Самена и Бодлера.

Леон Којен у предговору *Антологији српске лирике 1900-1914*, (2001) наглашава да симболизма и симболистичких утицаја у српској поезији модерне нема, изузев код Дучића. Којен сматра да је, напротив, реч, само о новој поезији и новом сензибилитету, који је направио радикалан раскид са дотадашњом илићевском традицијом. Тај раскид код Ракића, Којен сматра, најочигледнијим на ритмичком плану. Он уочава да: »Крајња прецизност у изразу, савршено владање тоном, лирска сугестивност описа, упркос одсуству метафора, ритмичка евокативност – све ове особине Флоберовог стила, највидније у *Сентименталном васпитању*, Ракић као да је на свој начин транспоновео у српски стих.» Леон Којен, предговор *Антологија српске лирике 1900-1914*, Чигоја штампа, Београд, xxv – xxvi.

нас имамо опречне тесктове, који се крећу од изузетно похвалних до крајње негативних оцена Ракићевог опуса, његовог места у српској модерни и напokon о његовом месту и значају за развој српске модерне поезије 20. века. Зато се на почетку једног новог века указала потреба за савременом проценом или тумачењем овог некад изузетно слављеног, оспораваног, а данас можда помало и заборављеног песника. Док је Јован Скерлић сматрао да је: »Из његове прве збирке изишла цела песничка школа, а једна песма из ове нове књиге вреди колико целе збирке песника који стихове сипају из рукава.»⁷ Богдан Поповић је нарочито хвалио стих и версификацију и казао да је: »Ракићево песничко дело, можда мало обимом, али велико вредношћу, јер је Ракић био од оних који дају «много, не мноштво» *multum, non multa*».⁸ Ракић је у Поповићевој антологији заступљен са највећим бројем песама да би у врло оштрој квалификацији Зорана Мишића, а на трагу модерне поезије педесетих била оцењена у следећем ставу:»Ракићева и Дучићева је одиста трагична судбина што су, доневши «са Запада» једну плитку и већ у оно време старинску парнасовску идеологију отмене патрицијске резигнације и лош укус «даменпоезије» трећеразредних симболиста, изгубили истовремено и «тле под ногама» (осим у родољубивој лирици, која код нас има велику и непретргнуту традицију) и нашли се далеко и од

⁷ Јован Скерлић, «Нове песме Милана Ракића» у: *Писци и књиге*, VI, Београд, 1913, стр. 25.

⁸ Богдан Поповић, «Милан Ракић, сећања» у *Годишњица Николе Чупића, Издање Чупићеве задужбине*, 1939, књ. XLVIII, стр. 306.

великих духовних струјања свога времена»⁹. Миодраг Павловић је у *Антологији српског песништва* 1964. године Ракића заступео са само две песме уз осуду да је «грубо директан», «дискурзиван» и «класно грађански уздржан» додајући да је: »Његова имагинација била оскудна, сензибилитет тешко покретљив. Развијајући оно што му је остало да развије, Ракић је својом мудрошћу доспео до несумњивих песничких врлина.»¹⁰

Судбина Ракићеве поезије је драстично промењена у *Антологији српске лирике 1900–1914*¹¹, где у предговору Леон Којен тврди да су «... Ракићев једанаестерац и дванаестерац први метри у српској поезији који успевају да изразе сензибилитет модерног доба, без жанровских условности и поетских клишеа који су све 1901 – 1902. били непремостива препрека чак и Дучићевом таленту.»¹² Којен смешта поезију Милана Ракића у песничку струју коју наставља Сима Пандуровић и Вељко Петровић, док је Ксенија Атанасијевић¹³ сматрала да он припада линији Јована Стерије Поповића, Стевана Луковића и Симе Пандуровића. И управо на трагу и ове идеје поставља се питање сродности и стилске уједначености пес-

⁹ Зоран Мишић, «Певање и мишљење» у: *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 138–139.

¹⁰ Миодраг Павловић, «Песништво Милана Ракића» у: *Поезија и култура*, Нолит, 1974, стр. 146.

¹¹ *Антологија српске лирике 1900 – 1914*, приредио Леон Којен, Чигоја штампа, Београд, 2001.

¹² Леон Којен, предговор у *Антологија српске лирике 1900 – 1914*, Чигоја штампа, 2001, стр. xxx.

¹³ Видети: Ксенија Атанасијевић, «Стоицизам Милана Ракића» у: *СКГ*, LIV, бр. 6-7, јул-август, 1938, стр. 427-432.

ника српске модерне. Управо због овако опречних оцена у општем погледу Ракићева поезија је слабо или лоше тумачена. Највећи број радова се односи на општу квалификацију опуса, језик, стих, патриотску, а најмање на љубавну поезију. Она је углавном оцењена и тумачена посредно и успут. Писало се углавном о чулности, еротици, мушком егоизму, али веома мало о самој природи тих порива и њиховој поетичкој функцији. У овом раду ћемо покушати да откријемо «женско» начело у поезији Милана Ракића које се третира у најширем контексту као присуство жене, углавном чулне природе и њеног односа наспрам владајућег мушког начела. Ово је однос који се делимично пресликава из савремених социолошких околности, али и као део поетичких, стилско-формацијских промена. Управо у песмама са љубавном и еротском тематиком можемо посматрати те, литерарне и ванлитерарне промене, које су, по нашем мишљењу у неколико песама прави примери модерности ове сложене тематске области. Дисбаланс мушког и женског у Ракићевим стиховима неће бити део феминистичких теорија анализе текста, већ модел који ће открити типологију његове љубавне поезије, новости и најаву новог, модерног сензибилитета који се наговештава већ у депатетизацији, али и владајућем, понегде децидираном мизогинином ставу. А.Г.Матош је Ракићеву љубавну поезију поредио са Бодлеровом поетиком тврдећи да: »као Бодлеру, Ракићу је љубав средство за највише екстазе и за најстрашнија разочарења, највеће сплинове, за оргије среће, за

оргије ситости, кајања, немоћи.»¹⁴ Перо Слијепчевић је 1938. године приметио: »Ракићева поезија је превасходно мушка. Мушка по осећању живота, по осећању народности. Ми после Његоша нисмо имали тако изразито мушаствене поезије лирске. Ракићеве песме не знају за мол (онај, право да речем, понекад отужни мол) нашег народног мелоса. Она је сва у најчистијем дуру. Кука, али мушки.»¹⁵ Епитет «мужаствена» поезија појавиће се и у студији Војислава Ђурића као квалификација љубавног песништва. Исидора Секулић¹⁶ је, такође, инсистирала на појмовима мушка поезија или глас мушког, балканског, ауторитарног ја утемељеног у материјалним доживљајима, земљи и Еросу. За било какву анализу Ракићеве љубавне поезије важан је и податак, време настанка тих песама између 1902. и 1914. на шта нам указује Војислав Ђурић: »А јењавање љубавне поезије после женидбе (28. година) чиме би могло бити изазвано ако не тиме што остварена и у трајност доведена љубав губи онај интензитет без кога се не може направити песнички скок.»¹⁷ Уважавајући и ове биографске и стваралачке моменте није сасвим небитно имати и њих на уму. Ракић је у категорију љубавних песама сврстао 18 текстова, али како је данас сасвим излишна ова врста ква-

¹⁴ А.Г.Матош, «Лирска шетња. М.М. Ракић: *Нове песме* « у: *Есеји и фељтони о српским писцима*, Просвета. Београд, 1952, стр. 261.

¹⁵ Перо Слијепчевић «Ракићева поезија», *СКГ*, LIV, бр. 6-7, јули – август 1938, стр. 392.

¹⁶ Исидора Секулић «Милан Ракић», предговор у: *Песме*, Ново покољење, Београд, 1952, стр. 5 – 30.

¹⁷ Војислав Ђурић, *Милан Ракић*, Просвета, 1957, стр. 30.

лификације, тај тематски корпус проширићемо за ову прилику са неколико песама које припадају «Другим песмама» према издању *Песме* у издању СКЗ из 1936. године. Истраживачки корпус љубавне поезије је једно од спорних места и у овом раду. У фокусу истраживања наћи ће се и песма «Кондир», која је у свим издањима имала улогу пролога, «Искрена песма», а потом из тематског блока *Друге песме*, узима се «Обична песма», «Три писма» и «Орхидеја».

Највећи број критичара Ракићу је замерао патетичност, опонашање лоших узора, рационализам у љубавном осећању, али је врло мало било речи о иронији и самоиронији у великом броју песама, а каткада и о пародији витешке љубавне поезије и ренесансних типова драге и Госпе. Управо у таквим песмама пародирано је и мушко и женско начело. Један од првих текстова Ракићевих савременика који се бавио проблемом нове љубавне поезије у контексту модерног сензибилитета 20. века је предавање професора Бранка Лазаревића које је одржао 1912. године у Грађанској касини у Сарајеву. Ово предавање је објављено у два броја часописа *Босанска вила* исте године. Под насловом «Жена у нашој модерној лирици» Лазаревић је дао приказ статуса жене у љубавној поезији српских модерниста: Јована Дучића, Милана Ракића, Алексе Шантића, Светислава Стефановића, Милана Ћурчина, Симе Пандуровића, Димитрија Митриновића, Владислава Петковића Диса, Вељка Петровића, а делимично и Станислава Винавера и жена песникиња, Јелене Димитријевић, Данице Марковић, Исидоре Секулић, Анице Савић и Лепосаве Мијушковић. Лаза-

ревић у кратким цртама представља српску љубавну поезију: »Насупрот нашој ранијој романтичарској и еротичној поезији која је на жену гледала нешто оптимистички, с поверењем и с наивношћу, наша је модерна поезија песимистички расположена према жени, каткада цинично, и, врло често, злурадо. По њима, жена не представља ништа велико, ни идеално; није претставник задовољства, ни животне радости, ни одушевљења. Она је бачена у ову «долину плача» само за то да ту «долину плача» још плачнијом учини. Изузев неколико песника, изузев Шантића, Милорада Петровића, и још неколико других, - сви остали, «unissono» претстављају жену као симбол бола, незадовољства, унутрашњих немира, скрби! Нема ниједнога, који би запевао химну жени, закликао љубавни дитирамб, и зажелио жену и љубав као што се жели све што је добро и добротворно. Бол, несрећа, брига – то им је једина девиза.... Таква је данас мода у поезији. Као што се раније жена претстављала као идол и задовољство, тако се данас претставља као бол и незадовољство.»¹⁸ Ова квалификација љубавне поезије и данас нам се чини врло корисном за нашу тему, а ставови о поезији Милана Ракића су крајње концизни, али суштински тачни и подстицајни. Лазаревић сматра да: »Г. Милан Ракић има најотменије схватање љубави. Оно је, у основи својој, песимистично, меланхолично, болно.»¹⁹ Лазаревић истиче «Ис-

¹⁸ Бранко Лазаревић «Жена у нашој модерној лирици», *Босанска вила*, Сарајево, 30. април 1912, бр.8, стр. 114 – 115.

¹⁹ Бранко Лазаревић «Жена у нашој модерној лирици», *Босанска вила*, Сарајево, 30. април 1912, бр.8, стр. 116.

крену песму» као издвојену појаву у Ракићевој поезији где се развија стара тема мушког егоизма и ново ниподаштавање жене. С друге стране, налазе се песме као што су: »Љубавна песма», «Орхидеја», «Једној покојници» које доносе у томе тренутку најотменије схватање љубави и жене. Мотив жене, а за нас је то, данас, женско начело у љубавној поезији доживело је, сасвим нов третман, грађански, непатријархалан, а спроведен модернијим поетичким поступцима, од интертекстуалних облика цитирања литерарних симбола до иронизације истих мотива, који ће донети депатетизацију и депоетизацију љубавне лирике.

Основне истраживачке линије овог рада поћи ће од песме «Кондир». Ова песма је објављена први пут у збирци *Нове песме* из 1912. године, а као пролошка песма објављена је у Ракићевој књизи *Песме* у канонском издању СКЗ из 1936. У свим наредним издањима «Кондир» је штампан као прва и издвојена песма, баш како је то урадио и сам песник припремајући своје коначно издање сабраних песама. Матош је одмах запазио да је реч о песми која је «алегоријски прелаз из субјективне у објективну маниру». Матошево запажање је углавном прецизно, али ова песма доноси неку врсту програма или манифеста који ће се ишчитавати тек у осталим љубавним песама, иако су неке настале десет година пре ње. Због потреба анализе ову песму доносимо у целини.

Почуј, драга, речи искрене и јасне
Једне болне душе, твојој души присне,
Пре но олуј стигне и гром страшни прасне,

И немирно срце наједанпут свисне,
Почуј ове песме узалудно страсне.

Пре одсудног боја ја ти нисам дао
Копрену, ни бурму, ни аздију, као
Старински јунаци, по чему ћеш мене
Поменути када стигне удес зао
И запиште деца и заплачу жене.

Сад на разбојишту лежи леш до леша.
Племићи и себри. Лежи страшна смеша.
Ноћ се хвата. Само муња каткад блисне.
Док последње жртве стари крвник веша,
Непрегледна хрпа рањеника кисне ...

Хоће ли ме наћи међу њима твоје
Бистре очи, драга? Хоће л` из кондира,
Ко претеча скромна вечитога мира,
Пасти кап на ране што зјапе и гноје?
Хоће л` пасти капља што болове спира?

Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне.
Ноћ просипа таму и часове касне,
Ни звезде на небу да за тренут блисне.
- Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне
Непрегледна хрпа рањеника кисне ...

Песнички субјект, епистоларно - исповедно ја се обраћа драгој, као и у већини Ракићевих песама: «Почуј, драга, речи искрене и јасне». Док лирско ја апострофира, искреност и јасност, вероватно разумљивост, разборитост, већ у последњем стиху ове строфе налазимо самооцену песме: »Почуј ове песме узалудно страсне«. Страст постаје узалудна, а лирско, мушко ја најављује болну и узалудну психолошку ситуацију. Већ у другој

строфи песнички субјект који је разочаран својим статусом и изневеравањем завета фокусира се на распад патријархалне, средњовековне заједнице и целокупног тематско-мотивског корпуса Косовског боја, посебно народне песме «Косовка девојка». Косовка девојка у народној песми «Косовка девојка» у рано недељно јутро обилази разбојиште честитога кнеза и трага за рањеницима. Она носи: « у рукама два кондира златна,/ у једноме лађане водице,/ у другоме руменог вина»²⁰. У Ракићевој песми кондир има симболичну улогу, која у културно-историјској свести и литерарном памћењу српског културолошког простора има сасвим јасно значење. «Кондир» потиче из корпуса средњовековне лексике, али носи и јасну, дубоко кодирану слику Косовке девојке, која из кондира напаја водом рањенике или их пак окрепљује, а неке и последњи пут причешћује пред сасвим извесну смрт. Доћи пред некога са кондиром у српској култури значи посебан и значајан тренутак. У српском романтизму тако је позната девојка у песми «Девојка на студенцу» (1843) Бранка Радичевића, која ће разбити крчаг воде на студенцу при сусрету са драгим: »Скочих млада, њему стигох,/Дигох крчаг, руку дигох./Рука дркта...Крчаг доле.../Оде на две, на три поле/Још од њега леже црепи,/Али где је онај лепи?»²¹ и то ће контекстуално бити тумачено као симбол девојачке еротске чежње, забрањене и пасторалне слике

²⁰ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга, НОЛИТ, Београд, 1969, стр. 199.

²¹ Бранко Радичевић, »Девојка на студенцу» у; *Песме Бранка Радичевића*, приредио Драгиша Живковић, ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад, 1999, стр. 65.

идиличног љубавног окружења. Ова Радичевићева песма је инспирисана народним стваралаштвом и у духу романтичарских поетика инкорпорира у свој уметнички текст лексику и типске ситуације из народног лирског песништва. С друге стране, Ракићев «Кондир» је вишеструко интертекстуализована песма која не преноси семантички контекст кондира «Косовке девојке», већ га, напротив, доводи у његову супротност, поништавајући првобитан смисао дајући му минус значење. У основном слоју песмом «Косовка девојка», а потом и низом симболизованих мотива који припадају културолошким, транслитерарним облицима интертекстуалности ова песма сачињава једну сложену творевину. «Кондир» је интертекстуализована песма и лексиком и симболима коју носе јунаци Косовског боја из песме «Косовка девојка» (копрена, аздија, бурма) и то се наводи у поређењу «као старински јунаци». Песнички субјект у првом стиху друге строфе каже да драгој није пре одсудног боја дао: »Копрену, ни бурму, ни аздију, као/Старински јунаци.» У народној песми Косовка девојка се исповеда јунаку Орловићу Павлу и присећа се да су је пре Косовског боја три одабрана јунака које је срела даривали: војвода Милош коластом аздијом, Косанчић Иван бурмом, а Топлица Милан копреном од злата. Отуда је јасно поређење «као старински јунаци» асоцирајући нас на овај тренутак српског народног стваралаштва и народног памћења. Међутим, модеран песнички глас мушког, јуначког даривања је изостао. Тако мушка фигура патријархално јуначког света најављује да је и она већ изневерила обрасце епски и патријархално кодираног света. Депатетизацијом

партијархално јуначке епике и односа мушкарац - жена Ракић је најавио општи процес модернизације друштвених и полних односа, али и сензибилитет модерне поезије. «Кондир» доноси неколико особина модерне лирике: вишезначност, дисонантност, уноси нова осећања, као што је процес отуђења индивидуе, деформација утврђених образаца мишљења и веровања. Као што је и Хуго Фридрих приметио: »Модерна песма избегава непосредну комуникативност. Она избегава хуманост у традиционалном смислу речи, «доживљај», сентименталност, па чак и лично ја песника.»²² Ракићев «Кондир» је дехуманизована песма јер на историјски и културолошки најдубљи начин поништава улогу и место Косовке девојке, која изостаје са свог вековима већ, готово архетипски одређеног места у свести народа коме припада.

Парнаска слика разбојишта на коме леже лешеве је вишеструко кодирана слика српске историје и књижевности, а овако сликовито представљена она призива у свој контекст једну од најпознатијих слика Паје Јовановића «Косовка девојка». Међутим, на том транспонованом средњовековном разбојишту где «изгинуше српски племићи и себри» песнички субјект вапи за њом, женом, мајком, неговатељицом и пита се болно и чежњиво »Хоће ли ме наћи међу њима твоје / Бистре очи, драга? Хоће л' из кондира, / Ко претеча скромна вечитога мира, / Пасти кап на ране што зјапе и гноје? / Хоће л' пасти капља Што болове спира?» Та дуго, очекивана драга требало би да попут Ко-

²² Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, превео Томислав Бекић, Светови, Нови Сад, 2003, стр.15.

совке девојке која трага по разбојишту за својим косовским јунацима, пружи нови живот или бар наду у капљи воде. Међутим, рањени мушкарац чека, али »Нигде никог.» и на крају очајно: »Чекам, Нигде никог. Уз вапаје гласне/ Непрегледна хрпа рањеника кисне...». Поигравајући се са Косовским митом у који је поред националних обељжја најдубље усађена представа о односу мушкараца и жене у патријархалном и православном контексту Ракић нарушава тај вековни идеални спој и на почетку 20. века најављује распад уређених односа. Као што је и мушкарац у бој пошао без завета и бурме, тако је и женско начело изневерило. Жена, верна и одана, Косовка девојка као симбол српске Пенелопе је ишчезла и тај дисбаланс је најавио нове односе, сензибилитет модерне поезије која ће од Ракића, преко Пандуровића до Црњанског дати сасвим нову слику жене, огољене, чулне, јавне и мизерне. Ту заправо почиње јаз мушког и женског начела у Ракићевој поезији. С једне стране, транспоновањем најаутентичнијег српског мита о Косову, иронизацијом српског литерарног, историјског и културолошког догађаја Ракић је извео један сасвим модеран поетички поступак. Тај поступак је парнасовски и сликовит, али ипак значајан за развој српске модерне поезије. С друге стране, Ракић је у «Кондиру» наговестио нове односе мушког и женског. Управо на том месту откривају се корени његовог мизогиног става према женском начелу у готово свим љубавним песмама. Пародирањем узвишених и патетичних слика транспонованих из трубадурске и витешке лирике европске средњовековне лирике Ракић је унижавао то женско које је симболично

изостало са најважнијег места, са разбојишта козовског на коме је морало донети кондир воде или вина, било шта, али наду, свакако. Када је на том месту изостала, она и он је ту где је била најнеопходнија зачео свој нови однос на основу личног етичког система. Тиме је Ракић урушавао обрасце патријархалног система вредности, што је једна од веома важних особина српске модерне. При утврђивању основних особина српског симболизма Предраг Палавестра истиче један специфичан круг мотива у чијем средишту је жена и закључује:»... жена је истовремено и узвишена сублимација блаженства, срећног заборављања и идеалног лепог, али и извор патње, окрутности, коби и разарања.»²³ поезија српске модерне и наравно, пре свих, Ракићева, доноси низ контрадикторности, противуречности у којима се открива порив за променом старог у поетичком, стилско-формацијском смислу и као одраз социопсихолошких промена афирмишући нове тенденције. Једна од таквих тенденција је и распад типичног патријархалног света, колективитета у правцу индивидуализације, свега, па и личних, емотивних односа на рачун дехуманизације и отуђења. О афирмацији индивидуе и процесу индивидуализације и у литератури писао је Ракићев савременик, песник, критичар и један од најутицајнијих уредника часописа *Мусао* између два рата, Велимир Живојиновић Massuka. Живојиновић индивидуалност види као нови квалитет у књижевности 20. века,

²³ Предраг Палавестра, „Трајање, природа, препознавање српског симболизма“, у: *Српски симболизам «типолошка проучавања»*, САНУ, Београд, 1985, стр. 41.

која је, по његовом мишљењу била једна од основних особина српског песништва почетка века: »Генерација прве деценије овог века има углавном поглед окренут у себе, у танке и замршене преливе своје психе... Ако се пре давала синтеза, сад се даје анализа. Ако је пре песник био медијум за спољне отиске, сад је објект за психичку аутоанализу.»²⁴ Тако је раскид са патријархалним уступио пред грађанском индивидуалношћу, а све тековине литерарне природе минулих векова су постале тема, предмет ироније и цинизма који се завршавају у осећањима трагизма, усамљености, меланхолије. У поезији Милана Ракића, можда, више, него код осталих модерниста спољашњи, измењени социолошки услови друштвених померања захтевали су одређене поетичке поступке. Иако Ракић каже да је његова «Душа ко кутије старе», многобројни литерарни цитати и мотиви (Тристан и Изолда, Далида, Сирано де Бержерак, Прометеј, Пирам и Тизба, Буда, Хермес и Афродита, Геновева) бивају само контекст, алузија или цитат подвргнут иронијском превредновању. Традиционално и старо добијају нова значења, семантичка поља се проширују у правцу вишезначности или служе само као асоцијација «старих»

²⁴ Велимир Живојиновић Massuka, «Прва деценија 20. века. Поглед на психологију једне књижевне генерације», *Мисао*, 1928, бр.10, 193 – 194, стр.63.

У истом тексту Massuka тврди да је у првој деценији 20. века стигла једна нова генерација песника која је афирмисала стих, који је дуго био у сенци Војислава Илића и отворила пут српском песништву које је са мртве тачке померио Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Стеван Луковић, Владислав Петковић Дис и Даница Марковић.

вредности. Песма «Кондир» зато има улогу пролога, увода, који ће оцртати обресе нове стилско-формацијске појаве на почетку 20. века. Иако је ова песма настала знатно касније и Перо Слијепчевић је приметио, као што и ми претпостављамо да је песму «Кондир» Ракић радио «дуже времена, уз различита расположења»²⁵ јер у прве две строфе песничко ја говори о атмосфери пре битке, а у последње две о атмосфери после битке. Иако је било очито жеље да се створи нова Косовка девојка, Слијепчевић сматра да традиционални мотив није усклађен са новом ситуацијом, нама се напротив чини да то и јесте та нова Косовка девојка која не може да се појави на разбојишту и да баш ту њен изостанак значи постојање друге драге која не припада типичном корпусу песме «Косовска девојка», већ једном новом добу индивидуализма. Зоран Гавриловић је приређујући *Антологију српског љубавног песништва (18.– 20. века)* сасвим тачно приметио:»У поезији Дучића, Ракића, Пандуровића, Бојића и Диса љубав је престајала да буде идила и сентименталност и постајала дубоко сложен чин који симболично носи у себи многа људска опредељења.»²⁶ Процес десентиментализације, раскид са поезијом Војислава Илића, фолклорно-релистичким доживљајем и улогом женског начела оствариће се у Ракићевој љубавној поезији за коју је Предраг Палавистра рекао да припада том прелазном покољењу на

²⁵ Перо Слијепчевић «Милан Ракић» у: *Критички радови Пера Слијепчевића*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1983, стр. 285.

²⁶ Зоран Гавриловић, *Антологија српског љубавног песништва (18.-20. века)*, Рад, 1967, стр. 11.

размеђу два века, али и да је Ракић:»најближи трагичном сензибилитету 20. века- свестан је слободу и од ње отуђен.»²⁷

Ако смо у песми «Кондир» тек наслутили прекор или празнину услед изостанка наде, рекло би се можда, чак и последње божанске искре, оваплоћене у рукама које ће из кондира сипати капљу наде и мира «у ране што зјапе и гноје се», онда је јасно да таква песма са улогом пролога мора имати функцију програмске песме. Можда је претенциозно ову песму назвати програмском, али је, свакако, нужно, приметити њене основне поетичке особине које ће се у осталим песмама на различите начине испољавати. Дехуманизација, усамљеност, расцеп између старих и нових полних односа најављују нужно онај прекор према женском, резигнацију и меланхолију. Можда је из овог става проистекао латентни мушки егоизам дионизијског типа који ћемо откривати у «Искреној песми», «Очајној песми», песми «Варијације» и «Обичној песми».

Мржња према жени како стоји у корену ове речи није ништа ново у историји литература, од антике до данас. Али у модерној српској књижевности ово је зачетак нове донжуановске – мизогии-

²⁷Предраг Палавестра, »Трагична лирика: Милан Ракић и Сима Пандуровић» у: *Историја модерне српске књижевности*, СКЗ, 1995, стр. 292. У оквиру истог рада Палавестра наводи да су главни узроци трагизма, усамљености и меланхолије у Ракићевој поезији у: »Расцепу, раскораку патријархалне и модерне грађанске културе. ...Трагично осећање живота, песимизам и слутња краја били су саставни делови митологије модернизма на почетку 20. века, синкопе у ритму епохе.» стр. 300.

не линије. Развојем теоријских приступа и метода књижевном делу, а под јаким утицајем феминистичких теорија тумачења књижевног текста деведесетих година 20. века, све је више текстова који се баве статусом жене или женског начела у литератури. Иако феминистичке теорије теже да ово окарактеришу као дискриминацију жене у друштвеном погледу овај рад неће ићи у правцу тих ставова. Ипак, треба приметити да је у Ракићевом случају то само одраз распада једног патријархално јуначког света, традиционалне породице, па је тај социолошки болан тренутак за српско друштво с почетка 20. века био од огромног значаја. Сетимо се само хајке на Драгу Машин и страховитог масакра у мајском преврату 1903.²⁸ када је суд јавности био сасвим немилосрдан.

На другој страни Ракићевог корпуса љубавне поезије налазе се песме јаког иронијског набоја у којима је спроведена иронизација и пародизација средњовековне витешке лирике и ренесансних трубадурских стихова. Врло често критикована

²⁸ Владета Кошутић у књизи *Парнасовци и симболисти у Срба* у оквиру компаративног изучавања утицаја на српске модернисте у уводном тексту пише и о значају 1903. године за неколико песника: »Међутим, и после политичких промена 1903. невесео звук у песника није ишчезао. Ракић, Дис и Пандуровић певају суморно и после 1903. Сматрајући тај песимизам много дубљим до данас мало испитаним, ми ћемо га забележити као изузетну црту новијег поколења, које је управо зато пригрлило Бодлера као најприснијег сродника. Његов пркос друштву, презирање светине, страх због пролазности, вапај светске гнусобе, утеха у страстима и нада у наличје смрти, одјекнули су и у српским гласовима.» Владета Кошутић, *Парнасовци и симболисти у Срба*, САНУ, Научно дело, 1967, стр.6.

«Серанада» писана је како је и сам песник сведочио у једном писму Богдану Поповићу за време боравка у Приштини као музички тип композиције... јер сам песму писао по једној серенади Бетовеновој и хтео рећи речима шта је Бетовен рекао музиком.»²⁹ Иако је намера песника била да прати музичку структуру или да је структурира према обрасцу Бетовенове серенаде Ракић је ипак остао у сферама серенада на лексичком нивоу јер већ у првом стиху: »Са три свирача у црне плашту», а потом шешир са пером, источњачка машта, прикрадање, глас сетних виолина само пародирају витешку љубавну лирику. Љубавник са виолином, који се прикрада прозору драге, забрањена љубав и напослетку источњачка машта која припада сасвим другом културолошком простору у коме је идеална љубав пародирана и исмевана. На том трагу су данас смешни стихови или прозни искази и из Адаћа «Појавила се драга на балкону». Сасвим је немогуће поверовати да је Милан Ракић почетком 20. века као син једне од најугледнијих породица, образован у Паризу био до те мере анахрон и писао свесно по моделу средњовековне лирике. Пре ће бити да су овде у питању иронијско-пародијски односи. На истом трагу су и «Три писма». У готово свим љубавним песмама песнички субјект се обраћа драгој или Госпи као да је реч о епистоларној форми. Средњовековна витешка реторика на лексичком нивоу призива контекст трубадурске и ране ренесансне поезије. Пародирајуће делују и стихови из другог писма «Пишем вам, Госпо,

²⁹ Милан Ракић, *Конзулска писма 1905 – 1911*, Просвета, Београд, 1985, стр.26 – 27.

из малене избе / У Министарству Иностранних Дела / Мислећ на љубав Пирама и Тизбе / Леандра, Хере, - што зна земља цела.»

Када се идеална и узвишена песничка слика писања писма драгој одвија у униженом и сасвим неприкладном простору малене избе Министарства иностранних дела пародија је потпуна и само најављује нови, неопходно нови приступ. У трећем писму песник – љубавник је пио разна вина «А све у част и слатко име ваше» да би у последњем стиху ипак сањао о белини слаткој још слађег тела. Позив за чулним је ипак откривен, али тек у последњем писму. Зато су «Серенада» и «Три писма» прави примери иронијско-пародирајућег поступка у коме узвишено женско начело је невидљиво, оно је циљ, али је став мушког трубадурског, певачког деловања анахрон и неаутентичан. «Серенада» и «Три писма» су најочигледнији модели у којима је исмевана, детронизирана и депоетизирана идеална љубавна слика средњовековног песништва.

Ракић је највише домете у модернизацији љубавног осећања и односа мушког и женског начела остварио у «Искреној песми». Она је први пут објављена у *СКГ, бр.х*, 1903. године, а потом је штампана у збирци *Песме* 1903. године, где је посвећена Милану Турчину. «Искрена песма» је доживела и своју другу верзију већ у издању *Песме*, (Нова Европа, Загреб, 1924.) али са једном строфом мање и ситнијим изменама у другој строфи. Као таква са девет строфа «Искрена песма» је унета и у Ракићево канонско издање *Песме* (СКЗ, 1936). С обзиром да је сам песник приредио

то канонско издање ми ову песму узимамо у тој верзији. Ипак није довољно само поштовати последњу вољу песника. Постаје нејасно зашто је Ракић ову песму коју је објавио са 28 година (1903) прерађивао и то значајно, иако је реч само, фактички о једној строфи, коју је изоставио 1924. године. Морамо приметити да је и Богдан Поповић у *Антологији новије српске лирике* (1912) штампао првобитну верзију ове песме. Но, да погледамо како изгледају те разлике.

1903.

1. О, склопи усне, не говори, ћути,
Остави душу нек спокојно снева,
Док крај нас лишће на дрвећу жути
И ласте лете пут топлијих крајева

1924.

1. О склопи усне, не говори, ћути,
Остави мисли нек се бујно роје,
И реч нек твоја ничим не помути
Безмерно силне осећаје моје

1903.

2. О склопи усне, не мичи се, ћути,
Остави мисли нек се бујно роје
И реч нек твоја ничим не помути
Безмерно силне осећаје моје.

1924.

2. Ћути, и пусти да сад жиле моје
забрекћу новим, заносним животом,

Да заборавим да смо ту нас двоје
Пред величанством природе; а потом,

1903.

3. Ћути и пусти да сад жиле моје
забрекћу новим, заносним животом,
Да заборавим да смо ту нас двоје
Пред величанством природе, а по том,

1924.

3. Кад прође све, и малаксало тело
Поново падне у обичу чаму,
И живот нов и надахнуће цело
Нечујно тихо потоне у таму,

Дакле, као што видимо после друге строфе песме су идентичне. Остаје питање за тумаче Ракићеве поезије, како и зашто је песник мењао прву строфу «Искрене песме». Док је у првој верзији захтев песничког, апострофираног мушког, родно одређеног субјекта захтевао да, она драга, остави душу да спокојно снева, у другој верзији, 21 годину касније, тај исти субјект моли за ћутање док се сада «мисли бујно роје». Зашто је Ракић направио овако очигледну замену, уснуле душе са бујним ројењем мисли? Да ли је двадесетак година старији устукнуо пред «сновима душе» и заменио их бујним «ројењем мисли» само да би појачао ионако висок интензитет рационализације љубавног и сексуалног доживљаја. У првобитној верзији песнички субјект захтева мир за своју душу док се у јесен селе ласте, лишће жути на дрве-

ћу и све најављује смирај људских, виталистичких нагона и природних знакова, биолошког гашења и пропадања. Љубавници стопљени са тренутним, вегетативним процесима или усклађени са њима представљају романтичарски доживљај природе и човека. Величанствена и свепрожимајућа природа, биолошка и физиолошка у «Искреној песми» је реминисценција романтичарских топоса природе и љубавника. Потом се појављује душа, која је имала сасвим позитивна значења у романтизму и модерни. Почетком века душа је постала симбол самопосматрања сопствених осећања, нагона и свести. Већ је Јован Дучић почетком века објављивао велик број песама са темом душе и духовности, односно унутрашњих, интроспективних погледа у себе. Сима Пандуровић ће у песми «Тако је рекао Бог» сасвим депатетизовати душу и рећи:

»Бедна душо моја, судбу своју вуци
Све до у сумрак свог последњег часа»

Тиме се може назрети један нови приступ души као могућем склоништу, унутрашњем, униженом свету у коме су похрањене највеће драгоцености јер и сам Ракић ће певати:»Душа је моја ко кутије старе». Сада, када је сасвим јасна улога душе у једном меланхолично-сетном амбијенту љубавног скровишта, постаје још мање јасно зашто је место душе преузела бујна мисао. Стиче се утисак да појам душе није био довољно рационалан и прецизан термин, па га је Ракић заменио једним, можда мало одређенијим, као што је мисао. Сима Пандуровић је у некрологу Милану Ракићу «Крај духовног дела Милана Ракића» ди-

ференцирао осећања и мисао као Ракићев усуд. Пандуровић каже: »Живот, свестан живот је без осећања немогућ, а са осећањем трагичан.»³⁰ Да би нешто касније закључио о Ракићевој поезији: »Мисао, која се рађа из осећања постаје његов (Ракићев, прим. С.Ш.Д.) црв и његова коб.» Утицај науке и мисаоности, врло убрзан развој психологије, а можда је Ракић имао и могућности да чита Фројдова предавања у тих двадесетак година значајно су померила лексичко и семантичко средиште ове песме. У другој верзији из 1924. године песнички субјект захтева и тишину, ћутање како би се сачували безмерно силни осећаји. Ти осећаји су, вероватно нешто одређенија тумачења осећања и то, пре свега, нагонских порива, који су афирмисани у овој песми. С почетка 20. века ово је била, вероватно и порнографска поезија, али данас нам се чини да је то само део процеса десентиментализације поезије, а на трагу Фројдових ставова и вероватно Шопенхауреових тумачења љубави као полног нагона и страсти која само задовољава тај нагон. Почетком века Шопенхауер је био веома популаран у књижевној периодици (*СКГ, Књижевна недеља*) и сасвим је могуће да је Ракићева поезија претрпела и утицај Шопенхауерових мизогиних и моралистичких текстова који су објављени 1912. под насловом *Метафизика полне љубави*. Чак и ако прихватимо чињеницу да је замена душе мишљу логичан развојни пут

³⁰ Сима Пандуровић «Крај духовног дела Милана Ракића», некролог Милану Ракићу, рукопис се чува у Рукописном одељењу Народне библиотеке Србије под сигнатуром 1014/П/14, str.4.

једног песника, који је био спреман да мења и модификује, остаје још једна непознаница. У првој верзији из 1903. године прва строфа песме носи позив лирског ја да драга ћути и допусти души да спокојно снева, али последња строфа ове песме је у потпуном складу, као у прстенастој композицији семантички слојеви су потпуно усклађени са истим захтевима:

«И зато ћу ти увек рећи ћути,
Остави душу нек спокојно снови,
Док крај нас лишће на дрвету жути
И тама пада врх заспалих њива»

Напротив у другој верзији из 1924. године у првој строфи се захтева бујно рођење мисли да би насупрот њима у последњој строфи «Искрене песме» Ракић оставио семантички исти став да се ипак, на крају остави душа да спокојно снови, као и у претходној верзији. У првом издању ове песме Ракић је постигао потпуну усклађеност почетка и краја песме у истој атмосфери, сневања или сновиња душе, смираја дана и јесени као симптоматичног краја једног вегетативног циклуса. Напротив, у другој верзији «Искрене песме» песник је у првој, кључној и измењеној строфи афирмисао мисао, водиљу, која ће прозрети бујице осећања, а у последњој строфи насупрот бритке мисли цела песма ће утонати у спокојно сновињање душе «док лишће на дрвету жути и тама пада врх заспалих њива». Мале корекције измеђи првог и другог издања, али сасвим довољне да потпуно промене ритам песме и укажу на нова, померања на лексичко - семантичком плану, а као одраз новијих научних тенденција. Без обзира на ова уочавања сли-

чности и разлика у верзијама, основне смисаоне линије «Искрене песме» су врло блиске, иако се отварају и затварају у различитим стањима духа или мисли. Ипак за наставак ове анализе узећемо другу верзију, уврштenu и у канонско издање, по пишчевој жељи.

У «Искреној песми», по нашем мишљењу, откривамо, највиши вредносни домет, у њеној афирмацији до тада забрањених «непознатих» осећања, истина и табуа. Поетички «Искрена песма», као што смо већ указали има и неколико романтичарских реминисценција, али је у својој основи прозно-реалистички интонирана. Она помера дијапазон модернистичке «поетике исповедања» диференцирајући осећања мушког и женског начела и ту већ постаје изузетно модерна. Мада су то многи називали дионизијским принципом, мушким егоизмом или чак мизогинијом, Ракић је значајно померио те границе отварајући најдубље слојеве унутрашњег света осећајности. У светлу модерних естетичких теорија двадесети век је донео и сасвим нов статус и тумачење осећања. Како сматра, Марио Перниола у *Естетици двадесетог века*³¹ подручје осећајности, афективности које је дефинисано као физиолошко упућује нас на ставове француског психоаналитичара Жака Лакана који је извршио ревизију средњовековне дворске, витешке љубави, која у рафинованом односу надокнађује одсуство чулности. Наравно, суштина тог односа, по Лакану је у филозофском

³¹ Видети: Марио Перниола, *Естетика двадесетог века*, превели Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић, Светови, Нови Сад, стр. 206-250.

проблему различитости која је смештена у сферу мушко-женских односа. Лакан тврди да између мушке и женске сексуалне осећајности постоји радикална несиметричност.³² Док је женско начело склоно мистификацији, мушко је основно, физиолошко и репродуктивно, па је њихов сексуални однос слепа улица. Управо на том трагу филозофије различитости мушког и женског могу се тумачити и оне Ракићеве песме које су биле оцењене као чулне, виталистичке и дионизијске. Како год било те песме, а ту се налазе «Искрена песма», «Обична песма» и «Очајна песма» у погледу односа мушког и женског начела најављују сензибилитет модерне поезије, која ће бити стилски непрецизна, али ипак препозната и настављена у љубавној поезији Симе Пандуровића, где ће тријумфовати «криминални нагони и страсти» и мизогиним авангардним стиховима Милоша Црњанског. У некрологу Милану Ракићу Пандуровић је нагласио да је «Очајна песма» прави пример «сензуализма» без кога нема праве поезије, сматра Пандуровић и примећује: »Код Ракића има много те густе крви, импулсивности и страсти, чак и иза оних песама које изгледају рефлексивније и ако су уствари само резигнираније. Отуд и његов, да га тако назовемо - емоционални солипсизам, који, за разлику од екстремног филозофског идеализма, неприхватљивог и апсолутног, прави разлику између онога света који остаје

³² Жак Лакан, цитирано према поглављу:»Сексуална осећајност и разлика» у: Марио Перниола, *Естетика двадесетог века*, Светови, 2005, стр. 243.

Видети: Жак Лакан, *Четири темељна појма психоанализе*, Напријед, Загреб, 1986, стр. 159-217.

и после нас и онога који са нама неповратно и заувек нестаје...»³³ Тај «емоционални солипсизам», бурна, темпераментна страшћу натопљена поезија је кроз «Очајну песму» проговорила о «жалу за младос», како је писао Станковић, одбијајући неизбежне дамаре смрти. Зато ће поезија српског експресионизма јасно заговарати еротско и животно. После Првог светског рата песници, који су били и ратници, та еротска искуства везиваће за жене које су обасипале просторе ратних дејстава, жене из бордела или ратом осиромашене и морално деструисане.

Распад патријархалних односа на које смо већ указали дубоко је погађао Ракића. Зато његов однос према женском начелу које је дискриминисано и сасвим потиснуто тј. сведено на пуку физиологију љубави постаје предмет, тело које узбуђује и надахњује «Ал не волим те, не волим те, драга!». Госпе су ишчезле и остала је само драга због које некакви «Осећаји навале ко плима» и на крају, у ћутању је спас. То су управо ти осећаји о којима пише и Лакан, али мушки. Ако тако приступимо диференцијацији осећајности, физиологије љубави наћи ћемо два подељена света различитости. «Искрена песма» афирмише и самодовољност, егоизам и нарцизам у шестој и седмој строфи у стиховима:

»И гледајући врх заспалих њива
Како се спушта нема полутама,

³³ Сима Пандуровић, «Крај духовног дела Милана Ракића», некролог Милану Ракићу, рукопис се чува у Рукописном одељењу Народне библиотеке Србије под сигнатуром 1014/П/14, стр. 5.

Ти нећеш знати шта у мени бива,-
Да ја у теби волим себе сама,

И моју љубав наспрам тебе, кад ме
Обузме целог силом коју има,
И сваки живац растресе и надме,
И осећаји навале ко плима!»

Нарцизам, задовољење полних нагона и самодовољност у којој је жена објект, без имена, инфериорна појава која служи само као одраз или медијум за уживања. То су сасвим, нова осећања у српској поезији, која су на језичком плану реалистички стилизована да би готово могла бити и нека врста прозне исповести са низом констатација и поређења. Зато «Искрена песма» има своје посебно место и у развоју српског песништва јер су тек после ње Пандуровић и Црњански могли тако искрено, јасно да проговарају о најдубљим и најскривенијим облицима својих осећања. Тако ће Пандуровић у песми «Карикатуре» исказати неку врсту свог програма, на трагу Ракићеве поезије:

»Верујем у наг живот што звук напуклих ваза
Даје, у чулност своју и нагон што нам следе»

Као што ће и у песми «У изнуреном осећању једном» проговарати о «заносу раздражљивом» и «ноћи у дубоком разврату и страсти». Да би у песми «Маркиз де Сад» Пандуровић стигао до крајње деструктивних и граничних нагона, садизма и мазохизма.

Иако је Милош Црњански у свом програму «Објашњење Суматре» порицао било какву везу са својим претходницима у склопу авангардног

антитрадиционализма и «поетике оспоравања», ипак, треба напоменути да са становишта дијахронијског развоја српске поезије Црњански понешто црпи и из Ракићеве поезије. Пре свега, из «Искрене песме». Модерни сензибилитет, грађанска свест, еротизација љубавне поезије и понирање у најдубље поноре душе припремили су пут преко Пандуровићеве лирике ка Црњанском. Тако у песми «Љубав» Црњански каже:»Већ први пут ми љубав беше само бол» и са гађењем одбацује жену. Можда, најрадикалнији пример је песма «Мизера», где је блудница, девојка ноћи, нага и несретна врхунска идеја. На том трагу су и песме «Траг», «Ти, ја и сви савремени парови». Потпуна детронизација и десентиментализација љубави и љубавних осећања су у поезији Црњанског нашли свој коначан израз. Шта је «Нова серената» Црњанског, него крајња тачка једне прикривене иронизације коју је већ започео Милан Ракић у својој «Серенади». Нагонско и интуитивно, чулност, афирмација јавних жена, блудница, еротских порива преливају се по једној сасвим кривудавај линији Ракић-Пандуровић-Црњански³⁴. Песимизам и меланхолија предратне генерације песника се претворила код Црњанског у бунт, акцију, рушилачки поход у коме се морало допрети до најдубљих тачака свести наговештених у новом сензибилитету Ракићеве поезије.

³⁴ Видети рад о односу Пандуровић-Црњански у: Дејвид Норис, «Од Пандуровића до Црњанског», *Српски симболизам, типолошка проучавања*, САНУ, Београд, 1985, стр. 339-359.

Једна од новости коју је донела Ракићева поезија је и појава мизогиније, која се открива већ у «Искреној песми», «Варијацијама», али и песми «Мисерере» Милоша Црњанског. «Мизогинија је дубоко укореењена у традицију западне културе», каже Кетрин Ен Екли³⁵ у предговору зборнику есеја *Мизогинија у литератури*, која је објављена 1992. године у Нујорку. Пратећи развој мизогиније кроз векове, од античких Овидијевих дела до Стивена Кинга, Еклијева нам указује на друштвена уређења, личне ставове стваралаца и опште литерарне токове који су у појединим периодима били мизогино орјентисани. Период српске модерне обилује новим доживљајем жене, драге и врло често мртве драге. Потом већ, поменути утицај Шопенхауера оставио је доста трагова у Ракићевој и Пандуровићевој поезији, који би се могли дефинисати као мизогино орјентисани. Као што је и Еклијева, приметила, мизогине идеје су врло често посредан утицај друштвених кретања, а у случају Ракића, највероватније и под утицајем филозофије. Читајући Ракићеву поезију кроз неке од оваквих методолошких образаца тумачења откривамо да је његова «искреност» део књижевног програма или манифеста за нову љубав. Оно што бисмо називали мизогиним ставом у Ракићевој поезији је, ипак само део процеса модернизације љубавног осећања и «искрености» песничког субјекта. Можда то и јесте «искреност», ако поверујемо Лакану да заиста функционишу две полно

³⁵ Katherine Anne Ackley, "Introduction" u: *Misogyny in literature / an essay collection*, edited by Katherine Anne Ackley, Garland publishing, inc. New York & London, 1992, str. xi.

диференциране осећајности, онда је Ракић модеран песник који је отворио врата безграничном и неограничавајућем 20. веку у коме је све било дозвољено.

Искрена песма слави снагу Ероса, а у истом пољу значења наћи ће се и «Обична» и «Очајна» песма као други пол умирања, нестајања виталистичког система. У «Обичној песми» љубав ће гаснути и нестајати: »А сад полако тече ово време/Постасмо тако туђи једно другом,/И гледамо се у ћутању дугом/Тупо, ко сито дете шећерлеме.» Угашена страст, равнодушност, али и очајање због извесности краја животних, страствених моћи преливају се и у «Очајну песму»: »Кад помислим, драга, да ће доћи време/Кад за мене неће постојати жена,/Кад ће чула моја редом да занеме,/И страсти да прођу као дим и пена,» упућују нас на дубоко животворно и страсно кодирану структуру Ракићеве поезије. Нестајањем и опадањем еротских моћи резигнација и бол простиру се стиховима Ракићевих песама. Зато ће и «Опроштајна песма» свој вапај и последњи глас упућивати њој, Госпи, жени, симболу страсти и живота. Једино што ће прекрити uzavрелу, импулсивну поезију биће само «Тихи, стални заборави...». У мотиву заборава³⁶ (интимног и нацио-

³⁶ Видети: Мафред Остен, *Покрадено памћење, дигитални системи и разарање културе сећања. Мала историја заборавања*, превео с немачког Томислав Бекић, Светови, Нови Сад, 2005. Манфред Остен примећује у уводном тексту да је «култура сећања услов хуманитета и налажења идентитета», стр. 9. Ракићев заборави, национални и интимни у складу са Остеновим запажањем указују се као песничко трагање за идентитеом, чије губљење је могао остетити и сам песник на

налног), који је премрежио целокупну Ракићеву поезију назиремо једно од његових најважнијих тема:

»Но заборав је, Госпо, сав и свуда,
Заборав свиреп, неумитан, зао
Ниједна беда, ниједан Јуда
Није ми никад такав удар дао

Ко ови тихи, стални заборави...»

Ти тихи заборави откривају Ракића као типичног песника 20. век у коме ће се модели памћења и заборављања гомилати, а снага прогресивистичког активизма рушити наносе прошлог. На тим развалинама заточеног памћења и рушилачког заборављања у Ракићевој поезији изнедриће се лик неке нове Косовке девојке као новог женског начела.

Милан Ракић није био спреман да оформи већи песнички циклус, презизније изграђен, али упркос томе он је депатетизацијом, резигнираном игром сећања и заборављања, трагањем за идентитетом, интимним и националним отворио путеве ка развоју модерне српске поезије. Мада му је Миодраг Павловић готово све замерио, ипак, чак се и он сагласио да је резултат позитиван: »депатетизација, непосредније упознавање људских осећања кроз песништво». Та «људска осећања» су формирала нови сензибилитет српске љубавне поезије 20. века. Можда неспретно, поетички неп-

Косову, али и у Београду. Идентитет херојско-патријархалне културе код Ракића је сасвим изгубљен и на плану статуса женског начела сагледава се као трагичност у лику нове Косовке девојке.

рецизно, али ново и значајно, баш онолико колико су и сами песници српске модерне желели: «нов језик с новим осећајем дати».

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

THE FEMALE PRINCIPLE IN THE POETRY OF MILAN RAKIĆ

Summary

The paper reviews the love poetry of Milan Rakić in the context of the development of the Serbian Moderna and the establishment of a new sensitivity, which would pave the way for avant-garde poets. The female principle is viewed as the status of a new model of the loved one, formed under the influence of broad literary, but also social and culturological processes of the modernisation of Serbian society in the first decades of the 20th century. The new sensitivity is revealed through the processes of dehumanising, dethroning and depatheticising the feeling of love. The poem “Goblet” is analysed as a programmatic poem intertextualised by means of motifs originating from the folk poem “The Maid of Kosovo”; through a denial of the Kosovo myth, a model of a “new” maid of Kosovo is revealed. The typology of Rakić’s love poetry is formed on the basis of that model of a new maid of Kosovo. Resorting to the poetic devices of ironisation and parodying medieval troubadour lyrical poetry, Rakić turned out to be a very modern poet indeed. By analysing two versions of “An Honest Poem”, from 1903 and 1924 respectively, we follow the internal development of Rakić’s poetry towards a rationalisation of feelings and a prosification of verse. “An Honest Poem” is interpreted relying of the ideas of Jacques Lacan about male and female sensitivity, as a poem of the highest value. This poem is also reviewed diachronically, as a poem that, through its affirmation of “forbidden” feelings, establishes the Rakić-Pandurović-

Crnjanski line of modern Serbian poetry. In the final analysis, the female principle in Rakić's poetry is revealed to be one of the models used to express inner feelings and modernised poetic methods. Thus Rakić's love poetry is considered to be the first real breakthrough towards modernising the Serbian poetry of the 20th century.

Александар Бошковић
“ИСКРЕНА ПЕСМА” ИЛИ
ЕПИКУРЕЈСТВО МИЛАНА РАКИЋА

Пред питањем како читати Ракићеву поезију век касније од времена у коме се појавила, у историјском тренутку какав је данашњи, може се дати одговор који се не оглушује о једно схватање историје као науке која не поставља више проблеме традиције, трага и утицаја, развоја и еволуције, већ науке која омогућава да се мисли дисконтинуитет, историје као археологије. Први је против континуиране, уопштавајуће историје која се огледала у теми културних тоталитета устао Ниче и својом генеалогичном кренуо у правцу средиштења такве историје као система вредности, монолитног, јединственог и кохерентног погледа на цивилизацију. Управо ће на Ничеовој генеалогичној Мишел Фуко изградити свој програм односа према знању и сазнању, преиспитивању метода у историји, програм превредновања саме историје. Са Фукоом у центар проучавања доспева сложено поље дискурса, тачније, извесна функција изражавања која одређује неко “дело”. На тај начин, дискурс јесте раван у којој се свако “дело” показује као израз мисли, искуства, маште, ауторовог несвесног, или пак као израз историјских услова у којима се аутор нашао. Стога је наш задатак, каже Фуко, да интерпретирајући неко дело, будемо спремни да прихватимо сваки моменат дискурса у његовом догађајном виду, у његовом јављању,

облику, у временској расутости која га не дефинише тотализујући, једнократно, већ му дозвољава да буде понављан, сазнат и заборављен, далеко од очију, у прабини књига, васкрснут и поново разапет, да буде слављен и осуђиван, слуђен и расуђен. “Дискурс не треба враћати у далеку присутност праискона, него га треба узети у његовој властитој разиграности”¹, закључује Фуко. Ако се, дакле, са утицаја, традиције, еволуције скине копрена неопходности за изучавање и интерпретацију Ракићеве поезије и приступи се његовим стиховима као отвореном дискурсу спремном да дође у додир и однос са другим дискурсима без обзира на њихову временску расутост и у времену приметну удаљеност/блискост, то би омогућило да се захвате искази у сведености и јединствености њихових догађања, да се одреде услови њихове егзистенције, да се што тачније утврде и опишу њихове границе и установе њихове међусобне повезаности.

Конкретно, у овом раду, реч је о једном таквом упоредном читању и наизменичној игри односа између искустава упретених у епикурејске текстове и Ракићеве стихове. Укратко, реч је о ономе што нас у сваком тренутку може изненадити и на шта, ми сами, морамо бити спремни да нас изненади. Реч је, заправо, о категорији субјекта и стратегији субјектовог старања о себи, које, што би овај рад требало да покаже, заузимају једно од хијерархијски најповлашћенијих места Ракићеве поезије. У том смислу, уз спорадичну анализу извесних Ракићевих песама, интерпретација ће ак-

¹ М. Фуко, *Археологија знања*, стр. 30.

ценат ставити на једну од најуспелијих и најпознатијих песама песниковог обимом невеликог опуса – “Искрену песму”.

О ‘искрености’ “Искрене песме”: *parrhesia*

Колико песма о односу мушкарца и жене, односу телесном, сексуалном, емотивном, “Искрена песма” је толико и песма о односу лирског субјекта према себи, односно, песма о односу према самима себи уопште (*en générale*). Читалац не може са сигурношћу утврдити да ли су мушкарац и жена из ове песме љубавници или супружници, наиме – песник нам о томе не даје никакво сведочанство, и вероватно да је такав избор песника интенционалан. Хоћу рећи да је свесна и намерна Ракићева одлука да читаоца остави лишеног трага, сведочанства које потврђује друштвени идентитет женске особе којој је песма упућена сасвим разумљива, оправдана, и сходно песниковом схватању жене, истине о жени – искрена.²

“Искрена песма” требало би да представља песму у којој је говор субјекта говор искрености – искрени говор субјекта који подразумева обавезу да говори истину, да треба да каже истину, јер је сматра истином. Истина коју субјекат Ракићеве песме подразумева јесте истина о жени, истина о природи жене, коју Исидора Секулић у можда

² “Искрена песма” објављена је први пут 1903. године, у време када Ракић још није био ожењен (што ће постати 1905. године), па би се могло претпоставити да је реч о жени која није супруга.

најбољим редовима који су досада исписани поводом ове песме, концизно износи: “Жена воли ласку, лаж.”³ Ова песма, наравно, није једина у којој је за предмет субјектовог говора узето песничково схватање истине о природи жене. Наиме, у песми “Варијације” срећу се стихови:

Зар хоћеш, драга, да се теби ласка,
Ко свакој другој каћиперки?

(...)

Па ако хоћеш да се ласка
Теби ко свакој другој жени, драга,
Ако ти годи празних речи праска,
У изобиљу имам тога блага:
Речима финим као ваза саска
Показаћу ти ја како се ласка!

Истина о “драгој”, о жени као свакој другој жени, о жени као “каћиперки”, за Ракића је истина о женској природи. Она хоће ласке, лаж, нешто речима њој упућено чиме би да се кити, одева у рухо које је неистинито, лажно, које ствара слику о њој као о нечему што није, а што би волела или хтела да буде. У Ракићевом систему природа жене је каћиперна. Песник је тога свестан: у овој песми је иронија подвучена тиме што се “празних речи праска” изједначава са “благом”, односно, оно чега нема, оно што је празно, испразно, обмана, илузија, лаж, тј. речи које су лишене истине, речи које нису *logos*, већ речи које су праска, звук, *phones* именују се као вредно, као пожељно, као лепо, као цењено: “речи fine као ваза саска”. Иронич-

³ И. Секулић, “Милан Ракић”, стр. 15.

ни дискурс истине открива празнину речи онога који ласка путем звучног богатства риме и алитерације струјног *c*, што сикће као притворна змија из Еденског врта нагнута над Евиним ухом. Звучна слика Ракићевих стихова евоцира митску, старозаветну слику, истина, са промењеним улогама, али, како пише Исидора Секулић: “Праисконска плот не мења се. Жена воли ласку, лаж.” И у песми “Орхидеја” налазе се стихови у којима је ласкање окарактерисано као негативна вредност (празне речи) и где је дискурс ласкања подвучен речима, синтагмама или фразама које песник ставља под наводнике:

Али ти не рекох ни “силно те љубим”,
Нити “душо”, нити “очи моје сјајне”,
Нити празном речју и покретом грубим
Збрисах дражи неказане тајне.

Дискурс ласкања је дискурс лажи. Он је оно што је сасвим супротно дискурсу истине, искренности. Епикурејац Филодем написао је трактат о ласкању у коме је ласкање представљено као начин помоћу кога подређени добија вишак власти који има надређени, његову наклоност, предусретљивост, итд. Ласкавац се служи речима, језиком, како би од надређеног добио оно што жели. И управо служећи се супериорношћу надређеног, ласкавац његову супериорност повећава. Оно што Филодем открива јесте истина да ласкавац спречава онога коме се ласка да упозна себе онаквог какав је. Тумачећи Филодемов текст трактата, Фуко износи следеће: “Постоји, да тако кажем, читава дијалектика ласкаваца и особе којој се ласка, према којој ће се подређени, који се по дефи-

ницији налази у подређеном положају, у односу на надређеног наћи у таквој ситуацији да ће надређени пред њим бити немоћан, јер ће у ласкавчевом ласкању видети слику о себи која је погрешна, лажна, која ће га преварити, и самим тим довести у подређени положај у односу на ласкавца, друге и, на крају крајева и у односу на самог себе. Ласкање заслепљује и ослабљује онога коме је упућено.”⁴ Упрошћено: у Ракићевој поезији ласкање је стратегија којом ће удварач освојити наклоност жене и довести је у подређени положај у односу на себе.

Насупрот ласци стоји искреност, отварање душе, ослобађање речи, ослобађање говора, слобода речи. То су све значења грчке речи *parrhesia*, коју су Римљани преводили са *libertas*. А то значи да је, захваљујући ослобађању, могуће рећи све што се има рећи, све што се жели рећи, све што се мисли да би требало рећи јер је то неопходно, корисно, истинито. *Parrhesia* или *libertas* јесте морални квалитет који је захтеван од сваког субјекта дискурса у филозофији епикурејаца. Код епикурејаца, термин *parrhesia* се односи на моралну вредност и став, на *ethos* и, истовремено, на техничку процедуру, на *tekhnē*, на неопходне елементе за преношење дискурса истине другој особи којој је он потребан.⁵

⁴ М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 469.

⁵ Фуко пише: “Још једном вас подсећам да етимолошки гледано *parrhesia* значи ‘рећи све’. *Parrhesia* говори све. Истину говорећи, у *parrhesia*-и није толико реч о томе да треба све рећи. У њој је понајвише реч о ономе што бисмо помало импресионистички могли да назовемо: искреношћу, слободом, отвореношћу захваљујући којој ћемо рећи све што

У Ракићевој “Искреној песми” представљена су два временско-просторна плана: један је план-хронотоп *koitusa*, неодређеног места које може бити кревет или пољана, ливада, које је у сваком случају у спољном свету, а други је план-хронотоп унутрањег ‘ја’ које се из немости оваплоћује у говор, у песму, и стиче у поливалентни хронотоп настајања или читања песме. Субјекат песме, такође, у првом плану-хронотопу прибегава дискурсу ласкања и лажи:

Ја ћу ти, драга, опет рећи тада
Отужну песму о љубави, како
Чезнем и страдам и љубим те, мада
У том тренутку не осећам тако.

Опкорачење, које је у метрици познато као контра пренос или *conrta reject*, најављује промену плана-хронотопа – од спољењег ка унутрашњем, од једнообразног ка поливалентном – као промену дискурса – од лажног, ласкавчевог ка дискурсу истине, ка искреном, ослобођеном говору, ка *parrhesia* и *libertas*. Зашто је Ракићу било потребно да субјекту подари дискурс истине, да му подари негативно вредновање ласки и да га, у једном тренутку, лиши дискурса лажи? Мислим да разлог лежи у ономе што је Фуко изразио речима поводом епикурејаца, тј. у томе што се

имамо да кажемо, и то како желимо, када желимо и када мислимо да треба да кажемо. Термин *parrhesia* толико је везан за избор, одлуку, став особе која говори да су га Римљани превели са *libertas*. Принцип да треба све рећи по коме се одликује *parrhesia* изражен је речју *libertas*: слободом особе која говори.” [М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 465.]

“опасности ласкања у које хрли ласкавац испољавају као *недовршеност* због које, када себе презиремо или превише волимо, никада нисмо сами са собом, и затим као *неспособност да будемо сами*. (...) Због тога ће особа којој неко ласка, због недовршеног односа према себи бити зависна од ласкавца, који је други, који може да нестане, и своје ласкање у злобу и замку да претвори. Зависан је дакле од другог и осим тога зависан је од неистинитости ласкавчевих дискурса. Субјективност, како бисмо рекли, односно, *однос сопства према сопству својствен особи која ласка недовршен је однос који почива на другоме, и лажан однос који почива на лажи другога.*”⁶ У дискурсу ласкања, преварени су и особа којој се ласка и ласкавац сам. Субјекат Ракићеве песме прави оштар рез не само у свом односу према жени, већ и у односу на сопствено поимање тог односа: рачунајући са истином о жениној каћиперној природи, он престаје да рачуна са представом о себи као о ономе ко зна ту истину али јој не подлеже. Субјекат Ракићеве песме престаје да рачуна са односом према жени којој ласка као са представом о довршеном односу, док га корак који чини на том путу одводи у самоиспитивање, у унутрашњост себе сама. Оно што претходи самопреиспитивању јесте преиспитивање односа према другом, према жени као другом, односа који почива на другом. Субјекта песме, попут бујице, у самопреиспитивање

⁶ М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 472. Курзив је мој. Курзивом су истакнуте чињенице које се односе не на особу којој се ласка, већ на особу која ласка.

односи талас увиђања истине о жениној каћиперној природи:

И ти ћеш, бедна жено, као вазда
Слушати радо ове речи лажне,
И захвалићеш богу што те сазда,
И очи ће ти бити сузом влажне.

Талас истинитог дискурса плави субјектову свест сазнањем да је однос према жени као каћиперном другом, однос недовршен, непотпун, каћиперан, извештачен, однос који заводи, тј. однос зависности. Субјекат Ракићеве песме мораће да устукне пред таквим заводљивим односом, да се окрене себи, унутрашњости, свом ‘ја’, како би био независан, слободан и како би дошао до свог циља, до спознавања самога себе. Да би постигао такав ефекат, он мора изградити дискурс који не заводи, дискурс који ће бити формулисан на начин дискурса истине. Та правила формулације дискурса истине заснивају се на искренности, на *perrhesia*-у, на *libertas*-у.

Интересантно је да субјекат “Искрене песме” жени у хронотопу *koitusa* ласка, а да је говор искренности, заправо, резервисан за његово унутрашње ‘ја’, и за говор песме, како то њен наслов открива. Песник је према жени искрен не када је са њом, већ у простору песме када јој открива праву слику свог, њој још непознатог, унутрашњег света, када јој открива дијалог успостављен са самим собом, својом жудњом, својом природом. С те стране посматрано, на првом месту је искрена – песма: она истинито, објективно, слободно показује једну слику о субјекту који жени

ласка свестан свог поступка и лажне слике о односу са женом којој ласка, али који постаје свестан и свог односа према сопству, према себи самом. Хоћу да кажем то да је *тренутак* у коме субјекат постаје искрен, тренутак у коме субјекат прибегава дискурсу истине, тај који дефинише искреност. Тренутак изрицања истине јесте песма – сам наслов је довољно индикативан. То што је тренутак изрицања истине песма, а не тренутак *postkoitalni* у коме субјекат и жена леже једно крај другог, јесте доказ песникове свести о прилици, односно, положају који он и његова драга заузимају једно према другом. Та прилика, заправо, везана је за песничко стварање, за положај раздвојености, тј. песникове самоће и евоцирања прошлог стања ствари. За Ракића би било неукусно (неискусно?) да жени ову истину саопшти у постељи: тај чин би био израз субјектове неспособности, неразборитости, чин неконтролисан и лишен рационалног делања и самоконтроле. Тај чин би, коначно, пре био својствен некој прозној сцени егзалтираног и нечим повређеног, емоционално неконтролисаног субјекта. Сходно томе, тренутак искрености као субјектовог изрицања истине јесте тренутак настајања исто колико и *читања* песме, тренутак стихова, онога што у субјекту бива, тренутак скривен од очију света и поново погледу откривен као *тренутак текста*. Управо из разлога што се субјекат обраћа жени, што се обраћа поводом ситуације и тренутка о коме је реч, искреност ће, као начин и модус исказивања, бити оличена не у садржају, јер је садржај искрености истина, већ у форми која се

развија као делање, као стихови, форми која је песма, у форми песме.⁷

Ако се скрене пажња на форму Ракићеве “Искрене песме”, запажа се како се у шестој строфи – поред стихова који експлицитно откривају да је реч о субјектовом преиспитивању и субјектовом преласку на дискурс истине не више о жени, већ о себи – јављају два сигнала који најављују ту промену. Први сигнал је пејзаж, а други интерпункцијски знак цртице, повлаке:

И гледајућ врх заспалих њива
Како се спушта нема полутама,
Ти нећеш знати шта у мени бива –
Да ја у теби волим себе сама,

У овом пејзажу, који је иначе једини у песми, среће се и једина фигура, која заправо и није права фигура: слика “неме полутаме”. “Нема полута-

⁷ Одређујући епикурејски појам искрености, Фуко пише: “*Parrhesia* је карактеристична по томе што је не дефинише сам садржај – садржај се разуме сам по себи, садржај је дат: то је истина – али, шта ће одредити *parrhesia*-у као специфично делање, као посебно упражњавање дискурса истине? Па, одредиће је правила разборитости, способности, услови због којих истину треба да кажемо у датом тренутку, у датом облику, у датим условима, датој особи, само уколико може да је прими, да је прими како треба у датом тренутку. Наиме, можемо рећи да *parrhesia*-у дефинише *kairos*, односно прилика као положај који особе заузимају једна према другој, и одабрани тренутак за изрицање истине. Зависно од особе којој се обраћамо и од тренутка када јој се обраћамо, *parrhesia* ће утицати, не на садржај дискурса истине већ на форму датог дискурса који се развија као делање, као рефлексива, рецимо као тактичка мудрост, између особе која зна истину и особе која треба да је прими.” [М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 479.]

ма” је као и синтагма “свеже јутро” израз који је одомаћен у српском језику, чије је некадашње могуће значење фигуре опализовано. Интересантно је то што је слика “неме полутаме” грађена поступком минус присуства, односно одсуства звука и светла. Заједно са последњим стиховима песме у деветој строфи, који гласе:

Док крај нас лишће на дрвећу жути
И тама пада врх заспалих њива

стихови из шесте строфе уоквирују један простор у коме се збива, у коме се одиграва, у коме бива и дела истинити дискурс, простор унутарњег ја, у временском распону од полутаме до таме, од спуштања до пада, од немости која из себе проговара до ћутања које се од другог захтева. То (VI – IX строфа) је план-хронотоп унутарњег ‘ја’ које проговара из себе себи, из себе другоме у тренутку песме и у који се преноси читалац у тренутку читања. Тај истинити дискурс, та искреност субјекта, *parrhesia* може до другог, до жене са којом је субјект песме у односу доспети само путем читања, кроз читање, у тренутку читања. За жену којој се субјекат Ракићеве песме обраћа једино је у процесу читања могуће да буде у позицији слушатељке дискурса истине, слушатељке изрицања искренности која би требала на њу да делује, али не да би је, попут ласкања, нешто лагала, обманљивала, њоме управљала или наводила да нешто уради. Отуда речи са почетка песме – захтев да се ћути – јесу позив на слушање, позив на читање, јер да би се дискурс истине, тј. искрено изрициње истине чуло и да би правило било примљено, неопходно је да онај који слуша, или чита, ћути.

Ћутање се, такође, наметало као једно од нужних услова које су ученици Епикура и његових следбеника морали да испуне како би им се знање пренело, како би дискурс истине продро до њих, на њих деловао, управлио их и навео на кориговање свог понашања и поступања према себи и другима у свету.⁸ Такође, филозоф преиспитивања, Ниче, у свом разумевању Хамлета – лика који “оваплоћује и уобличава вредност персоне, индивидуе, личности, окрећући се у страну од вредности љубави”⁹ – тврди како је могуће пронаћи речи само за оно што је у нашем срцу већ умрло, тако да је нека врста презира нужна у сваком чину говора. Овај филозоф и теоретичар самопреиспитивања закључује да је спокој ћутња, а говор пометња, узнемиреност, потрес, издаја, неспокој, мучење себе и других. Отуда се може наслутити откуд тај упечатљив презир субјекта Ракићеве “Искрене песме” према жени, наговештен у почетним стиховима инвокације, градацијски интонираним императивом: “О, склопи усне” – “не говори” – “ћути”.

Из ове перспективе, суштина искрености субјекта Ракићеве песме јесте да, делујући на друге, на жену којој је песма упућена, тим другима и тој жени помогне да према себи изграде однос управљања, независности и контроле који ће карактерисати мудрог и врлог, себесвесног субјекта; субјекта који ће тежити срећи коју је могуће постићи

⁸ “У суштини, посматрано из перспективе учитеља, *parrhesia* одговара учениковој обавези ћутања.” [М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 456.]

⁹ Н. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, p. 400.

при свести да се у сваком тренутку и пред сваком ствари треба упитати и бити у стању, моћи себи рећи да ли то зависи или не зависи од нас; субјекта који ће сав свој понос, све своје задовољство, сву своју потврду себе у односу према другима уложити у чињеницу да уме да распозна оно што од њега зависи и који ће, с обзиром на то што од њега зависи, установити потпуно, апсолутно и безгранично господарење.

Изградња таквог субјекта, независног, поноситог, задовољног, од себе потврђеног у односу на друге јесте процес који Ракић у овој песми поставља у први план, јесте задатак који намењује субјекту своје песме, јесте и етички програм његове “Искрене песме” који се односи, колико на себе сама, толико и на жену којој стихове упућује. Једном речју, ако мушкарац жени у постељи говори како “чезне, страда и љуби је”, то не значи да је искрен, то не значи да она треба његове речи да узме за истину; ако је жена услед тога што подлеже ономе што јој годи – речима што задовољавају њену каћиперну природу – бедна јер је “вазда” спремна да за то што јој годи жртвује сопствену слободу, независност и понос, то не значи да она треба да остане и буде таква, “вазда” жигосана пежоративним епитетом, већ да мора да се окрене себи и потпуном односу који ће имати према самој себи, да пробуди жељу за собом, за својим независним и неспутаним субјектом. Захтев за унутрашњошћу као обликом слободе Ракић претпоставља захтеву за љубављу. Захтев за вредношћу личности, субјекта, песник “Искрене песме” претпоставља захтеву за вредношћу љубави. Питање које искрсава јесте: како се и на који

начин јавља и буди та жеља за сопством, себезнањем, себесазнањем, за старањем о себи? Ракићева песма нас не лишава одговора ни на ово питање.

О спознаји природе као модалитету сазнања: *phusilogia*

У ранијој критици је примећена и истакнута Ракићева чулност, сензуалност, страственост, еротичност. Марко Цар пише да “што је песник толико лепих стихова посветио љубави и жени, то је ваљда било зато што је за њега љубав била неисцрпно врело рефлексија.”¹⁰ Сима Пандуровић назива Ракићев сензуализам једним од најбитнијих елемената његовог песништва, тврдећи да без њега “нема поезије, јер нема страсти која је манифестација живота, и нема лепоте коју осећамо само чулима”. Затим додаје: “Код Ракића има много те густе крви, импулсивности и страсти, чак и иза оних песама које изгледају рефлексивније, иако су у ствари само резигнираније. Отуда и његов – да га тако назовем – емоционални солипсизам, који, за разлику од екстремног филозофског идеализма, неприхватљивог и апсурдног, прави разлику између онога света који остаје и после нас, и онога који са нама неповратно и заувек нестаје.”¹¹ Ксенија Атанасијевић је, на пример, истакла сложеност Ракићеве еротике, која се

¹⁰ М. Цар, “Милан Ракић”, *СКГ*, стр. 405.

¹¹ С. Пандуровић, “Крај духовног дела Милана Ракића”, *СКГ*, стр. 411.

протеже од “прозирне сентименталности и романтичне засањаности до свеобухватне, тешке засићености.”¹² Сениша Кордић, пак, пише да се Ракићева поезија “у својим најбољим изразима не одликује искреношћу човека и песника, него *саме природе човекове*, и то је оно што је у њој особено и велико”¹³. Исидора Секулић истиче како је честа тема Ракићевог певања “страст, сласт, самозаборав”, и тумачи песников фаталан однос према природи закључујући да је песник и “мисао пратио кроз физички живот”.¹⁴

Познато је да је Ксенија Атанасијевић, која је, између осталог, писала и о стоицизму Милана Ракића, написала и једну студију о Епикуру. У тој студији она каже како су неукусне клевете “изјаве атомистичаревих непријатеља стоичара да је он претеривао у јелу и пићу, да је био развратник, и да се у његовој школи оргијало”¹⁵, износећи да је суштина епикурејске филозофије, како и стоичарске филозофске школе, била у поклањању пажње питању које је у практичном делу филозофије најближе човеку, “наиме како ће се живот осигурати од несрећа што са свих страна нагрћу, и како ће се што ведријим начинити”.¹⁶ Она износи да је за Епикура разум представљао најбољи водич у регулисању најважнијих ствари у животу, будући да променљива срећа нема моћи над разумним

¹² К. Атанасијевић, “Стоицизам Милана Ракића”, *СКГ*, стр. 429.

¹³ С. Кордић, “Став Ракићев”, *СКГ*, стр. 442.

¹⁴ И. Секулић, “Милан Ракић”, стр. 19.

¹⁵ К. Атанасијевић, *Епикур*, стр. 5.

¹⁶ *Ibid*, стр. 1.

човеком. Разум, према Епикуру, треба да управља нашим поступцима, ставовима, одлукама, да управља и води наш живот. Судећи рационалистички, истиче Атанасијевићева, Епикур, градећи своју етику “одсудно тврди да је задовољство добро сходно нашој природи, а да је бол зло. Зато свако људско биће, још од рођења, жели задовољство, као највеће добро и као циљ живота, а избегава бол, као највеће зло, – и то једном чисто физичком реакцијом, без икаквог посредовања разума. Ово је исто тако несумњиво, као да је ватра топла (*ut calere ignem*), снег бео, а мед слadak. Изразито хедонистички, материалист проглашава задовољство за циљ човековога деловања, али, у исто време, оштроумно рашчлањава и процењује разне врсте задовољстава и болова.”¹⁷ Према Епикуру, закључује она, “све врлине, умереност, храброст, чак и врховна врлина, мудрост, вреде само у односу према задовољству које је њихова последица. Мудар човек ће прорачунати да највише среће човеку доноси моралан и правичан живот. Последица овог човековог искључивог односа према себи и личној срећи у Епикуровоме моралу био је тврђење да правичност и неправичност не постоје по себи, него само у односу на бића која су начинила уговор да не шкоде један другом.”¹⁸

Епикур је, заправо, јасно поставио питање *начина сазнања* који је неопходан ономе ко треба да култивише сопствено ‘ја’ – његова филозофија управо то индивидуи поставља као животни задатак. Сходно томе, у мери у којој покрива сазнање

¹⁷ Ibid, стр. 34-35.

¹⁸ Ibid, стр. 36.

или начин деловања знања за које се може рећи да је “етопоетично” (да даје, образује етос), код епикурејца је веома важан појам *phusiologia* (физиологија). Како би човек остварио свој циљ, он се мора окренути физиологији као начину спознаје природе која је, заправо, потврда спознаје природе. То значи да *phusiologia* није сектор знања који би се супротставио другима, већ је то *модалитет знања о природи*, модус спознаје који ствара тек такав облик знања који је користан за праксу сопства. Међу Ватиканским сентенцама¹⁹ – у параграфу 45 – среће се текст који пружа тачну дефиницију појма *phusiologia*. У тексту пише: “Проучавање природе (*phusiologia*) не образује (*paraskeue*) хвалисавце, нити веште на речима (*phones ergastikous*), нити људе што се размећу културом (*paidea*) коју већина сматра достојном зависти, него људе поносне (*sobaroi*) и независне (*autarkeis*), који се диче властитим добрима, а не онима што произилазе из околности, из ствари (*pragmata*).”

Да би тачно одредио физиологију, Епикур каже шта она није: она није *paidea*, није знање културе чији је крајњи циљ слава и разметање којим људи стичу углед, није врста хвалисавог знања. Хвалисаво знање припада разметљивцима, онима који желе да стекну туђе поштовање и изазову завист, а то знање обично не почива ни на чему. Хвалисаво знање је, заправо, безвредно, празно. Хвалисаво знање се запажа код људи који су, каже превод, “вешти на речима” (*phones ergastikous*).

¹⁹ Ово име су Епикурови текстови добили јер се чувају у Ватиканској библиотеци.

Ergastikous су занатлије, радници, тј. људи који не раде сами за себе, него за продају и остварење зараде. А објекат на ком раде занатлије јесте *phones*, јесу речи, речи које праве звук, а не оне које су знање, или *logos*, или разум. То су “занатлије речи”, “мајстори речи” и то речи које су звук, праска, речи које су празне, које нису *logos*; то су мајстори “празних речи праске”, хвалисавци или ласкавци, или слаткоречиви песници од којих је Ракић иронично себе удаљио у песми “Варијације”.

Као што је показано, Ракићев негативан став према “празним речима прасци” изражава се управо у интенционалном наглашавању звучности, у богатој рими стихова, који звуче као празна слаткоречивост, празна хвалисавост, као празна праска ласкања. У првој строфи “Варијација” уводе се лик Дантеове Франческе, артефакт фреске или именица ‘филигран’ како би се опис жене којој се субјекат песме удвара појачао у једној врсти разметања културом, *paideia*, општом културом која је, наравно, неопходна слободном човеку. Ову *paideia* Ракић, попут Епикура у 45. параграфу, одбацује као културу разметљивца коју варирају и у варијацијама разрађују произвођачи, мајстори и занатлије речи чији је једини циљ да им се мноштво (а највећма жене) диви, што је нарочито видљиво кроз присутну ироничну дистанцу према оваквом начину разметања речима и тзв. “мајсторству речи” које је, у стваралачком смислу, превасходно песничко, занатско, али у коме нема искреног осећања, искреног бола, радости или неког другог животно истинског осећања.

Ова Ракићева песма се може и читати као критика једне углађене, накинђурене поезије која му је претходила, или била савремена. (У “Искреној песми” он за лажне речи чежње и страдања, чак каже “отужна песма о љубави”.) Па ће, интересенато је приметити, Ракић у “Варијацијама”, изразивши да му је доста тог стихоклепања, лажног певања и ласкања:

Доста, за љубав вечитога Христа!
Не могу више, досадно ми је све је.
Једанпут срце на ласкање приста
Но више неће

свој поглед окренути – *природи*:

Гледај, сунце греје
И кривудава река под њим блиста
Ко ореол на глави старог Христа.

О гледај поља и планине модре,
[...]
Јер ту је спас, и утеха, и нада,
Ми ћемо, слаби, преврнути вером,
Идолу другом, без суза и јада,
Предаћемо се речју и пером;
А она биће иста, увек млада
Природа, тај спас, и утеха, и нада.

А шта ће Епикур супротставити критикованој *paidea*? Он јој супротставља управо *phusilogia*, тј. начин спознаје природе. Према Епикуру, физиологија се разликује од *paideia* по томе што она *paraskeui*, тј. што она припрема. Тумачећи овај текст, Фуко пише: “*Paraskeui* је опремање, припрема субјекта и душе која их ваљано, нужно и

довољно наоружава, за све могуће животне околности са којима се човек може сусрести. *Paraskeue* је тачно оно што ће му омогућити да одоли свим узбуђењима и подстицајима који могу потећи из спољњег света. *Paraskeue* му истовремено допушта да постигне циљ и да постане постојан, прикован за циљ, да ничему не дозволи да га од њега одврати. *Physiologia* има дакле за функцију *paraskeuein*, да пружи души неопходну опрему за њену борбу, њен циљ и њену победу. Као таква она стоји насупрот *paideia*. Пружајући ову припрему, *physiologia* има за последицу да даје, да ствара: ‘поносне и независне људе који се диче властитим добрима, а не онима што произилазе из околности’.²⁰

Ако се изблиза погледа Ракићева “Искрена песма” видеће се да се у њој налази епикурејска физиологија као модалитет знања о природи који је користан управо за праксу сопства. Ракић захтева од жене (II строфа):

Ћути, и пусти да сад жиле моје
Забрекћу новим, заносним животом,
Да заборавим да смо ту нас двоје
Пред величанством природе;

“Величанство природе” о коме је реч није ништа друго до сила природе, природна сила која се у телима човека и жене разбуктава у сексуалном односу, манифестујући се преко “жила” које “забрекћу новим, заносним животом”, и која се из тела у којима се јавља проширује и духовно на

²⁰ М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, стр. 306.

једнан специфичан заборав “да смо ту нас двоје”. То је сила која субјекта “обузима целог” и “сваки живац растресе и надме”, која у телесним осећајима “наваљује као плима”, екстензира, метастазира у одређено богатство, у могућност да се осети наслада у потпуном односу који се има према томе што та “плима осећаја” гради и ствара самог субјекта који је, истовремено, њен извор и увир. Реч је о сили телесној, сили природе човековог тела “кад затрепери цела снага”, сили која се открива, која еманира и чија се еманација спознаје сексуалним односом, сили чија спознаја није сектор знања који би се супротставио другима – јер ми када говоримо о сексу једни између других, о тој сили не причамо ништа што би је прецизније могло спецификовати, нешто што би једни другима, као знање *per se*, могли супротставити – већ је то облик, модалитет знања о природној сили у мени, знања о природи у мени као потврђеној спознаји природе која је моја, као потврђеној спознаји моје природе, спознаје мене који јесам. (У таквој спознаји природе, могуће је, стоје Христове речи: Ја сам онај који јесам.)

Отуда особеност заборава о коме Ракић сведочи у песми јесте у томе што је то заборав тога “да смо ту нас двоје”: реч је о односу који поништава границе два бића, односу сексуалном у коме се двојство ништи, спаја у једно или где, како Шекспиров Јаго каже, двоје љубавника твори (једну) звер са двоја леђа²¹, односно, где се двоје

²¹ Јаго преноси Брабанциу хитну вест да је његова кћерка Дездемона спавала са Отелом: “Баш сад, овог часа, стари ован црн / Мрчи твоје бело јагње“ (“An old black ram is

љубавника стапа у једно и јединствено које је једно и јединствено сваког од њих.

Слично искуство “заборава” описује и Џемс Џојс на крају друге главе *Портрета уметника у младости*, када млади Стивен Дедалус доживљава прво сексуално искуство са проститутком: “Наглим покретом она му прислони главу и приљуби своје усне уз његове и он прочита смисао њених покрета у искреном уздигнутом погледу. То је било превише за њега. Склопи очи и предаде јој се, телом и душом, и није био свестан ничег другог у свету до тајанственог притиска њених полуотворених усана. Оне су му притискале мозак као и усне и као да су биле средство неког неодређеног говора; и између њих он осети неки непознат и слаб притисак, мрачнији од понирања у грех, нежнији од звука или мириса.”²² Колики и какав утицај ће тај догађај имати на младога Дедалуса сведоче речи са почетка треће главе романа: “Нека хладна јасна равнодушност владала је у његовој души. При своме првом дивљем греху он је осетио како је талас животне снаге грунуо из њега и плашио се да му тело и душа не клону од те разузданости. Уместо тога, тај животни талас изнео га је на својим грудима из самог њега и, повлачећи се, опет га вратио: и ниједан део тела ни душе није клонуо, већ је међу њима успостављен неки мрачни мир. Хаос у коме је утрнуо

tipping your white ewe”), упозоравајући да љубавници “making the beast with two backs” (“твоја кћи и Мавар праве сад дволећну животињу”). [Шекспир, *Отело*, чин I, сцена 1].

²² Џ. Џојс, *Портрет уметника у младости*, стр. 98.

његов жар био је хладно равнодушно сазнање о себи.”²³

Није нимало изненађујуће што се и код Ракића и код Џојса (заобилазећи сваку дискусију о било каквом поређењу вредности њихових дела) за опис сексуалног искуства користи језички репертоар који је несумњиво везан за природне силе и догађаје, нпр. именице: притисак, талас, плима, сила, снага, као и глаголе везане за њих: притискати, грунути, изнети, повући се, обузети, растрести, надимати, навалити, затреперити. Наравно, не само да то није случајно, већ је пре такав случај правило. Наиме, природне силе делују у складу са природним законима, али је њихов утицај насумичан (нпр. сви људи су смртни, али је смрт сваког човека случајан догађај). Међутим, утицај природне силе ослажен је чињеницом да она не утиче на особе само споља, већ најпре делује на њих изнутра. У људском телу одвија се велики број биолошких природних догађаја и процеса који утичу на нашу егзистенцију: рођење, раст, биолошке функције (па, између осталих и сношај, ерекција), старење, болест, смрт. Стога се може рећи да су најважнији догађаји у животној историји сваке индивидуе ван домашаја интенционалности. Друга подударност између искустава описаних у Ракићевој песми и Џојсовом роману јесте *postkoitalno* самопреиспитивање и сазнање о себи које настаје после телесног, физичког искуства, тј. полног односа, као његова последица и неодвојиви део. Оно се одиграва у субјекту: наиме, покушавајући да опстане у свету, субјекат или особа

²³ Ibid, стр. 99.

разврстава догађаје на оне које потенцијално може контролисати и на оне на које не може утицати, тј. на оне који зависе и на оне који не зависе од њега. Овај поларитет очигледан је када је реч о физичким догађајима, али је применљив и на ментални и друштвени живот, односно, како на субјектов однос према себи тако и према другима.

На тај начин, однос о коме Ракић у “Искреној песми” пева – а наведено је да је она, првенствено, песма о односу – постаје однос не више само према жени са којом је субјекат био у полном односу, већ постаје однос према себи самом, однос према природи у себи, природној сили свог ‘ја’. Физиологија ће код Ракића бити спознаја природне силе у субјекту која га припрема, која му омогућује да се за све животне недаће ваљано и довољно наоружа сопственом, у себи препознатом снагом. Сходно томе, упутно је навести изванредно запажање Исидоре Секулић поводом Ракићеве поезије: “Он је у *природи* видео само моћ која живот даје и одузима, а између тога двога *снадбева човека чудним снагама и средствима за опстанак, за борбу, за уживања*: даје живце и чула, даје уметничке темпераменте и творачке односе према појавама света [...]”²⁴

Према Епикуровом тексту, пружајући припрему субјекту, *physiologia* има за циљ да од субјекта створи поносног и независног човека. Поносни је *sobaroî* – израз који се обично користио за животиње, за полетне и живахне коње које је, услед њихове необузданости и непослушности,

²⁴ И. Секулић, “Милан Ракић”, стр. 19. Курзив је мој.

тешко укротити и зауздати. За претпоставити је да се овом речју, код Епикура, означава чињеница да се одсада појединци, захваљујући *phusilogia*, неће плашити, односно, да неће бити подложни страху од богова којем Епикур придаје толику важност. Код Ракића, пак, нема сумње да осим укидања страха, постоји још нешто: физиологија као спознаја природе, у његовој поезији појединцу би требало да обезбеди смелост, храброст, неку врсту неустрашивости која му допушта да се успротиви оним веровањима или моралу које му намеће друштво у ком живи, да се успротиви како животним опасностима, тако и ауторитету оних који хоће да му наметну своју вољу и свој морал. Управо је одсуство страха и нека врста непослушности, необузданости оно што *phusilogia* треба да пружи појединцима који су јој склони, који треба да је науче и упражњавају. Врло је вероватно да “Искрена песма” сведочи и о времену свог настанка, јер је својство тзв. моралне неустрашивости субјекта песме (нпр. тема слободне љубави) у дубокој вези са диксурзивном структуром искренности која се успоставља “са настанком индивидуалистичких друштава, истовремено са крајем ‘статусне’ конституције која се заснива на ‘части’ и ‘поштовању’, и с доласком друштава једнаких и слободних индивидуа где се међусобни односи регулишу на основу ‘људског достојанства’ и ‘међусобног уважавања’.”²⁵

²⁵ Р. Мочник, *Три теорије*, стр. 218. Довољно је сетити се превредновања морала у филозофији Ничеа, драмама Ибзена, Стриндберга и Метерлника, односно, делима која се појављују широм Европе крајем XIX и почетком XX века.

Затим, Епикур каже да ће ови појединци постати *autarkeis*, независни. Тај појам означава да ће они зависити једино сами од себе, да ће бити задовољни, да ће се задовољавати самима собом. То значи да им, на неки начин, неће бити потребно ништа друго до њих самих. Када Ракић пева:

Ти нећеш знати шта у мени бива –
Да ја у теби волим себе сама,

И моју љубав наспрам тебе, кад ме
Обузме целог силом коју има,
И сваки живац растресе и надме,
И осећаји навале ко плима!

За тај тренутак живота и миља,
Кад затрепери цела моја снага,
Нека те срце моје благосиља.
Ал' не волим те, не волим те, драга!

он пева о физиологији, о спознаји природе која му омогућује, која га припрема да се наоружа и обезбеди у борби са животним недаћама, која га опрема неопходним и ваљаним оружјем непристајања на туђи ауторитет, вољу и морал, која га припрема да буде поносит, необуздан, живахан, неспутан субјекат који је задовољан собом, који себе воли јер у себи препознаје одређено богатство и могућност да осети наладу у тренутку када “затрепери цела моја снага”, онај “мрачни нагон” у њему о коме пева и у песми “Јасика”. Физиологија, како је наведено, треба да обезбеди субјекту спознају шта то зависи од њега, и с обзиром на то шта од њега зависи да установи потпуно, апсолутно и безгранично господарење. Физиологија је, отуда, она спознаја која код Ракића постаје погодна да

послужи као начело људског понашања и као мерило које ће да покрене слободу субјекта; постаје спознаја која је способна, која је у стању да преобрази субјекат у слободни субјекат који ће у самом себи пронаћи могућност и извор своје непомућене и савршено спокојне насладе. Мислим да на тај начин треба читати речи које Ракић упућује жени у овој песми, речи које би у својој највећој мери требало не само да преобразе субјекта ове песме, мушкарца, већ и да утичу на покретање слободе и преображење оне којој је песма упућена, жене.

“Искрена песма” се, као што се видело, не може (по)сматрати само љубавном песмом. Сасвим је оправдано рећи како ова песма отелотворује један корак ка деромантизовању и депатетизовању теме и вредности љубави у корист вредности личности, унутрашње вредности индивидуе, субјективности као облика слободе, неспутаности, независности и самосвести субјекта.

Литература:

1. Атанасијевић, др Ксенија, *Епикур*, Уједињење, Београд, 1928.
2. Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998.
3. Мочник, Растко, *Три теорије: Идеологија, Нација, Институција*, прев. Бранка Димитријевић, ЦСУБ, Београд, 2003.
4. Ракић, Милан, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци, 1995.

5. Секулућ, Исидора, “Милан Ракић”, у: Милан Ракић, *Песме*, Просвета, Београд, 1974.
6. *Српски књижевни гласник*, бр. 6-7, 1938.
7. Фуко, Мишел, *Археологија знања*, прев. Младен Козомара, Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Нови Сад, 1998.
8. Фуко, Мишел, *Херменеутика субјекта, предавања на Колеж де Франсу 1981-1982*, прев. Милица Козић и Бранко Ракић, Светови, Нови Сад, 2003.
9. Џојс, Џејмс, *Портрет уметника у младости*, прев. Петар Ћурчија, Просвета, Београд, 1991.
10. Шекспир, Виљем, *Драме (Ромео и Ђулијета, Хамлет, Отело)*, прев. Сима Пандуровић, Боривоје Недић, Велимир Живојиновић, Живојин Симић, Свијетлост, Сарајево, 1990.

“AN HONEST POEM” OR THE EPICUREAN SPIRIT
OF MILAN RAKIĆ

Summary

The paper is based on a parallel reading of Rakić's "An Honest Poem" and texts written by Epicurean philosophers (Epicurus and Philodemus). The author offers a possible interpretation of Rakić's verses, first of all "An Honest Poem", relying on the philosophical categories of Epicureans: honesty (*parrhesia*), flattery, culture (*paideia*) and cognition of nature or physiology (*phusiologia*). The paper confirms the thesis that Rakić's "An Honest Poem" represents a step towards deromanticising the theme and the value of love, giving priority to the inner value of the individual, the value of subjectivity as a form of unrestrainedness, independence, freedom and self-consciousness of a person.

IV

Слађана Јаћимовић
СИМБОЛИЗАЦИЈА ПЕЈЗАЖА
У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА РАКИЋА

Ако бисмо Милана Ракића назвали дескриптивним песником, свакако тим именовањем не бисмо обухватили смисаони распон нити дубину његове поезије. Опис није тежиште Ракићеве песме. Тачније, тек за три од њих може се казати да су превасходно засноване на дескрипцији пејзажа. Али, са друге стране, у готово четрдесет песама (а то је претежни део свега што је овај песник написао) присутни су, више или мање наглашени, елементи пејзажа. Пејзаж подупиरे Ракићеву мисаоност, његов дубоко лични песимизам, конкретну и чулну жеђ за животом, љубав према жени и према отаџбини – односно, све оно о чему је певао.

За Ракића су критичари већ рекли да уводи београдски пејзаж у српску поезију.¹ Природно је

¹ Никола Мирковић истиче да је у београдској природи, више него у косовској, Ракић открио пуну своју меру. Овај критичар подвлачи и сродност Ракићеве дескрипције са описом и функцијом пејзажа у поезији Војислава Илића: „Ракићев је опис природе по начину како је схваћен и дат, ближи пејзажу Војислава Илића него описној поезији савременика Дучића. Он је, заправо, наставак Илићевог декоративно-епског схватања природе, као што је и цела Ракићева појава, у неку руку, органски наставак Војислава Илића (...) Битну црту Илићеве уметности: рационално-класичну строгост и одмереност облика и мисаону прецизност, наставља једино Милан Ракић. Он је друга етапа тога процеса апстрахирања и субјективизирања који је почео са постављањем уметности на конкретно-

да песник који је Београђанин по рођењу, лиризује слике завичајног града. Ипак, присутност урбаног, градског пејзажа реткост је у Ракићевој лирици. За разлику од европских симболиста, он у свега неколико песама тематизује градски простор и то не изводећи прецизније дескрипцију његових специфичности. Сlike улица и тргова готово да су сасвим изостављене. У песми „Јасика“, последњој коју је Ракић за живота написао, условни градски пејзаж сугерише се само почетним стиховима („Над крововима небо сиво,/ А измаглица влажна лута“), а у „Три писма“ (песми о којој ће касније бити речи), иако је Београд жуђени завичај за којим чезне, мало тога типично велеградског је поменуто. Градски призори хотимице су потиснути: неретко се осећа њихово удаљено присуство („Данас, драга моја, пољем пада слана, / И хоре се звона из далеког града“ – „Мутна импресија“) или се исказује потреба да се урбани простор напусти и замени неким другим („Дођи! Час је куцно! Ко у срећне дане/ Поћи ћемо сами из досадног града,/ Поћи ћемо сами у питоме стране,/ Далеко од људи, далеко од јада“ – „Жеља“). Град је потиснут, да би се истакао други простор, да би у први план била стављена дескрипција природе. Тако Ракић и када пева о Београду више пева о његовој периферији или о ономе што се оку посматрача нуди са београдских узвишења:

класичне темеље код Војислава Илића, а завршен донекле у чисто интелектуалним апстракцијама Симе Пандуровића.“ (Никола Мирковић, „Опис природе код Милана Ракића“, *Српски књижевни гласник*, књ. XXII, 1927, стр. 334). Међутим, занимљиво је да у Илићевој поезији, који је такође Београђанин, описи родног града готово сасвим изостају.

савским адама и пристаништима, пречанским њивама и ритовима, сремским и банатским пољима и равницама, удаљеним горама.

Пејзаж Ракићеве поезије је наглашено локалан, конкретан и елементаран. Нема у његовој поезији егзотичности удаљених простора, нити хладних парнасовских стилизованих предела, као ни Дучићевих сфинги. У свега две песме, „Серенади“ и „Орхидеји“, љубавни лирски садржај описује се на подлози простора који је близак парнасовски обликованој елеганцији и уређености. „Серенада“ почиње мотивима свирача у црним плаштевима, песмом сетних виолина, парком, да би се у другом делу песма проширила романтичним призором драге на балкону, а у трећем делу и типизованом сликом бала („Перике беле, шињони, лепеза,/ и ципеле од атласа и свиле,/ И кринолине разне пуне веза,/ Красне и сјајне некада су биле“). Песма „Орхидеја“ наизглед такође има типичне парнасосимболистичке елементе: непозната дама, црна орхидеја (мистична боја и мистичан цвет), и неостварена љубав, јер све је сувише злослутно – чедност која је претећа, залазак сунца.² Али ова песма и није сасвим типич-

² Мотив чедности редак је у љубавној поезији Милана Ракића. Чедност је најчешће знак одсуства пуноће љубавног заноса, те у „Сетној песми“ она сигнализује старост и замирање чула, односно силазну путању љубавне страсти: „Сад нам је љубав отмена и чедна,/ Ко месецином прожета. Мирише/ Ко цвет сасушен, успомена једна,/ у књизи што се већ не чита више.“ Чедност је код Ракића синоним за смирење еротског набоја и гашење енергије чулних квалитета љубави. Она, попут труба из првог катрена („Стојимо тако скрушени и бледи/ Док нашу старост најављују трубе“), најављује онај животни ток који је припрема за трајно онострано смирење.

чна за Ракића. Чулан и конкретан, какав је у већини својих љубавних песама, он је овде уздржан и чедан, уплашен предсказањем. Ипак, оно што је типично за Ракића препознаје се у претпоследњој строфи:

И не видех ништа. Ни далеке горе
Забрађене танким велом магле плаве,
Ни ритове многе што спокојно горе
Крај обала мирних непомичне Саве.

Песник се нагло спушта у сасвим други пејзаж; слику уређеног парка са тајанственом драгом, смениће приказ сасвим локалног пејзажа и тако постигнут контраст ублажиће сентименталност претходних строфа. А праву, високу меру своје дескрипције, Милан Ракић оствариће управо у оваквим описима.

Слободније речено, Ракићу није био потребан уређен и култивисан простор да би изразио снагу и отменост своје мисли и емоције. Отменост и мирноћа његовог стиха, које не произлазе само из версификацијског мајсторства, нису морале да се доказују и подупиру декором (што је код Дучића каткад случај), него им је био довољан и сасвим једноставан и крајње локални, србијански пејзаж. Мотиви поља и њива најчешћи су и најистакнутији у његовом лирском простору (док су много ређи мотиви планина и гора, а морски пејзаж, који преовлађује у Дучићевој поезији, овде, логично, готово сасвим изостаје): „дуго мртво поље на коме мирише/ Кржљава и ретка у бусењу трава“ („Чежња“), „Данас, драга моја, пољем пада слана“ („Мутна импресија“), „Гледај како месец

над пољима сија“ („Жеља“), „У пољима снежним рођене ти груде“ („Једној покојници“), „У вечерњој магли пред нама се пружа/ пусто црно поље“ („Старост“), „над пољима мртвим пуним светог мира“ („Једна жеља“), односно „мочарне њиве, поља гола“ („Суморни дани“), „и тама пада врх заспалих њива“ („Искрена песма“), „Кад се спусти вече и врх тамних њива“ („Мисао“), „И свежином скоро поораних њива“ („Жеља“), „Непомично на њивама жито зрело“ („Старост“), „У расцветаним гранама, сврх њива“ („Божур“). Пејзаж се додатно подупире елементима који му наглашавају конкретност и визуелну опипљивост (за Ракића је већ речено да је он песник код кога је, пре свега, активирано чуло вида)³. Мотиви топола, липа, багрема, дудова, дуња у прозору, једрих кукуруза и житних поља варирају се у поезији песника који и по месту порекла и местима на којима је провео живот, можемо сврстати у градске и урбане. А то није случајно и без разлога. У сагласју са претходним мотивима, код Ракића је и цвеће крајње локално. Тако у „Љубавној песми“, на лирској сцени где ће се појавити љубавници, постављени су јорговани, а овај мотив понављањем и на самом крају, заокружиће песму у прсте-

³ Видети поменути текст Николе Мирковића („Јер Ракићев пејзаж створен је у првом реду из утисака које прима око, извежбано око доброг посматрача. Јасно уочене контуре, природне димензије, и нарочито боје и њини најфинији преливи: из тога се градива састоји сваки његов пејзаж. Слух је посве споредан; он прима само најупадљивије звуке, и то више као додатак, као допуну већ готовој јасној слици, створеној из чисто визуелних утисака“, стр. 335), али и тумачења Антуна Густава Матоша и Војислава Ђурића.

натој композицији. Врло локално, не чак ни само локално, већ неегзотично цвеће, без обзира што ће њих двоје бити упоређени с Тристаном и Изолдом. Ипак, овако изабрано цвеће призива и једну доста далеку, али могућу песничку алузију. Узгред призваном легендом о бретонским љубавницима, песник посредно дотиче причу о Долини јоргована, које је Урош Први засадио дуж Ибра, да би се његова будућа жена, Јелена Анжујска, осећала као у Француској, дакле, као у свом завичају. Ракић има ту родољубиву црту, пре свега везану на средњи век (довољно је погледати његов *Косовски циклус*), али је често користи и у склопу своје љубавне поезије. Исту везаност за средњовековни миље препознаћемо у именовану драге као *Госпе* и то увек са великим почетним словом („На једном примерку“, „Три писма“, „Јефимија“, „Опроштајна песма“). Госпа је љубавница или блиска душа, или обоје, али и неко из давне прошлости ко би могао бити обоје („Стара Црна Госпа запева и плаче“ - „Јефимија“).

Велика фреквентност пејзажа у Ракићевој лирици сведочи о блискости овога песника са природом и потреби да све о чему пева да на подлози природних феномена. Отуда је функција пејзажа у његовој лирици врло изражена и незанемарљива. Пејзаж је најчешће остварен као сагласна слика која подупире основну мисао и емоцију у песми:

У вечерњој магли пред нама се пружа
Пусто, црно поље, и убого село;
Непомично на њивама жито зрело;
Зраком струји мирис дивљих белих ружа...

Ђути мрка шума борова у тами,
И природа цела ћути. Ноћ се хвата.
Нечујно пролећу задоцнела јата.
А ми, ко двоје сирочади, сами

Наведени опис пејзажа у песми „Старост“ јасно сугерише песничку емоцију и страх од опадања животних моћи. Природа се код Ракића јавља или у пуном обиљу и вегетативном зениту, или у призорима свога гашења. Знаци замирања биолошке снаге у природи потенцирају се мотивима који су негативне семантичке носивости: магла, пусто и црно поље, задоцнела јата, непомичност и тишина. Мотив зрелог жита указује на границу када се из летњег обиља неосетно, али нагло прелази у јесење смирење. У целом пејзажу препознају се знаци будућег времена које нуди оно од чега Ракић, од песме до песме, стално изнова стрепи:

То долазе, драга, све ближе и ближе
Нечекани дани немоћи и беде,
Све се чежње гасе и све страсти бледе,
И ко неман старост пре времена стиже.

Тако песник оваквим избором пејзажа даје чулну опипљивост свом унутарњем немиру и страху од гашења младалачке снаге и пуноће живљења. Песнички поступак успостављања паралелизма између дешавања у природи и дешавања у животу човека, ненаметљиво је присутан и у познатој „Искреној песми“. Инсистирање на чулном и еротском доживљају који доводи у питање и иронијски омаловажава сваки други однос са женом (духовна блискост и љубавна изјава обес-

нажују се њиховим свођењем на извештачену, лажну и *отужну песму о љубави*) овде се на први поглед не изражава у контексту песниковог страха од губљења мужевне моћи и младалачког заноса. За разлику од „Очајне песме“, где је предавање љубавном чину јасан протест против старења и очајан песников пркос да тако предупреди и надјача замирање сопствене чулности, у „Искреној песми“ исти разлог ракићевски еротизованог песимизма сугерисан је једино кратким и суздржаним описом пејзажа.⁴ Али довољно речитим – два стиха лирске дескрипције, у шестој строфи и варираним на самом крају песме, *док крај нас лишће на дрвећу жути / и тама пада врх заспалих њива*, јасан су знак симболизације јесење атмосфере као удвојене слике људске силазне путање.

Лирски поступак опредмећивања песничке емоције у пејзажу/природи доследно се спроводи у песми „Суморни дани“. Предосећање ништавила које прети из надлазећег времена и бесмисла свакодневног живљења готово су опипљиви у призору ниског, мутног неба, мочварних њива и голих поља, суморне пустоши која ће бити упоређена са мемљивом тескобом гроба, све до трећег

⁴ Сима Пандуровић управо „Очајну песму“ наводи као пример Ракићеве лирике у којој чулност неретко има превагу над духовним, рефлексивним принципом: „Нико не може за ову песму рећи да је рефлексивна. То је чист сензуализам, без кога уосталом нема поезије, јер нема страсти која је манифестација живота, и нема лепоте коју осећамо само чулима. Код Ракића има много те густе крви, импулсивности и страсти, чак и иза оних песама које изгледају рефлексивније, иако су у ствари само резигнираније“, Сима Пандуровић, „Крај духовнога дела Милана Ракића“, *Српски књижевни гласник*, 1938, бр. 6-7, стр. 411.

катрена где се паралелизам између песниковог душевног стања и онога што му се чулима нуди у пејзажу пред њим, недвосмислено наглашава:

С кровова ниских облак дима,
Влажан и густ на земљу пада.
По излоканим друмовима,
Ко верна слика мога јада

Душевно се у Ракићевој поезији претвара у визуелну, чулну песничку слику, преводи из апстрактног у конкретан простор, даје му се додатна димензија. Наслов „Помрчине“ наводи читаоца да помисли да се ради о дескриптивној песми, али тежиште дескрипције је душевно стање песничког субјекта, опис његовог унутрањег бића. Само уводно поређење је изразито и одударо од естетизма симболистичке поетике (те Ракића удаљава од Дучића, а чини блиским са Пандуровићем): „Лежим у тами као молада,/ Не видим ништа, не знам ништа“. Честа су иначе код Ракића поређења којим се успостављају релације сличности и подударности између човека и природе: „ил помрчина ко гроб зјапи“ („Помрчина“), „и спавам као тихе воде“ („Помрчина“), „кад туђа срећа ко цвет вене“ („Туга“), „А после ће тихо, ко лишће са гране,/ У заборав пасти спомени по реду“ („Једној покојници“), „Крајичком изби месец, па се шири / Пун, сјајан, мекан, колена твоје/ Из црне ти чарапе кад провири“ („Три писма“), „Јест, још у мени прошли живот сјаји,/ Чист ко на води лабудово крило“ („Опроштајна песма“). У „Помрчини“ помрачина је двострука, спољашња и унутарња, визуелна и психолошка, удвојена у две слике која се једна на другу пресликавају. После ламентира-

ња над сопственом судбином и разговора са Богом (не са застрашујућим, великим господарем, пантократором, већ с племенитим бићем које мора да разуме смртника који му се обраћа), објавна немоћи је искрена и коначна („Ја знам добро, Боже, мане твога дела./ Но ништа не могу замислити боље“). Душевна тескоба и мртвило визуализују се у мраку који пада, да би се, на крају песме, круг затворио синестезијском сликом у којој се визуелно преводи у тактилно, а заједно у унутарње и лично:

Сипи помрчина као ситна киша
И засипа ствари пред немарним оком,
И, док ноћ постаје мртвија и тиша,
Све спава у миру тамном и дубоком.

Споменули смо да није случајно то што се Милан Ракић уместо урбаном простору пре свега окреће градској периферији, локалном пејзажу и природи. Природа је код овог песника једини смислени поредак који нуди смирење, уточиште и утеху. Ракић није волео позу и извештаченост ни у љубави према жени, ни у љубави према отаџбини, отуда стални утисак искрености и отмености његових стихова. Непатвореност природе, која се не претвара и не робује празним конвенцијама, представља контраст овешталим фразама и испразности друштвеног живота („занатске сузе забрађених жена/ И бол извештачен равнодушних људи“). Функција идеализованог пејзажа у поменутој песми „Жеља“ управо је опозиција свему испразном и наметнутом песничком субјекту (досадни град, градска јека, испразне забаве), те

се природа доживљава као склониште и простор који нуди смирење:

Гледај како месец над пољима сија
И облачке ретке растура и ведри,
И трава мирише и растиње клија,
И шуморе тужно кукурузи једри!

Смрт у природи не понижава јер није подупр-та испразним конвенцијама и, како би Пандуро-вић рекао, посмртним почастима. Декор пуноће природе ранојесење ноћи бољи је за умирање оно-га ко се и не боји смрти, већ старачке немоћи и замирања чула:

Кад и мени дође час да мрети треба,
Боже, дај да умрем у јесење ноћи,
насмејан и ведар, у младачкој моћи,
Под раскошним сјајем септембарског неба.

На исти начин функционализован је пејзаж и у Ракићевој љубавној поезији. Природа је посто-јана и непоткупљива, она следи своје законе и њена моћ трајања и обнављања супротстављена је (а понајвише женској) превртљивости и коначно-сти појединца. У „Варијацијама“ варира се љуба-вно удварање и занос, исмејава се женска сујет-ност и лакомисленост, а лирски субјект покушава да на љубавну конвенцију пристане и да јој се мушки, али са мером подсмехне („Речима финим као ваза саска/ Показаћу ти ја како се ласка!“). Природа љубавну комедију чини излишном и огољеном, своди је на праву меру:

Јер ту је спас, и утеха, и нада,
Ми ћемо, слаби, преврнути вером,

Идолу другом, без суза и јада,
Предаћемо се и речју и пером;
А она биће иста, увек млада
Природа, тај спас, и утеха, и нада.

Завичајни пејзаж у „Три писма“ има посебно важну улогу – цела песма гради се око њега, а опет далеко превазилази оквире дескриптивне лирике. Са мало слободе, могу се уочити сличности између ове Ракићеве песме и позније поеме Милоша Црњанског, *Ламента над Београдом*. Обе су дате у сучељавању свог, познатог, завичајног простора и стране земље, туђине у којој невољно, игром судбине бораве („Сад сам силом ћуди, Госпо, не знам чије, / На северу мртвом, где се мрзне море“). Оба песника чезну за завичајем и оба га, свако на свој начин, идеализују у уточиште које нуди смирење. Песму је Ракић писао са свог конзулског странствовања у скандинавским земљама, а осећај самоће и, иако дипломатског, ипак изгнанства истакнут је управо у опису северњачког предела у чијој се белини изједначава сваки облик и губи сваки звук, те наличи конкретизованој слици оностраног ништавила. У песми се виђени простор удаваја у слици завичајног пејзажа који се слуги и за којим се чезне. Контраст је јасан и потпун, као што је јасно да је у питању Београд (савска пристаништа, Мала ада, врачарске липе, топчидерска брда), наравно, без истицања велешградских квалитета који и нису предмет песничко-ве жудње:

И ја видим друге пределе, и боје
Друге, с пуно сунца, с две големе воде,

Где шлепови ниски укотвљени стоје
И бродови пуни у даљину броде,

Где над мирном водом, у вечери вреле,
Бде старинске куле с мрке цитаделе...

Посебно је занимљив дистих који је уметнуо. То је други дистих (од свега два) у овој троделној песми. Да је строго поштовао песничку симетрију, следио би после следећег катрена, али он је њиме, нарушавајући ритам катрена, хтео да и ритмички потенцира прелазак на додатну раван песничке исповести. Тај део пејзажа он користи и да би уметнуо и родољубиви елемент, али и дао тежину већ успостављеној љубавној исповести:

„Никад!...“ Стара Госпа рече: „Нек Морава
Која нас је отхранила, и гроб буде“.

И у српској души никада не спава
Жеља да се лежи сред рођене груде.

Модификованим стиховима познате народне песме, затим, удвајањем Госпе којој се обраћа у средњовековну Јелицу, истовременим певањем о љубавничкој оданости и верности отаџбини, песник лирски повезује оновремено средњовековно и своју савременост, историјско и актуелно, поглед споља у предео под снегом и поглед изнутра у слике одсутног завичаја и средњовековног витештва. Спој прошлог и садашњег, карактеристичан за Ракићеву поезију, продубљује се и у другом делу песме:

Пишем вам, Госпо, из малене избе,
У Министарству иностраних дела,

Мислећ на љубав Пирама и Тизбе,
Леандра, Хере, - што зна земља цела

Трагични митски љубавници и убацивање сасвим прозаичне и непоетске синтагме Министарство иностраних дела (такав стих не да се замислити у Дучићевој поезији). Али, Ракићу то служи да повеже сјај прошлости и безбојност садашњости, а у свему томе он и његова несрећна судбина, што не може да је проживи онако како би он хтео. Ракић релативизује и депатетизује стара убеђења о гробу у отаџбини и сентименталност митских љубавних драма, али им не укида значење (напротив) подсмевајући се шаблонизованим заблудама. При томе, и први и други део песме завршавају се и поентирају дескрипцијом пејзажа. Пејзаж нуди смирење ономе ко у туђини чезне за њим („Како су мирни сви наши пејзажи,/ И пуни сете у вечерње часе“), а у њему се и стишава песничка емоција, преводи са плана лирске рефлексије у равнотежу и статичност песничког описа:

Ах, збогом, Госпо: ево вече пада,
Сва разнобојна, мирно тече Сава,
И сивомрка над њом, Мала ада,
Ко цвет водени над таласом, спава

Ракићев пејзаж готово по правилу је вечерњи, а то је разумљиво и природно ако се у обзир узме скала његових песничких интересовања и расположења. Доба кад се смирују и гасе боје дана, те мистичност ноћних светила, месеца и звезда, најближи су рафинираној емоцији овога песника. Чак и када пева о свитању („Освит“), он превас-

ходно описује ноћ и осећај свеопштег мртвила који му претходе, да би тек у последњем катрену објавио буђење новог дана. На фону ноћне атмосфере дате су и неке родољубиве песме. Символичност црвених и плавих цветова божура наглашава се управо у несусаственој месечини која дематеријализује пејзаж пресликавајући горњи у доњи свет („Божур“), а пустош празне цркве и очајно зазивање распетог свеца са иконе додатно су потенцирани мраком који затамњује и спољашњи простор и унутарњу тескобу лирског субјекта („Напуштена црква“). И у песми „Минаре“ пејзаж је ноћни. Питомост косовског крајолика обликује се мотивима који га представљају сасвим идиличним (воћњаци, цвеће и песме славуја, клепетуше стада која се враћају са испаше), али функција овако идеализованог предела управо је у томе да нагласи вертикалу минарета које га ремети и својом просторном позицијом и симболичком исламске истрајности на древним српским просторима.

У складу са фреквентношћу ноћног пејзажа у Ракићевој лирици, најчешћи мотив изузетне симболичке носивости свакако је месец. Говорећи о поезији овога песника, Никола Мирковић није погрешно када је песника назвао *Луниним трубадуром*, јер је овај мотив присутан готово у половини Ракићевих песама.⁵ Месец је један од најизразитијих симбола поезије модерне и као небески знак женског, пасивног принципа у природи у вези је са еротским начелом и чулношћу. У последњем делу „Три писма“ месечина гуши и надвладава

⁵ Никола Мирковић, *нав. дело*, стр. 341.

све друго што окружује песничког субјекта и преводи досаду и конвенцију пријема у конкретност еротског доживљаја:

Синоћ сам, Госпо, пио разна вина,
А све у част и слатко име ваше.
Но свуда беше таква месечина
Да мишљах: пијем њу из сваке чаше.

Еротизација простора додатно се продубљује смелим и необичним поређењем женског колена са облином и белином пуног месеца: контраст светло-тамно, ноћ-месец препознаје се у конкретизованом контрасту скривеног дела женског тела и тамне одеће, појачавајући еротичност слике у смени видљивог и скривеног. Пејзаж готово сваке Ракићеве љубавне песме обележен је месечином: она онеобичава простор у коме ће се сусрести љубавници, еротизује пејзаж и унижава рационални принцип и устројство. Тако у песми „Чекање“ и „Љубавној песми“ месец се персонификује и припрема љубавнике на оно за чим жуде („Чекам у сенци једног старог дуда/ да месец зађе“, односно „Док месечина насмејана блуди“), жељу за љубавном катарзом такође подупире месечина („И радосно небо месечину сипа“ - „Обнова“), као што и наглашено еротизује женско тело жене у љубавном заносу („Хтео бих једну ноћ венчано белу,/ Провидну светлу, сву у месечини,/ Да надземаљски изглед да твом телу, И свакој ствари, и да ми се чини// Ко бајка да је, да то није јава“ - „Као бајка“). Пејзаж у месечини блиско је повезан са љубавном чежњом, те се у Ракићевој поезији неретко даје као идеализована слика младости и њене изразите виталности и на-

глашене чулности. Отуда се месечина појављује у песмама у којима се пева о старењу и гашењу чулне снаге, као опонирајућа слика: „А ја бих хтео да у старе дане / Поновим чедност младићку, и ране / Негдашње чежње при месецу бледу“ („Старост“), односно, даје се као визија будућности, чулног обиља које се обнавља, а у којем песника неће бити („А да ће, још увек, покрај мене свуда / Бити месечине под којом се жуди, / И младих срдаца што стварају чуда, / И жена што воле и вољених људи“ – „Очајна песма“).

Месец има и додатну функцију у Ракићевој поезији – *старинска Луна* симболизује присутност оностраног и хтонског, мистични и тајанствени знак умрлог света чије се поруке само слуте: „Док тако с тобом са бледих висина, / Ко предзнак тајних и болних открића, / Безгласно струји хладна месечина / И болна благост умирућих бића“ („Зимска ноћ“). У једној од последњих Ракићевих песама „Тај огромни месец лимунове боје“, није више у питању романтичарски месец, под којим се сањари и који је бекство од грубе стварности. „Огромни месец лимунове боје“, јесте, сходно опису, пун месец. Дакле, утиче на сензитивне људе, а такав је, без сумње, Милан Ракић. „Као сан исконски прохујале среће / Утиснуте давно у људској памети / Он се свако вече кроз просторе креће / Вечна опомена оног што се свети!“ Блискост месеца са подсвесном зоном бића, са ирационалном сензибилношћу овде је здружена са својством његове периодичности и вечног обнављања. Месец је у овој позној Ракићевој песми небески лик истрајне претње из света мртвих и песникове личне прошлости, не више симбол

лиризованог љубавног заноса, већ застрашујућа слика хладног оностраног ништавила („што ко авет лута над горама нашим“, „Хладни, мртви свете, далеко од мене“).

Пред крај свог певања, Ракић је свој пејзаж свео на два мотива. У своје две последње песме, кроз мотиве месеца и јасике, он преиспитује и своди рачуне са својим основним песничким темама. Вреди ли живот као уметност, еротски доживљај или оданост отаџбини и где је смисао људске коначности у свему томе? Хладни мртви свет и вечно, нагонско треперење живота, луцидност и чулност, гашење моћи и непрестајање на старачки пораз – између тих полова траје искрена и отмена, рационална и страсна лирика Милана Ракића.

Sladana Jaćimović

THE SYMBOLISATION OF LANDSCAPE IN THE POETRY OF MILAN RAKIĆ

Summary

Although we may not refer to Milan Rakić as a descriptive poet, for description is not the focal point of his lyrical poetry, the fact remains that almost forty poems of his (the major part of this poet's opus) contain more or less pronounced elements of landscape. The landscape supports Rakić's reflectiveness, his deeply personal pessimism, concrete and sensual yearning for life, love

towards the woman and the fatherland – that is to say, everything he sang about.

Critics have said of Rakić that he introduced the Belgrade landscape into Serbian poetry, but his poems rarely contain the urban, city landscape. To put it more precisely, the city got pushed into the background so that another area could be focused upon, so that description of nature could be brought to the foreground. When he does sing of Belgrade, Rakić focuses on the outskirts of the city or on the view that is afforded an observer from one of Belgrade's vantage points. That is to say, the landscape of Rakić's poetry is markedly local, specific and elementary, it is an entirely simple and thoroughly local, Serbian landscape. Hence the motifs of meadows and ploughed fields occur most frequently and feature most prominently in his lyrical space. The motifs of poplar-trees, linden-trees, locust-trees, mulberry-trees, quinces in the window, ripe maize and wheat fields appear in various forms in the poetry of a poet whom we may place among city, urban poets, on the basis of both his origin and the places where he lived.

The function of landscape in his lyrical poetry is very pronounced and not negligible. Landscape is most often realised as a harmonious image supporting the basic idea and emotion in a poem. Rakić consistently employs the lyrical method of materialising poetic emotions in landscape/nature, that is, the emotional is transformed into a visual, sensual poetic image, it is transferred from abstract into concrete space, another dimension is added to it. It is pointed out in this paper that Rakić's landscape is, as a rule, an evening landscape, which is understandable if we take into consideration the range of his poetic interests and moods. In keeping with the frequency with which the nocturnal landscape occurs in Rakić's poetry, the most frequent motif, exceptionally charged in symbolic terms, is certainly the moon.

We may say that towards the end of his poetic opus Milan Rakić reduced his landscape to two motifs. In his last two poems, using the motifs of the moon and aspen-tree, he re-examines his basic poetic themes and settles his accounts with them.

Миодраг Матицки

СЛИКА ДРУГОГ У РАКИЋЕВОМ ДЕЛУ
(ЕПИСТОЛАРНО-ПУТОПИСНИ КОНТЕКСТ)

Александар Белић је давно приметио да драж и убедљивост Ракићевих песама долази од тога што ниједна од њих, прецизније од песама из циклуса "Друге песме" и "На Косову", "није написана без везе са каквим стварним догађајем из Ракићева живота".¹

Од посебног је значаја Ракићев сусрет са Косовом и Метохијом у периоду када се интензивно бавио поезијом: 1902-1914. Када су у питању циклуси "Друге песме" и "На Косову", свакако да се не може занемарити тешко време у Јужној и Старој Србији у то време. До 1908. старотурски, па, потом, младотурски режим, нису бирали средства да одрже власт на овим просторима, велике последице имала је и "Арнаутска побуна" 1910. године. Било је то време анархије, насиља, затварања учитеља, убистава, истребљивања Срба, турчења, слабе и без угледа митрополије. О томе пише и Ракић у *Словенском југу* 1910. године.

Матош с правом истиче да је Ракић "у патриотизму нашао лек од сентиментализма", али је додао и да се Ракић од песимизма у песмама о Косову мање удаљио него кад се окретао жени или ле-

¹ А. Белић, "Из Ракићевих младих дана", *СКГ*, 1938, LV, стр. 234-238.

потама природе. Његове патриотске слике: "Ми-наре", "Напуштена црква", "Симонида", "Јефимија", "На Гази-Местану" пуне су трагичне таме ("светлости нема на видику целом", "над племеном које обухвата тама стара Црна Госпа запева и плаче").²

Војислав Ђурић у књизи *Милан Ракић*³ издваја више Ракићевих дневничких записа и казивања у којима описује свој сусрет са Косовом. То су слике напуштених цркава без окана на прозорима, неколике напуштене и испуцале дрвене иконе, свевидеће очи светаца на фрескама. У вези са тим, Ђурић истиче запажање "једнога писца", свакако Ракићевог савременика и блиског пријатеља: "Ракић је своје стихове писао као писма, у жаркој импровизацији и на дохват, на канцеларијској хартији и на хотелским листовима. Затим их је као прве концепте затворио у фијоку и чекао време да га удаљи од нагле емоције и импровизације. Да је требало те стихове одмах послати једној личности, он би их оставио у њиховој горућој ватри и интимној алузији. Више његових песама имају у концепту карактер журног писма. Али навика да та писма објављује дала му је и навiku да их дотерује и поправља. Тако су се стварале нове верзије, карактеристичне за Ракићев уметнички проседе."⁴ Ђурић, потом, објашњава Ракићев

² Г. Матош, *Есеји и фељтони о српским писцима*, Београд, 1952, стр. 254-269.

³ Београд, 1957.

⁴ В. Ђурић, н. дело, стр. 104.

поступак на примеру једне строфе из песме "Тај огромни месец лимунове боје".

Остави се мене. Ја прошлости хоћу,
Хоћу да спокојство сиђе на све стране.
У прошлости тражим чаробну мирноћу
Да, ведар, завршим мог живота дане.

Претходна варијанта:

Остави се мене,
Пођи својим путем. Ја прошлости хоћу,
Нек (да) њено спокојство сиђе на све стране.
И да у прошлости пронађем мирноћу
Да пристојно свршим мог живота дане,
Па да, ведар, свршим.

У првим деценијама двадесетог века, па и када су ослобођени Стара и Јужна Србија, у српској књижевности је била снажно наглашена линија откривања ових простора, жанровски испреплетано пише се о "друмовима јужним", исте мотиве и песничке слике налазимо у песмама, репортажама и путописним писмима и записима истих аутора (Раде Драинац, на пример). И Ракићева лирска "писма" путописне су провенијенције. Поготову прве верзије песама у основи су путописне лирске слике којима се оживљава давни и непознати простор како би се приближио читаоцима, како би нешто са оне стране, као део туђег света, постало своје. Писма су, дакле, путописног усмерења и пут су за превазилажење нечег што се, у почетку, јавља као нешто друго.

Препознавање својег и превођењем нечег што је до јуче било страно, друго, у своје, исказано је

у Ракићевим песмама на сложен и танан лирски начин. Народ који живи у Јужној и Старој Србији он најпре назива уопштено људи, а потом људи и браћа, а користи и веома густу и наглашену симболику како би читаоци препознали овај простор као свој и како би му се приближили: иконе, фреске, симбол-поље, божури плави и црвени, косови и славуји. У овим поступцима битну улогу игра душа као адресант, кључни појам Ракићеве патриотске лирике, како његова, која оличава унутрашње песничково ја и прераста у лирски субјект, тако и душа народа, као израз општег, народног бића. То је, иначе, једна од парадигми српске лирике 20. века.

Иако су песме из књиге Владислава Петковића Диса *Утопљене душе* (1911) ближе интимној лирици, у њима, такође, налазимо подвајање лирског субјекта и душе: "Ја осећам душу и своју и њену: / Обе, вечне, стоје на једном осмеху, / На једном простору, далеком времену, / Које каткад ступа и шапће утеху."; Диса походи "срећа мртвих душа", он издваја трајни "лик душе" која се од нас крије. И Дис, као и Ракић, воде дијалог са душом, служећи се сличним поетским сликама: Дисови се дани "разасуше", а код Ракића они се "разнижу"; и код Диса налазимо исту запитаност: "Не знам због чега дан слободе спава", и он пева о добу које је дошло почетком 20. века у којем се снажније чује "грактање гаврана", и он пева о светлости угашених звезда "што више не живе" (код Ракића - не трепере), и он пева о славујима, а у песми "Глад мира" сасвим се приближава Ракићу: "И да слушам тишину и мртве славује". Певајући о везама простора, овог и оног света, он користи

исте песничке слике: видик јада, покрове белине, маглени вео, маглу сиву, бледу као навест "далеких обала" и сл. И он прижељкује да има земљу "без убогих људи", и он наслућује песму која "носи нове дане".

У Ракићевим песмама са епистоларно-путописним контекстом, песничке слике и доживљаји саопштавају се неке, души, драгој, Госпи, али све време адресант покрива множину. Осцилирање од лирског ја до општег бића народа и обратно, динамика тог осцилирања, динамика смењивања слика у оквиру успостављања бинарне опозиције *свој-туђ*, јесте једна од битних одлика Ракићеве поезије, заслужна за специфичну хармонију коју је остваривао песник убеђен да су "монструозни стихови где нема ритма и у којима не брује хармоније". Кулминација гласа множине исказана у првом лицу једнине, особитог сагласја и хармоније, остварена је у заклетви са краја песме "На Гази-Местану" за коју Милица Матицки, с правом, истиче да подсећа на војничку заклетву коју војници, углас, изговарају: "Ја (војник М. М.) ћу дати живот, отаџбино моја, знајући шта дајем и зашто га дајем!"⁵

Осцилирање од интимних лирских доживљаја до објективних песничких слика и ангажмана са снажно израженом националном основом, особито је убедљиво захваљујући наглашеном епистоларном и путописном контексту. Управо лирски

⁵ Милица Матицки, "Интерпретација Ракићеве песме 'На Гази-Местану'", *Школски час српског језика и књижевности*, бр. 2, Београд, 2006, стр. 119-122.

стилизоване формуле путописног писма, низање песама у чврсту структуру преплитања и настављања појединих тема и мотива, доприносе да други део Ракићеве књиге *Песме* има веома кохерентну композицију. Истовремено, то доприноси и квалитету песама и обезбеђује нужан привид дистанце коју суштински носи епистоларно-путописни тон: временске (писма никада не делују у тренутку настанка, већ тек пошто су примљена, што подразумева учешће адресанта - душе, госпе, народа) и просторне (лирски субјект тек својим доживљајем опредмеђује простор, приближава га читаоцу кроз густу и богату симболику; све се прелама кроз лирско ја и тако се, посредно, простор отвара и приближава читаоцу).

У пречишћеним, завршним верзијама песама, Ракић не бежи од епистоларне жанровске ознаке: "Пишем вам, Госпо, из малене избе"; "И моје писмо, весело с почетка, / Свршава тужним акордом у молу." Он три песме и ниже у следу три писма; управо се у тој целини најбоље огледа у којој мери су те песме путописна писма, део путописа писан некоме.

Путописне слике у циклусима "Друге песме" и "На Косову" само су привидно саме себи циљ. Контекст је Косово, откривање свога које је вековима било тамо, страно, друго. Полазна позиција јесте путописна визија Косова. Међутим, у свакој песми открива се сложени поступак лирске трансформације објективних слика. У песми "Суморни дани" објективне слике прерастају у "верне слике мога (песниковог) јада". Оне се снажно повезују са лирским субјектом, преламају се кроз песниково ја. Сliku магле, "мочарних њива", "го-

лих поља", студене кише што "стално лије" и шкрипу рабацијских кола, прате епитети којима се ближе одређују време и простор. Сељак "дроњав и блатњав, беда сама" тетура преко рупа, у исцепаној кошуљи, уморан "тромо ступа" - тако се, можда и помало пренаглашено, гради слика судбине нашег човека на Косову. А такве слике, тако уобличене, истовремено су и израз песничког доживљаја, стања његове душе: "осећам мрак у мојој души". У II песми под насловом "Суморни дани" описује се долазак на Косово: "Ко туђини пасмо међу браћу људе". У овој песми пева се о "мемљивим ноћима" и "плеснавим данима", о "суморном небу", о пустом долу и вранама који постају симболи којима Ракић гради особити, "закаснели" припев: "И загракћу вране у пустој долу" (крај треће строфе); "Пре но гракну вране у пустој долу" (последњи стих пете, завршне строфе). Већ у овој песми уводи се душа којој се песник обраћа, као драга, да би већ у следећој песми, првој под насловом "Три писма", драгу заменила Госпа, чиме Ракић васпоставља рафинирану путописну дистанцу.

Песме "Суморни дани" I и II уводне су у лирску целину под насловом "Три писма", која дејствује као посебно уобличени део већег путописа. У првој песми, "Вечити путник", песник се обраћа, "пише", Госпи, жалећи што је дане са свог раскинутог ђердана разнизао на путовања по белом свету, уместо да их проведе у својој кући. Следи одломак нечега што можемо назвати одломком писма из Норвешке, у којем описује "мртви север", чисту свежину и белину, како би, потом, у јаком контрасту истакао црне стране

југа. *Туђе* се ту изоштрено јавља у антитези *север-југ*. Госпа, душа народа, у овој се песми, потом, у оквиру мотива о костима које треба оставити у својој земљи, оглашава у лику љубе војводе Пријезде (историјска дистанца). "Нек Морава, / која нас је отхрануила, и гроб буде", одјекује намерно расточен епски десетерац. Песник се у овом тренутку изричито програмски опредељује за нешто ново у свом певању, а богами и у српској поезији, а самим тим, окреће и своје певање у патриотском смеру: "Душа ми је рада / Добре моје земље и њезиних дражи". Умирање природе он повезује са својим крајем, са белином своје душе: "Ко огroman лабуд, сва природа мре."

У другом писму, иако скучен у изби канцеларије Министарства иностраних дела, препуне главе симбола класицистичке лирике (Пирам, Тизба, Леандар, Хера), он наставља да развија своју поезику, боље рећи истиче кључни заокрет у њој: одрицање од уопштене симболике класицистичке доктрине: "Но нашто Грци? Мир пепелу њином!"; "Ниједном Грку ја не дам преда се! / Ти љубавници с лажним ореолом ... лажним перјем се красе." Ракић у националној трагици налази праву инспирацију, велику своју тему. Постаје свестан да Грци "мањи су од нас и срцем и болом", да ми имамо о чему да певамо и да није нужно ослањање на већ истрошену песничку традицију. Следе описи наших пејзажа, њиховог мира и њиховог немира (динамика пејзажа), по којима душа нашег патничког народа "блуди и утехе тражи". Дакако реч је о пејзажима богатим симболиком: Врачар, липе, светле ватре с Топчидерског Брда, привидно мирни ток реке Саве, над којом се наднела сиво-

мрка Мала Ада као водени цвет што над таласом спава. Ракић се сав окреће садашњости, ономе што се збива *сад*, оно што се управо тог тренутка *миче* и *мрда*. И да би стигао до краја са тим заокретом, са новим односом према страниј традицији снажно укореењеној у нашој литератури, он узвикује: "Сви Грци назад!". Тај заокрет од страног, прихватаног кроз читав деветнаести век као своје, ка аутентичном својем, осећа то Ракић и стиховима артикулише, допринео је да у њему затрепери и да се шири као црни цвет "што само ноћу цвета", посве нова, наша осећајност. И у трећем писму Ракић се обраћа Госпи, души и својој и свог народа. Свест о том тренутку који га испуњава у потпуности, доприноси да се у њему стапају сва вина, месечина, липе, људи и природа у белину, у једну једину душу.

Преостале песме из циклуса "Друге песме" својеврсна су увертира у циклус "На Косову". С песмом "Освит" отвара се у Ракићевој поезији Косово као велика тема. Описујући мртвило, Ракић зачиње тему о Србији као великој тајни (мртвило је "пуста варка"), коју ће развити Десанка Максимовић и Оскар Давичо, изриче наду да је сазрело време да и јужни предели доживе слободу после вековног ропства под Турцима: "Ја знам: животом буја свака тварка, / И хиљадама очију ме гледа ...". Већ у овој песми поје "злокобни славуји" (у песми "Минаре" мотив ће бити до краја уобличен - "Где зачикују косови славује"). У њој налазимо и алузију на "старинску песму о таштини света", најбоље уобличену у Стеријином "Даворју са поља Косова" и песми о Жичи (о тој старој песми Ракић пева у првом делу песме "На Гази-Местану").

Песма "Освит" има тон и својеврсне будилице. Полазећи од тога да се душа српског народа на Косову прекалила "на огњу бола чиста", Ракић поручује: "Време је дошло и страдати треба", а песму завршава стихом: " - Исток се ведри, звезде гасе ... Зора." У том контексту треба тумачити и програмску песму "Песнику" у којој се од песника тражи да ужеже "свету искру" снагом коју му је Бог дао. Својеврстан су изазов и три песме са краја циклуса "Друге песме" под насловом "Помрчина" у којима мрак зјапи као гроб и помрчина сипи као ситна киша.

У циклусу "На Косову" ређају се јасне путописне слике, чак је и наслов циклуса путописан. Песма "Божур" састоји се од једноставне лирске слике са Косова која се, ипак, уздиже снажним, почетним симболом којим се отвара и прича о прошлости и прича о ономе што се управо збива: "Црвен и плав, Косовом божур цвета..." Већ у наслову песме "Симонида (фреска у Грачаници)" наглашена је путописна прецизност. Следи слика о слици, песников доживљај дела приче о прошлости. У песми "На Гази-Местану" преплићу се слике из прошлости (лирски прелет кроз историјску прошлост), пуне јаке симболике (ту Ракић иде Стеријиним путем), а када песма пређе на садашње време (у три наврата, у три строфе, Ракић наглашава: *данас*), као лирски субјект уводи се колектив, а песма се завршава колективном заклетвом. Саставни део ове песме јесте следећа песма "Наслеђе" ("Ја осећам данас да у мени тече / Крв предака мојих, јуначких и грубих"). Песма "На Гази-Местану" је на неки начин актуализација путописног лирског записа поступком згушњавања

израза у три слике: време Косовске битке, постко-совско време, данас. У песми "Јефимија" лирски је уобличена прича из прошлости како би се прошлост актуализовала (оживљавање Јефимијине тужбалице), а души, Госпи, Старој Госпи (љуби војводе Пријезде) придодаје се и Стара Црна Госпа, калуђерица Јефимија. У песми "Напуштена црква", у ангажованој путописној слици из садашњости, централно место заузима опис иконе Христа који чека паству које нема. Последња песма циклуса јесте, такође, путописна слика из садашњости. Први и последњи стих имају функцију одјека хоине молитве, као и особитог Ракићевог "закаснилог" припева: "Стрчи минаре изнад црних кућа" и "Бело минаре изнад црних кућа". Њима се покрива и цела песма и цео простор Косова. Отуда се може рећи да је ова песма најизразитија музички уобличена Ракићева путописна слика. Мелодијски ефекат се у овој песми не постиже звуковним средствима, ономотопејом на пример, већ ритмом. "Клепетуше што равномерно брује" на овцама изазивају музички ефекат иако тај стих није равномеран. Таква је и улога глагола који се налазе у средишту значења. Захваљујући месту глагола у семантичкој конкорданси, звук долази до пуног изражаја: "Где зачикују косови славује." Исту вредност има и глаголски облик *стрчати* везан за минаре. Одлучујућу улогу и у овој песми игра контраст, главно изражајно средство путописа у којем се сучељавају у привидном миру *своје* и *оно друго, туђе*: "Општа ноћ" - "бело минаре изнад црних кућа". Тиме што овом сликом преузетом из стварности Ракић песму започиње и њом завршава, што њоме завршава и циклус "На

Косову", он нам открива и начин свог ангажмана. Иако је путописна слика у овој песми пуна мира, ефекат је сасвим супротан. Она у пуној мери успева да код читалаца узбурка осећања.

Miodrag Maticki

THE IMAGE OF THE OTHER IN RAKIĆ'S WORK
(THE EPISTOLARY-TRAVELOGUE CONTEXT)

Summary

In the cycles of poems "Other Poems" and "In Kosovo", what comes to the fore in Rakić's poetics is a shift away from the Classicist tradition as something foreign towards great national topics, first of all Kosovo. The discovery and recognition of *our own* (landscape, people and brothers still enslaved to Turkey) in an area still foreign, and its transition into our own all over again is effected in Rakić's poems by means of a succession of symbolic images (blue and red peonies, nightingales and blackbirds, the symbol-field) placed within an epistolary-travelogue context. Rakić even explicitly stresses the epistolary-travelogue genre as the starting point of this segment of his lyrical poetry (he mentions writing letters, refers to a number of poems by the title "Letters", the soul, the dear lady he addresses in the poems has the role of the sender). Rakić uses travelogue and epistolary models such as contrast and spatial and temporal distance in a peculiar manner, through the mediation of a specific sender (the soul – the poet's lyrical subject gradually becomes the soul of the entire people).

Миливој Ненин

ПРЕПИСКА МИЛАНА РАКИЋА И
РАСТКА ПЕТРОВИЋА

У тексту *Слика Алексе Шантића*, Милош Црњански¹ је описао вечери које је у Мостару проводио са старим песником. Алекса Шантић је уморан (већ невесело пише песме) а смисао поезије за њега је неповратно изгубљен. Црњански је својим суматраизмом одједном унео смисао у Шантићеву поезију: указао се као краткотрајна, али велика утеха. Вечери су проводили лепо, иако су му, пише Црњански, „футуристи” били досадни...

Али, има један детаљ који се посебно мора издвојити. Шантић је на вечерња дружења са Црњанским долазио радо, но „пренеражено” је (израз Милоша Црњанског) слушао стихове које му је Црњански читао. Ја додајем: безобразно читао. А читао му је ни мање ни више него песме Растка Петровића.

Само би још један песник (од великих српских песника тога времена) исто тако, сада смо на терену нагађања, ако не и са већом пренераженошћу, слушао песме Растка Петровића. Мислим на Милана Ракића.

Не знам зашто, али ми се чини да насупрот Милану Ракићу, ако такви парови уопште постоје,

¹ Видети: *Одјек*, XXII, Београд, 6–9 јануар 1924, 12.

стоји Растко Петровић. Сетимо се само књиге Бранимира Ћосића *Десет писаца, десет разговора*² и Ракићеве приче о томе да праве поезије нема без једанаестерца или дванаестерца. Он који је „случајно” ушао у литературу и који је једва чекао да из ње изађе – да прекине са том навиком писања (као да му је рат добро дошао) – окреће се госпођи Ракић не би ли и она потврдила то његово откриће о томе да праве поезије нема без поменутих стихова. (Узгред, убедљиво је показао Драгиша Витошевић како ниједна од антологијских песама прве модерне није написана стихом који је госпођа Ракић аминувала.³) Још је хуморније и погубније по Милана Ракића кад почне да дели савете – шта читати да би се језик боље савладао. Требало би читати, препоручује Ракић, *Стари* и *Нови завет* и Миту Ракића. „То су нересушиви извори нашег језика”. Кључни аргумент му је то што је Мита Ракић преводио Хајнеа и на тај начин извршио „језички и стилски утицај” на писца Добру Ружића, који је под псеудонимом „Ћетински” штампао своје *Ђердане*. Наравно да сам се овоме, у тексту *Лена загонетка Ракић*⁴,

² Бранимир Ћосић, *Десет писаца, десет разговора*, Београд, 1931. године.

³ Те песме су *Јесења кишна песма* Стевана Луковића, *Завет Велимира Рајића*, *Вече на шкољу* Алексе Шантића, *Светковина* Симе Пандуровића, *Можда спава* Владислава Петковића Диса и *Santa Maria della Salute* Лазе Костића.

Песништво је, како каже Драгиша Витошевић, још једном показало да „живи од одступања, од изузетака, од оног случајног, јединственог, непоновљивог”. Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901–1914, I и II*, Београд, 1975.

⁴ У књизи: *Суочавања*, Београд, 1999.

подсмехнуо. Али сам заборавио да додам да сам Добру Ружића⁵ читао! Отуда тај подсмех. Не сме се заборавити да је овај разговор са Ракићем вођен у Женеви 1928. године. Да ли подсећати читаоце на све књиге које су се појавиле у тренутку док се Ракић сећа Добре Ружића све са ђерданима.

Уз Ракићево име редовно иде да је био господин, да је био отмен и томе слично. („Ја нећу никад умети бити поносит и повучен као ви” завидео му је управо Растко Петровић.) Али шта би у литерарном животу значило то да је неко господин? Да ли би то био човек који се држи по страни (или лепше речено: изнад ситуације); редовно хладан, без страсти – као човек без својстава. (Узгред, по мени је господин млади Црњански – спреман да удари – никако, на пример, стари Андрић код кога се не разликују конвенција и став.) Да ли би се господин, у овом случају Ракић, умешао у литерарну борбу и тиме себе изложио могућности да буде предмет подсмеха, разноврсних напада... Да поједноставимо: шта је, конкретно, урадио Милан Ракић? Оно што је имао да каже о сукобу са новом литературом оставио је у свом писаћем столу! Имам у рукама Ракићеву песму, из његове књижевне заоставштине, *Балада о српској поезији*, коју је, по свој прилици, склонио од самог себе. Песму сам добио од Јована Пејчића, без икакве сумње најбољег znalца Ракићевог дела. Наводим ту песму у целини:

⁵ Добросав Ружић, *Ђердани, намењени једној госпођици*, Београд, 1882. Иначе је Ружић био заљубљеник у Хајнеа, па је 1903. године штампао и засебну књигу о Хајнеу.

Чијој ли си души блиска,
Коме срцу ведра нада,
Ти данашња песмо млада,
У којој се глупо тиска,
Ко гомила са парада,
Извештачен бол и вриска?
Национално тле сад влада.

Колико си данас ниска!
Уметничког нема рада,
Стих ти рамље, ритам страда,
Стоји празних речи писка,
Мрцварених, пуних јада:
Место „иште”, пишу „иска”.
Национално тле сад влада.

Један другом руку стиска,
Припрема се маскарада.
Књиге су им, свака лиска,
Пуне једа, зла и смрада,
Ко каљуге светског града.
Кад се талент својски спљиска,
Национално тле тад влада.

Посвета Франциски

Теби песма, о Франциска!
Немам више слик на иска:
Опрости ми, јер знаш сада
Национално тле да влада!

Дакле, очигледне су алузије на генерацију која је после Првог светског рата ушла у књижевност и најблаже речено није водила довољно рачуна о углађености српског стиха. Међутим, посебну пажњу захтева рефрен песме: „Нацио-

нално тле сад влада”, односно измењено „Национално тле тад влада” и коначно „Национално тле да влада”. Да ли Милан Ракић има у виду текст Бранка Лазаревића *О „националном тлу” у уметности*⁶ објављен у крфском *Забавнику*? Бранко Лазаревић је, наиме, противник тезе о „националном тлу”, али је у том тексту, како сам каже, покушао да је не нападне много. (Повод за тај текст су песме Драгољуба Филиповића и збирка *Србијански венац* Милосава Јелића – но, оно што је посебно интересантно Лазаревић их ниједном неће поменути, сем у фусноти на почетку текста.) Али је зато поменуо Ракића. Но, пре тога да видимо шта о националном тлу пише Бранко Лазаревић. Синоними за национално тло су расно, народно, покрајинско, месно... А са друге стране „расног” постоји општечовечански дух. Највећи писци не припадају расама: они су ван раса, бележи уредник *Забавника*. Направио је Лазаревић, у том кључу, и поделу: „Има дела која припадају свим народима и свим временима; има их која припадају свима садашњим народима; има их која припадају само извесним народима и извесним временима; има их која припадају само једном народу и само једном времену; има их, најзад, која припадају само једној покрајини, једној моди, или само једном месту”. (Да ли Милан Ракић у својој *Балади о српској* поезији види национално тле у тој једној моди?) Отвара Бранко

⁶ Бранко Лазаревић, *О „националном тлу” у уметности, Забавник*, Крф, I/8, 15. децембра 1917, стр. 13–14; II/9, 15. јануара 1918, стр. 15–17 и II/10, 17. фебруара 1918, стр. 14–15.

Лазаревић могућност да дело може да има и општечовечанске вредности али и да припада националном тлу. По њему је то наша народна поезија: она јесте општечовечанска, но, оно што је чини расном, то је само локална боја; просторно и временско: костим, обичаји и нарави, имена и места.

Рекао сам да Лазаревић у том тексту Драгољуба Филиповића и Милосава Јелића ван фусноте није ни поменуо, али је зато поменуо тада главне представнике српске поезије. „Дучић и Ракић, сјајни латински мајстори, успели су да пођу од ње [мисли на народну поезију] и, сретнувши се са латинством, да извајају сјајне и блиставе сонете иза којих лежи више једна ’нова душа’ узнемирена и танана на начин времена у коме смо, него ли онај ’општенародни’ дух који бије из народних умотворина”. Дучић и Ракић су заправо нашли „живи извор, свеж и јак”. Но, мало касније Лазаревић исписује и одређене примедбе Ракићевој поезији. „Косово поље *На Гази–Местану* Милана Ракића није оно велико бојно поље које наша песма онако метафизички и спиритуално схвата, није Косово Поље, светитељско и јуначко, ’небеско’ и ’земаљско’, цара Лазара и Милоша Обилића, већ једно Косово Поље отмених опажања, велелепног израза, величанствених ’стилских флоскула’, сјајних тананости и блиставих украса”.

Лазаревићев закључак је да се сем Мештровића и Његоша нико није приближио народној поезији. Да ли је то оно на шта је могао реаговати Ракић? (Наравно, читава конструкција овог нашег текста руши се уколико се утврди да је поменута Ракићева песма написана пре Првог светског рата.

Тада бисмо били приморани да у први план ставимо текст Димитрија Митриновића *Национално тло и модерност*⁷, који, како и сам наслов каже, националном тлу супротставља модерност. Утицај Митриновићев, наравно, у том времену није потребно доказивати: уистину је био велик. Хватајући се за текст Бранка Лазаревића свесно смо „спорну” песму читали као да је написана после Првог светског рата).

Али, вратимо се на трен „углађености” наше послератне поезије о којој иронично говори Милан Ракић. Рекли смо да су алузије на ту поезију очигледне. Можда бисмо све то могли да сузимо на поезију Растка Петровића. Светлана Велмар Јанковић⁸ бележи како Растко Петровић у тренуцима највеће снаге није хтео да призна ама баш никакво правило – да је био намерно диваљ. Можемо поновити и речи Светлане Велмар Јанковић о антипесничком приступу Растка Петровића; о томе да у његовој „реченици” често недостају субјекат и предикат; о граматичком, семантичком и синтаксичком преврату... Све је то оно што је страшно Милану Ракићу и по чему се Растко Петровић указује као антипод. Али није увек било тако. Постоји тренутак, да се фигуративно изразимо, када је муза Милана Ракића проговорила кроз перо Растка Петровића. (То су оне године када је згађен ратовима Ракић престао да пише.) Сада

⁷ Димитрије Митриновић, *Национално тло и модерност*, Босанска вила, 1908, књ. XXIII, стр. 289-290 и 305-307.

⁸ Светлана Велмар Јанковић, „О Растку Петровићу, песнику”, предговор књизи Растко Петровић, *Сабране песме*, Београд, 1989. године.

смо поново у крфском *Забавнику*. Потписујући своје стихове иницијалима Р.М.П. Растко Петровић објављује читав низ песама⁹ Ракићевим језиком и стихом, па чак и тоном. Овако почиње песма *Косовка*:

Свршила се битка. Изгинули леже
Витези старински. Сломљени панцири.
И секире тешке. Јата птица беже.
Ноћ је летња врела. Свуд се самрт шири.

И да не наводимо даље. Светлана Велмар Јанковић ће то лепше и блаже рећи; говори о утиску успешних вежбања даровитог ученика „истина можда одвише приврженог узорима”.

То је био први тренутак када су се Милан Ракић и Растко Петровић приближили један другом. Генерацијски јаз као да је нестао, као да је изграђен мост: но, врло брзо је у литератури настао понор између њих – понор који ниједног тренутка није отварао могућност да је мост између њих икада постојао!

Други тренутак када су су Милан Ракић и Растко Петровић приближили није имао много везе са литературом. Један другоме су се приближили на једном другом плану. Тешко је рећи да је то

⁹ Видети крфски *Забавник*: *Косовски сонети* (Југовић, Бошко Југовић, Милан Топлица, *Косовка*), I/5, 15. септембра 1917, стр. 4–5; *Косовски сонети* (*Косовска ноћ, Јутро, У ноћи*), I/6, 15. октобра 1917, стр. 2–3; *У часовима сумње, Земљи, Сета*, I/8, 15. децембра 1917, стр. 5; *Твоја душа*, II/10, 17. фебруара 1918, стр. 8; *Нове звезде*, II/14, 15. јуна 1918, стр. 6–7; *Истргнута срца, Последњи час*, II/15, 15. јула 1918, стр. 11–12, и *Елоу! Елоу! Лама савахтани?*, II/16, 15. август 1918, стр. 6.

био чисто пријатељски однос или пак родитељски; вероватно би се ту дало рећи нешто и о томе да је у Милану Ракићу Растко тражио оно што је изгубио док је био дечак... И тек сада, после овог дужег увода, долазимо до *преписке* између Милана Ракића и Растка Петровића. И пре него што сам почео текст о овој крњој преписци (Ракићева писма, наима, нису сачувана), имао сам закључну реченицу: нешто о томе како се српски писци у преписци ниједном нису дотакли литературе! (Уистину то могу да кажем после пажљивог читања – нису расправљали о књижевности!) Али, тај суд морам мало релативизовати, ублажити, преобликовати... Прецизно је: Милан Ракић и Растко Петровић су се у преписци једва дотицали литературе. А то помињање литературе не тиче се њиховог дела (читања, вредновања), већ успутних помињања имена писаца. Можда и једино од стране Растка Петровића.

У преписци су били шеф и његов подређени (Господин Министар и обичан писар); никако песници. (У књизи *Изабрани човек*, Радован Поповић¹⁰ пише: „Растко, који има тридесетак година, има према педесеттворогодишњем посланику снисходљив, поданички однос, без обзира на свој песнички углед и грађанско порекло”.)

У истој књизи Радована Поповића на једном месту стоји да је Ракић „човек веома високе културе, са изузетним разумевањем за књижевно стварање”и да је Растка прихватио као драгог саговорника. Понављам, нисам убеђен да су водили

¹⁰ Радован Поповић, *Изабрани човек или живот Растка Петровића*, друго допуњено издање, Београд, 2002. године.

разговоре о књижевности, али оно што је сигурно то је заштитнички однос Милана Ракића. Заборавили смо да кажемо да је Растко Петровић прво био писар у Конзулату, у Ватикану, а да је после, на инсистирање посланика Ракића, премештен за писара у Посланство у Риму. Управо Милан Ракић даје Растку Петровићу одсуство за оно чувено Растково путовање у Африку. Како у персоналном досијеу Растка Петровића о том одсуству не постоје писани трагови, није тешко закључити да је Милан Ракић све усмено договорио са нашим великим путником. (Необичан поклон ће Ракићу стићи из Африке: мајмунче са именом Бабу.)

Дакле, у овој и оваквој, крњој преписци (рекао сам већ да нема Ракићевих писама)¹¹ тражимо оно чега нема, или једва да има – тражимо, дакле, наговештај литерарних питања. Књижевних спорења ту нема: поменуће се само понеки писац, понека књига која ће бити послата (Иго, Молијер, романтичари); једва нека новост из књижевног живота (шта је Ујевић написао или рекао о Драинцу, најаву путописа Милоша Црњанског...) Истина, пише Растко о томе да чека нову књигу Вирџиније Вулф, поменуће и Џојсовог *Уликса*... Али, све је то на маргини преписке. (Тачно је да је у једном интервјуу *Политици*, пише о томе Радован Поповић у већ поменутој књизи *Изабрани човек*, Растко истакао снагу Ракићевог израза, али

¹¹ Сачувану преписку Растка Петровића објавила је у Београду 2003. године Радмила Шуљагић у свом издању уз опсежне коментаре.

чини ми се да се то може приписати нечему што је куртоазија.)

Досадан у оданости, Растко Петровић се на моменте указује као јунак из приповетке *Чиновникова смрт*; чак ће због Ракића читати оно што, по свој прилици, никада не би читао. (Наравно да о томе ништа није написао Милану и Милицу Ракић.) О том „улагивачком” читању знамо посредно, из друге руке, из Растковог писма Слободану Јовановићу. „*Education* Флоберов читао на лађи с великим штовањем јер га Ракић (Милан) обожава а предосећао сам и Ви”. И сада смо коначно дошли до оне реченице која најпотпуније осветљава преписку између Милана Ракића и Растка Петровића; до реченице која открива због чега су и један и други тако вешто избегавали причу о литератури. Растко, наиме, после тога да је са великим „штовањем” читао Флобера, бележи: „Да будем поштен морам признати да је ретка књига која се тако одмах избрисала из мене”.

Једноставно, у Милана Ракића и Растка Петровића нису се „уписивале” исте књиге.

Milivoj Nenin

THE CORRESPONDENCE BETWEEN MILAN RAKIĆ
AND RASTKO PETROVIĆ

S u m m a r y

Reading the correspondence between Milan Rakić and Rastko Petrović, representatives of different literary generations, leads one to a strange conclusion: in their correspondence, great Serbian writers shunned to literary issues.

Александар Милановић
ЈЕЗИК МИЛАНА РАКИЋА И
БЕОГРАДСКИ СТИЛ

1. Милан Ракић несумњиво је иноватор у српској поезији. Готово сви досадашњи истраживачи, или барем већи део, приписивали су му заслуге за еволуцију српског поетског језика, књижевног стила¹, али и књижевног језика уопште.² Наравно, под поетским језиком углавном се овде подразумевало Ракићево версификаторско умеће.³ Друго питање, међутим, које су србисти такође постав-

¹ За Ракићев књижевни стил Новица Петковић констатује: „Постоје песници који остају у истоме књижевном стилу и служе се средствима и поступцима који су за тај стил везани. Такав је, на пример, Милан Ракић” (Петковић 2001: 3).

² Иако признаје Ракићеву оригиналност („И одиста, прочитавши ’Песме’ М. М. Ракића, чини вам се да осим језика немају ништа заједничко с дојакошњим стиховима српских пјесника” Матош 1952: 255), један од ретких који није регистровао Ракићеве помаке у односу на дотадашњи српски поетски језик био је Антон Г. Матош: „Он још није дао новог осјећаја ни новог пјесничког језика” (Матош 1952: 269). Управо је потпуно супротан Матошевом скорашњи суд Леона Којена: „Као што су донеле нову версификацију, тако су Ракићеве *Песме* донеле и нов песнички језик” (Којен 2001: XXX). Значај Ракићевог језика за развој песничког језика констатује и Васа Павковић (Павковић 1984: 7).

³ „Ракићев је стих, углавном, чисто парнасовски стих: вајан, конструисан, грађен, звучан” (Лазаревић 1924: 20). Белић је коментарисао ритам Ракићевих стихова: „Ја сам при анализи Ракићевих стихова констатовао на више места да тамо где има дисхармоније у ритму да је њу диктовала и дисхармонија у садржају” (Белић 1959: 218-219).

љали, гласи: како вредновати језичке квалитете Ракићеве поезије независно у односу на анализу версификације и како одредити његово место у еволуцији српског књижевног језика. Ваља, дакле, разликовати развој српског стиха и српског књижевног језика.⁴ Одговарајући на друго питање, Александар Белић, вероватно најбољи тумач појаве која се у србистици најчешће назива *београдски стил*, као једног од типичних представника овога стила или *београдског књижевног језика*, како је још ову појаву називао сам научник, означио је управо песника Милана Ракића, свога савременика и пријатеља⁵, али и његовога оца Миту Ракића: „Нема никакве сумње да је и Милићевић писао београдским језиком и стилем, и Мита Ракић, и Милован Глишић и толики други

⁴ О овој проблему писао је Н. Петковић поводом језика Јована Дучића: „Најпре је јасно да између књижевности и културе посредује језик. То језичко посредовање нарочито је важно за поезију. И друго, пажљивијем филологу готово да није могло промаћи да се српски језик на прелазу из деветнаестог у двадесети век толико мењао, усавршавао, да смо после вуковскога добили нови – уистину модеран књижевни језик. А паралелно с тим добили смо модеран стих – и с њим поезију – који се сасвим одвојио од усменога, уведеног после Вукове реформе. Јован Дучић је у томе имао већи удео него што се обично мисли, а у самој поезији тај је удео био и пресудан. Али није нимало лако показати да су промене, осим што су истовремене, у стиху и поезији узајамно повезане с променама у језику. За то су потребне шире и стручне анализе, које су најчешће и заморне” (Петковић 2001: 2).

⁵ „Вршњак, савременик, друг и пријатељ Ракићев, ја сам прошао кроз његово време, са њим растао у нашем Београду, био сведок његових првих почетака у поезији и опет у блиским везама са њим пред крај његова живота” (Белић 1959: 217).

који се у Београду нису родили” (Белић 1951: 213); „После Милићевића, Шумадинца, његова зета Мите Ракића, Рудничанина, - Милан Ракић је сав Београђанин. Тако су тај београдски језик стварали у дефинитивном облику и Београђани и сви они који су, долазећи из других крајева, често и врло удаљених, остајали да у Београду раде и живе” (Белић 1951: 214). И каснији проучаваоци београдског стила у његове представнике сврставали су између осталих и Милана Ракића (Милановић 2004), мада поједини од њих језик поезије више и нису узимали у обзир (Ђукановић 1995-1996).

Уколико се пред истраживача постави задатак да провери да ли је Ракић заиста конституисао савремени српски књижевни језик, тј. београдски стил, наметнуће му се одмах два теоријско-методолошка проблема који ће, сваки на свој начин, отежавати истраживање. Први проблем представљаће недовољна дефинисаност појма *београдски стил* и самим тим не сасвим прецизна издиференцираност његових језичких (граматичких, пре свега синтаксичких, и лексичких) карактеристика у текстовима писаним различитим функционалним стилевима.⁶

⁶ „Четири поменута професора београдског универзитета [Богдан Поповић, Јован Скерлић, Павле Поповић и Слободан Јовановић – прим. А.М.], више него било ко други, заслужни су за стварање онога у науци недовољно дефинисаног, али ипак изразито иновативног и препознатљивог начина писања познатог под именом београдског стила. Тај ’стил’, најјасније уочљив у есејистици, књижевној критици и сродним областима прозе, у ствари није врста стила у правом смислу те речи. Стил неминовно варира у зависности од жанра текста и

Други проблем чиниће питање на који начин и у коликој мери је поетски језик значајног песника могао почетком 20. века допринети конституисању модерног, функционално поливалентног и у односу на друге идиоме аутономног књижевног језика. Иако суочен са теоријско-методолошким потешкоћама, истраживач у самој Ракићевој поезији, али и у постојећој литератури може наћи поуздане ослонце и праве смернице за одговоре на оба питања.

2. Вредносни суд неспорног ауторитета у српској науци, А. Белића, тадашњег првог човека српске академије наука, имао је врло велики утицај у српској интелектуалној средини, а управо је он истакао Ракићев језик као узоран и типичан за београдски стил. У односу на Дисов и Пандуровићев језик, Ракићев језик, попут Дучићевог,

теме писања, а и протагонисти београдског 'стила' били су снажне индивидуалности, са себи својственим личним изразом. Оно чиме се њихови списи у целини одвајају од свега што им је претходило, јесте проширење изражајних могућности. Богатији речник, разуђенија синтакса, боља прилагођеност тона и темпа излагања предмета о којем је реч, интелектуализованост језика кад је то потребно – то су обележја текстова који најпотпуније оличавају београдски стил" (Ивић 1998: 265-266). О синтаксичким цртама београдског стила изношена су и есејистичка, доста неодређена запажања, попут оног Исидоре Секулић о реченици Слободана Јовановића: „Реченице су што краће; у ту кратку реченицу сме само што је мислени елеменат и допуна појма; у трајању једне реченице сцена се не мења, и поред свега тога се онда још и синтаксичка природа наше реченице преображава у смислу сажимања и стезања" (Скерлић 1966: 152). Синтетички преглед синтаксичких црта београдског стила даје Владо Ђукановић (Ђукановић 1995-1996: 128).

наметао се као парадигма синтаксичке правилности и модерности. Тако су Дис и Пандуровић у многим радовима још од Скерлићевих времена постали школски примери за језичку неукост и недостатак језичке културе⁷, а као контраст навођен су примери њихових савременика – Ракића и Дучића. Наиме, наспрам Дисовог и Пандуровићевог песничког израза у којима није било тешко пронаћи пре свега синтаксичка огрешења, намерна или ненамерна, као и синтаксичке архаизме⁸, Ракићева синтагма и реченица биле су пример коректних и функционалних синтаксичких конструкција, које су уз то актуелне, живе, модерне.

Код Ракића није више било, као што је то још увек био случај у Дисовој поезији, граматичких средстава која су у Београду, српској културној престоници, и у поезији и ван ње морала деловати архаично и на граници језичке коректности, попут Дисових конструкција у којима се јавља месни инструментал без предлога (*да ми је да сам пределима оним*), омогућивачки инструментал (*рођење своје заволећу гробом*) или предлошкопадежна конструкција *за* + инструментал (*чезну за цвет*) (Мелвингер 1964: 114-115). У Ракићевим стиховима, за разлику од Дисових, глаголски

⁷ „На бројним примерима Дисове синтаксе лако бисмо доказали његову неукост и недостатак језичке културе” (Мелвингер 1964: 113). О стилематичности синтаксичких омашки у Дисовом језику в. Делић 2002.

⁸ „Овом приликом желим још да нагласим да ти неуобичајени спрегови често говоре о Дисовој посебној склоности према архаичним формама које, већ заборављене у савременом језику, дају неку посукнулоост речи а и патину стиху” (Мелвингер 1964: 113).

прилог садашњи никада није на архаичан начин био невезан за субјекат, већ је његова употреба по правилу - дакле у апсолутно свим примерима (њих 21) - одсликавала савремену синтаксичку норму и праксу.

Док су Дисовој реченици замерали колоквијалност, у Ракићевој реченици истицана је по правилу узвишеност и артистичност.⁹ На формалном плану, поезију после Дучићеве и Ракићеве Богдан Поповић описивао је у то време као да је „у разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном” и оцењивао као „декадентизам” (Поповић 1911: VII). Почетком 21. века Новица Петковић ствара поставку о *књижевном центру*, којем практично припадају песници што их је Белић уврстио у представнике београдског стила, и о *периферији*, на којој су од значајнијих песника Дис и Пандуровић, код којих се појављују „језички несретно уобличене слике и описи, па чак и најобичније језичке омашке и граматичке погрешке” (Петковић 2002: 28). Уосталом, није случајно што нити један лингвист нити књижевни критичар од почетка 20. века до данас није упутио било какву битнију замерку на рачун Ракићеве синтаксе. О

⁹ „Уместо сложено грађене и контролисано вођене хипотаксе из стиха у стих и из строфе у строфу, (код Диса – прим. А. М.) све су чешћа набрајања, понављања, просто низање. Ако већ не можемо рећи да надјачава паратакса, можемо казати да претежу једноставније реченичне конструкције. Дисова синтакса је, наспрам Дучићеве и Ракићеве, свакако простија. У односу на њихову, артистички однеговану и помало свечану и хладну, његова је реченица ближа разговорној” (Петковић 2002: 42-43).

њој је, заправо, увек писано више него афирмативно, као што је то чинио и Белић: „Ракић, у којем су често кључале и бориле се страсти, умео је да се савлада и да својом мирном, интелектуалном реченицом, сабијеном и сажетом, изазове снажне утиске. Академска правилност језика и необичност употребе књижевног говорног језика у сврхе везаног стила [вероватно: стиха – прим. А. М.] – дају нарочиту драж поезији Ракићевој и оправдавају његове речи: да је нашем језику дао нову примену” (Белић 1951: 220).

А управо је питање синтаксе српске поезије почетком 20. века централно питање које се мора поставити када се суди о доприносу српских песника утемељењу модерног књижевног језика. Новица Петковић тим поводом је, а пишући о Дучићевом језику, записао: „Али мало би му шта од свега тога (до савршенства довео и обликовање строфе и склапање уравнотежене лирске композиције – прим. А. М.) пошло за руком да у исти мах није убрзано мењана (и да је он сам није мењао) српска синтакса. Она је постала сложенијом, са тананијим, пажљивије разграниченим односима у паратакси и, нарочито, у хипотакси, као и са лакшом а бржом, функционалном променом реда речи. Флексибилнија, јер је и интелектуалнија, она је добила покретљивију а осетнију интонацију” (Петковић 2001: 3). Чини се да је, будући да је писао и прозу, код Дучића лакше уочити синтаксичка својства специфичног израза. Дучић је тако конституисао београдски стил и својом изузетно цењеном и истовремено попу-

ларном поезијом, али и несумњиво врло читаном прозом.¹⁰

У поређењу са Дучићевом прозом, тешко је са сигурношћу судити у којој су мери шест Ракићевих позоришних критика, објављених у Српском књижевном гласнику у периоду 1904-1905. године, као и интервју у Ћосићевој књизи, могли утицати на стабилизовање синтаксичке норме, док његову дипломатску и приватну преписку, као корпус интерних докумената, треба сасвим искључити из корпуса истраживања. Због свега тога, за анализу као релевантна остаје искључиво утицајна и престижна Ракићева поезија и њена синтаксичка својства.

2.1. Иако су многи констатовали утицај француске синтаксе на Ракићев израз, Ивићев суд о недовољној изучености овог утицаја на српски језик још увек је на снази (Ивић 1998: 268), а француски језички уплив далеко је лакше пратити у лексци. Ако из разумљивих разлога апстракујемо ове стране, недовољно испитане синтаксичке утицаје, може се приметити да код Ракића постоји тежња за искоришћавањем што већег броја могућности коју тадашња (и садашња) српска норма-

¹⁰ „Али код Дучића – што мало ко запажа – исте особине има и реченица у путописној и медитативној прози: звучна, мелодична, дисциплиновано вођена и пажљиво склопљена. За њу већ можемо рећи да представља језичку тековину која је ширира од песничке, јер је суделовала у стабилизовању разрађених синтаксичких структура, као нешто касније и другачије Андрићева реченица. Између структуре стиха и реченичне структуре код Дучића постоји јака интерференција, а обе оне скупа узете уграђене су у саме темеље наше модерне филолошке културе” (Петковић 2001: 3).

тивна синтакса допушта. То се посебно огледа у реду речи, у којем код песника постоји велика слобода.

Иако је стабилизација антепозиције атрибута у прози и специјалним функционалним стиловима била једна од синтаксичких карактеристика београдског стила (Ђукановић 1995-1996: 128), Ракић је слободно захватао из резервоара и предвуковског и вуковског језика и у својој поезији омогућио неометано кретање ове именичке одредбе, често настојећи да стилематичност израза почива управо на конкуренцији изражајних облика. То настојање огледа се почевши од најједноставних именичких синтагми са само једним придевским (конгруентним) атрибутом, који је, очекивано, чешће у антепозицији (*немирно срце, последње жртве, стари крвник* итд.), али и у постпозицији (*гром страшни, уста моја, кукњаву гласну* итд.). Већ у синтагмама са два или више конгруентних атрибута број синтаксичких могућности расте, па су се они код Ракића могли наћи¹¹:

а) у антепозицији: једне болне душе 9, твоје бистре очи 9, своју росну круну 10, дуго мртво поље 13, свих твојих врела 22, једноме свечаном опелу 30, опуштене зимзелене вреже 34, мирној зеленкастој води 64, ти стари лисци 71, зловна, црна орхидеја 75, свеколиког светског јада 76, туђим, мртвим оком 78, почађалој и старинској плочи 84, тој општој ноћи 89, проређеном, прогрушаном косом 93, тихи, стални заборави 94,

¹¹ Бројеви уз примере означавају број стране на којем се налазе у издању: Милан Ракић, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци 2002 (2. изд.).

небесна нека привиђења 94, хладни мртви свете 98, огромна, тешка сенка 101 (два придевска атрибута); свом старинском љубавничком жару 21, та старинска осветљена зграда 73, они страсни дуги часи 77, овог нашег тужног света 94, (три придевска атрибута);

б) у постпозицији: речи искрене и јасне 9, зраци мистични и слатки 11, очију тих бистрих 18, песму своју стару 21, судбу нашу круту 39, коса твоја густа 84, Пегазу олињалом и босом 93, очи своје намучене 99 (два придевска атрибута); заборав свиреп, неумитан, зао 94 (три придевска атрибута);

в) у антепозицији и постпозицији: силне осећаје моје 16, ове речи лажне 16, кротка душа твоја 18, вреле / Усне твоје 22, сва нежност твоја 22, благи поглед твој 42, твоју руку бледу 45, бедна душо моја 64, свој закон крути 77, велика душа месечева 83, хладне зраке своје 98, танки конци они 101 (два придевска атрибута); та моћ твоја чудна 29 (три придевска атрибута); луталачком мом животу дугом 69, јединствену, непрегледну, чедну, / Белину слатку 73 (четири придевска атрибута).

Ракићево комбиновање овде се не завршава: у конструкцији атрибут + именица + атрибут он је у постпозицију чешће стављао посесив, у складу са предвуковским и вуковским правилима (силне осећаје *моје*, кротка душа *твоја*, вреле / Усне *твоје*, сва нежност *твоја*, благи поглед *твој*, бедна душо *моја*, велика душа *месечева*, хладне зраке *своје*), али је активирао и ређу могућност, корис-

тећи у различитим решењима идентичне посесиве *твој* и *свој* у два примера:

а) *твоју* руку бледу : кротка душа *твоја*,

б) *свој* закон крути : хладне зраке *своје*.

Готово све синтаксичке могућности Ракић је искористио и при уметању речи у именичке синтагме са придевским атрибутима, па су се у интерпозицији могле наћи различите речи, почевши од оних стилистички немаркираних, тј. уобичајених и у разговорном језику (нпр. енлитике) па све до изразито стилематичних, односно поетски ефектних, наведених међу примерима под г) и д):¹²

а) енклитички облици заменица: душу му бону 11, лицу ми бледу 11, очи ти бодре 19, реч ти нежну 22, витким ти телом 28, лицу ми бледом 62, патничке нам расе 72, црне ти чарапе 73, слађег ти тела 73, старе ми очи 94;

б) енклитички облици помоћних глагола: таку ноћ је пожудну и страсну 15, твоје је лице, тамница је уска 18, безбројне су очи 22, безбројна су уста 22, душа је моја 33, последње би збогом 44, сутон ће тавни 49, непрегледна ће ноћ 89;

в) речца *нек(а)*: реч нек твоја 16, власт нек твоју 20;

г) глагол: Мој болни дршће дух 38, рабацијска шкрипе кола 66;

д) помоћни глагол у енклитичком облику и прилог: Све су јутрос јеле обвијене снегом 69.

¹² Интерпозиција је код Ракића далеко ређа код синтагми са падежним (неконгруентним атрибутом), на пример: млаз му крви цури 88.

2.2. Пуну слободу у синтаксичкој комбинаторици Ракић је досегао у синтагмама са падежним (неконгруентним) атрибутима, које су у његовој поезији варирале од једноставних (нпр. *светлост дана*) до врло компликованих конструкција (нпр. *кржљава и ретка у бусењу трава*). Позиција падежног атрибута није утврђена ни код најједноставнијих синтагми са само једним падежним атрибутом, па се читалац среће и са немаркираним редом речи (*светлост дана* 9, *бокори ружа* 10), али и са маркираним (*растанка часе* 29, *снова месец* 65).

2.2.1. Када је главна реч синтагме код Ракића била ближе одређена и придевским атрибутом, он је могао бити:

а) у антепозицији (чешће): непрегледна хрпа рањеника 9, глупе комедије смрти 44, свежој тишини природе и ноћи 50, нечекани дани немоћи и беде 50; тајанствени шумор жбунова и леја 75

б) у постпозицији (ређе): светлости скромној кандила и свећа 13, млаз ледени кајања и страве 64.

2.2.2. Уколико је, пак, падежни атрибут био ближе одређен, и та одредба могла је бити:

а) у антепозицији (чешће): чари старинскога доба 12, хуку морских вала 14, следбеник младог Вертера 14, бокори цветног јоргована 15, часове дугог очајања 33, ноћима страшног искушења 55, дражи неказане тајне 74, песму сакривених гнезда 74, предзнак дуге беде 75,

б) у постпозицији (ређе): чистоти душе моје 13, огњу бола чиста 65, час љубави вечне 74, час

љубави праве, жељене и чедне 74, крв предака мојих, јуначких и грубих 86

2.2.3. У доста сложеним именичким синтагмама у којима су придевским атрибутом одређени и главна реч синтагме и њен падежни атрибут Ракић је реализовао готово све могућности дозвољеног реда речи, осим комбинације са два придевска атрибута у постпозицији:

а) оба придевска атрибута у антепозицији: несносни задах устајалих рана 11, свежи тренут првога сазнања 13, сваки спомен старог осећања 14, чађавоме зиду старог храма 18, Пустим одајам усамљеног двора 24, веселу песму раздраганих гнезда 30, скромне даре / за смирене свеце 33, болна благост умирућих бића 34, мутна атмосфера задушничких дана 43, тајно распадање прежалењених бића 43, раскошним сјајем септембарског неба 44, занатске сузе забрађених жена 44, скромном лепотом вечитога мира 44, Дрхтави звуци старинске виоле 47, нов језик с новим осећајем 56, дуге сенке високих дрвета 64, ниским небом мутних дана 66, ти љубавници с лажним ореолом 71, Неисцрпна крепкост старинских јунака 86, мучне часе народнога слома 87, стара слика распетога Христа 88, Тешка традиција безбројних столећа 97¹³;

б) први придевски атрибут у антепозицији, други у постпозицији: танким велом магле плаве 75;

¹³ У оваквим синтагмама код Ракића је ретка интерпозиција енклитичких облика заменица: Оскудна природа роднога ти краја 49, пољима снежним рођене ти груде 49, страшне боле отмене јој душе 87.

в) први придевски атрибут у постпозицији, други у антепозицији: претеча скромна вечитога мира 9, бол извештачен равнодушних људи 44, кутима тајним нежне твоје душе 44, обала мирних непомичне Саве 75.

2.2.4. Главна реч оваквих синтагми, међутим, могла се у Ракићевој поезији наћи на њиховом крају, у инверзији, чиме је Ракић стварао отежане конструкције за рецепцију, али је то поступак који је Ракић користио ређе од Пандуровића и Диса (Милановић 2005: 327-331): кржљава и ретка у бусењу трава 13, празних речи праска 18-19, том у чезњи брату 27, густ облака слој 42, Беличасте магле облачци 62, На белом шеширу црна орхидеја 74, старог ореола сјајем 85, живота нашег смисао и мета 94, сунца зраци врели 97. Изврстан стилски ефекат Ракић је у песми „Три писма” (69) произвео варирањем положаја главне речи у синтагмама са падежним атрибутом: По кап моје крви и мог срца део.

2.3. Управо овакву слободу на оси комбинације језичких јединица, као у примерима синтагми са придевским и падежним атрибутима, истицао је Белић као једну од карактеристика београдског стила: „Слобода и лакоћа језичког стварања пред крај друге половине XIX века постале су главне особине београдског књижевног језика. Оне су и давале могућности за стварање ’београдског стила’” (Белић 1951: 215)¹⁴. Па ипак, иако је слобод-

¹⁴ Белић сликовито ову нову слободу описује као кројење језика: „Све то заједно давало је нове могућности за језичко стварање, савијање, ширење, сабијање и најразличитије кројење онога тананог ткива које сваки језик претставља. Све је

но варирао ред речи у својој поезији, иако је исцрпео готово све дозвољене комбинације, Ракић је у односу на Диса и Пандуровића мање експериментисао: он одустаје од пресмелих поетских експеримената у језику и ипак устаљује редослед речи који је и данас уобичајен у српском језику – тенденција је да придевски атрибути буду у антепозицији и главна реч на првом месту у сложеним синтагмама са падежним атрибутима, осим уколико захтеви стиха нису захтевали другачији редослед.

3. Новина коју Ракић уноси у синтаксу целокупне српске поезије, а коју је у његовим песмама први запазио песник Миодраг Павловић, јесте парцелација реченице.¹⁵ Синтаксички поступак карактеристичан за прозу¹⁶, посебно је морао изненађивати у везаном стиху, па уколико је Ракић иноватор српске синтаксе у периоду београдског стила, онда је то првенствено због следећих стихова из песме „Кондир” (9):

то појачавало поменути слободу стварања, у границама народног духа, и давало извесну лакоћу и окретност књижевног стила различитих представника београдског књижевног језика” (Белић 1951: 215).

¹⁵ Парцелација реченице је „својеврсно интонационо и позиционо издвајање (па, самим тим, и ’истицање’) језичке јединице која на логичком плану посматрања исказа чини кохерентну целину (а формалнолојички и традиционалнограматички *реченицу*) са смисаоном целином у односу на коју се сада интонацијом и позицијом *језички аутономизује*” (Радовановић 1990: 118).

¹⁶ „Феномен парцелације се, несумњиво, потврђује као стандардно језичко средство савремене српскохрватске прозе” (Радовановић 1990: 149).

Сад на разбојишту лежи леш до леша.

Племићи и себри. Лежи страшна смеша.

Подударност између стиха, као метричке јединице, и реченице, као синтаксичке јединице, овде само условно није нарушена. Иако је Ракић тежио ненарушавању паралелизма метра и синтаксе на крају стиха (Којен 1996: 307-308 и Којен 2001: XXVII), у овим стиховима имамо синтаксичку иновацију, па је аутономизовани део реченице (*племићи и себри*), истакнут двоструко: метрички – новим стихом, и синтаксички - самом парцелацијом реченице.

Осим поменутог примера парцелације напоредне именичке конструкције, пажње је вредан и пример парцелације реченице у песми „Суморни дани” (68):

Свршиће се. Али нико неће знати

Шта све с нама паде у отменом болу

Сегментација сложене реченице извршена је у оквиру првога стиха, и њоме је Ракић ритмички и интонационо нагласио другу клаузу у стиху, тј. стилски и функционално је истакао, драматизовао.

4. Примећено је већ да је београдски стил утицао на нагло ширење лексичког репертоара српског књижевног језика и да се тај процес огледао углавном у све слободнијем позајмљивању интернационалне цивилизацијске лексике.¹⁷ Већ је А.

¹⁷ „’Београдски стил’ је потпуно ослободио овај ниво од било каквог угледања на супстратне моделе и учинио га и учинио га централним нивоом цивилизацијског надграђивања језика,

Белић обратио пажњу и на социолингвистички контекст овакве интелектуализације језика, истичући као најбитнији фактор урбанизацију српског књижевног језика¹⁸, а и Никита Иљич Толстој је за опозицију рурално : урбано у српском језику као парадигматски облик наспрам дијалекта навео управо београдски стил (Толстој 2004: 51-52).

У томе контексту, осим на рачун Ракићеве синтаксе, комплименти су у литератури изрицани и на рачун Ракићеве лексике: „Већ је поезија његова времена (и Дучићева, и Шантићева и других) створила нов поетски језик који се ослободио од многих језичких условности ранијег времена, оних готових израза и увек истих речи које су спасавале и ритам и слик. Ракић је пошао даље” (Белић 1959: 218). Примећено је већ да је Ракићева лексика представљала веран одраз модернизације и појединца и друштва, а ти процеси одвијали су се углавном у контексту француске културе и цивилизације.

што је у досадашњој литератури углавном препознавано, с разлогом, као ’интелектуализација’ језика” (Ђукановић 1995-1996: 129).

¹⁸ „Као државни, национални и културни центар, Београд је осетио многе духовне потребе којима је ваљало дати израза и у књижевности. Општећи непосредно са свима великим центрима света, развијајући своје погледе и своја осећања на сјајним делима светске цивилизације, а нарочито француског, немачког и руског народа, представници културе Београда почели су и себе изграђивати у духу опште европске културе. Београдски књижевни језик, са својим гипким духом и полетом, давао им је свестране могућности да, према својој духовној култури и својим способностима, то изарзе у својим делима” (Белић 1951: 216).

Лексички процес који је захватио читав књижевни језик у оквирима песничког језика код П. Ивића оцењен је као „усавршавање” и „формално оплемењивање”: „Године после 1900. биле су доба новог усавршавања песничког језика. Док се код Илића осећала руска инспирација, сада је за углед узимана француска поезија. Са Јованом Дучићем и Миланом Ракићем песничка реч је постала интелектуалнија, разноврснија и формално оплемењенија, а ускоро затим Владислав Петковић Дис и Стеван Луковић освојили су нове просторе у исказивању чисто лирских садржаја, док је Милутин Бојић обогатио српски стих реториком снажног звука. Сви они заједно оспособили су језик српске поезије за изражавање једног модернијег сензибилитета. Свест о историјском значају епохе била је јака у том покољењу и није случајно Ракић истицао ’(да смо) колону нашем нов језик с новим осећајем дали’” (Ивић 1998: 264).

Додуше, нису се сви слагали око квалитета избора речи у Ракићевом поетском узразу, па је тако Матош својевремено изнео конкретне примедбе на мотивацију при селекцији и на порекло појединих речи: „Осим тога има Ракић, ту и тамо, ријечи те осјећате да су једино због риме” (Матош 1952: 255); „Штета што су ту *пукети*, та туђа накарада, којом Ракић, као Ј. Дучић (’рујина’, ’ехо’ итд.) жели јамачно истакнути своје западњаштво, европејство, свој париски дендизам, - покварили те красне, искрене стихове” (Матош 1952: 256-257). Матош, између осталог, Ракићу замера и нејасност (Матош 1952: 268-269), али је ту Матошеву тврдњу Јован Скерлић негирао и у

скривеној полемици поручио да је Ракић „дубок без нејасности” (Скерлић 1953: 439).

Анализирајући метафоричност Ракићевог поетског језика, Л. Којен закључује да су Ракић и Пандуровић „песници с друкчијим лирским стилем и семантичким поступцима од Диса или Дучића”, а ти поступци се огледају управо у избору лексике: „Ракићев речник је далеко слојевитији и мање подложен конвенционалној поетској стилизацији” (Којен 2001: XXXII). Слојевитост Ракићеве лексике може се пратити на различитим лексиколошким нивоима, за шта прецизно обрађену грађу пружа речник Ракићеве поезије који је израдио В. Павковић (Павковић 1984) и у којем се огледа богатство Ракићеве лексике. Међутим, поједини лексички слојеви у њему готово да нису потврђени.

Несумњиво је, тако, да је Ракићева поезија, баш као што је била ослобођена синтаксичких архаизама, лишена и застарелих речи, што се несумњиво може сматрати карактеристиком београдског стила будући да је експлицитно против њихове употребе устао и сам Белић. Уз ову констатацију, ваља додати да се по одсуству лексичких архаизма међусобно приближавају два поетска израза који се обично наводе у контрасту – Ракићев и Пандуровићев (Милановић 2005).

За разлику од „свечане” и „углађене” синтаксе, одсуство стилистички маркиране, архаичношћу узвишене лексике управо је стварало утисак непосредности и једноставности: „Али је још много знатнији језик Ракићев: свакидашњи, а опет довољно свечан, сажет и ипак довољно речит,

прост, а опет довољно сликовит... То је долазило од непосредности, да ли природне или вештачке – то је свеједно, од тога што је све у Ракићевим песмама дубоко проосећано и што је Ракић у својим песмама давао део себе самога. Само великим уметницима је дато да све већом и сложенијом обрадом даду што већу простоту и кристалну јасност своје језику, у чему је права величина и књижевног језика и стила... То је Ракић умео” (Белић 1959: 218-219). Јован Скерлић писао је о *јасности* Ракићевог стила, мислећи – претпостављамо – на његове синтаксичке, али и лексичке карактеристике.¹⁹

4.1. Иако лишена архаизама с једне, али и неологизама са друге стране, Ракићева поезија ипак је дискретно лексички онеобичена, пре свега кроз употребу поетизама које му је наметао стих: олуј 9, блисне 9, тренут 13, шумор 14, некадање 15, ћув 15, мрце 20, лопити 22, јучерањој 29, јулијске 36, младачкој 44, победним 69, ненадне 75, призрак 76, почађалој 84... Као и код Диса и Пандуровића (Милановић 2005: 324), и код Ракића се могу срести лексеме које су карактеристичније за западне говоре: на вилину косу што у зраку лети 42, У кутима тајним нежне твоје душе 44, Зраком струју мирис дивљих белих ружа 50...

Ракићев поетизам *таван*, добијен фонетским процесом дисимилације сонаната, утемељен је у

¹⁹ „Он има широку и богату ораторску фразу, заокругљену строфу као у мрамору резану, снажан и свечан ритам, стил кристално јасан, крепак и ефективан, стих богат, звучан, металан” (Скерлић 1953: 439).

традицији српске народне књижевности, а одатле преузет и код романтичарских песника: зима тавна 42, сутон ће тавни 49, време је било тако тавно 67. Осталим фонетски некњижевним речима ослонац не треба тражити у књижевној традицији, иако су потврђени у бројним поетским примерима, већ у потребама стиха и потврђености у народним говорима. У њима се запажају асимилација и контракција вокала (пак'о 12, 39, пев'о 21, чек'о 26, снив'о 36, плак'о 41, препливав'о 71, вид'о 74, дош'о 74, мис'о 77, обећав'о 77, дочек'о 77, пев'о 79, рек'о 79, рез'о 88, доказив'о 93, свик'о 101), редукција вокала (кол'ко 68), губљење консонанта *x* (не би' 20, сипљиво и ромо 36, оквира стари' 42, да гранама мане 47, мађија некад а некада мати 52, вапаја њини' 59, крв предака моји' 86), упрошћавања сугласничких група (таку ноћ 15, како сласти 60, тице 47, 74) итд. Већину некњижевних облика Ракић је правописно обележио апостофом (изузетак су облици *ромо* и *мане*), чиме је истакао њихову маркираност и одредио њихов статус у систему књижевног језика. Условљени захтевима стиха, али прецизно обележени у писаном језику, овакви колоквијални и дијалекатски облици нису рушили норму књижевног језика која се коначно стабилизovala.

Осим фонетски, поетизми су код Ракића могли бити маркирани и морфолошки, као у примерима краћег облика множине именица мушког рода. Такође условљени правилношћу стиха, облици без инфикса, тј. проширења основа, благо су архаизовали Ракићев исказ: хуку морских вала 14, млечни путеи 26, скромне даре 33, путима правим 33, кржљаве створе 34, за труде 37, пушке и

мачи 40, бесни хрти 40, и баште, и врти 45, сталожени свати 52, кад ветри застуде 68, небесне путе 86.²⁰ За разлику од претходних поетизама, ови облици представљали су стилистичку резерву у систему књижевног језика, пре свега у његовом књижевноуметничком стилу, где се и данас често срећу.

4.2. Као лексички контраст поетизмима, у Ракићевој поезији, често и у оквиру једне песме, нису били ретки ни колоквијализми (прозаизми) карактеристични за београдски језик свакодневице. Њима је, свакако, Ракић постигао депатетизацију своје поезије, која се на језичком плану постиже углавном употребом колоквијалних језичких средстава.²¹ Такође, и у пуној корелацији са напред наведеним, разлози за употребу прозаизама на свим језичким нивоима могу се тражити и у Ракићевој (само)иронији, која неретко избија из Ракићевих стихова²². Колоквијализација поетског јези-

²⁰ Лексема *час* у Ракићевој поезији има дублетне множинске облике. Чешћи је маркирани облик (у растанка часе 29, вечерње часе 72, страсни дуги часи 77, мучне часе 87), док се немаркирани облик појављује само једанпут (Ја имам часове дугог очајања 33).

²¹ „Његов лирски стил природно укључује у себе речи и обрте трију врста. То су најпре речи и обрти који припадају изразито прозном језику, дотле углавном неискоришћеном у поезији; затим, насупрот њима, речи и обрти с традиционалним поетским асоцијацијама, романтичарским или илићевским; и најзад, речи и обрти с неутралнијом, мање специфичном лексичком бојом, али који управо зато могу да постану језгро новог, поетски делотворног лирског израза” (Којен 2001: XXXII-XXXIII).

²² Јован Деретић је луцидно приметио да „он одбацује сентименталност и реторику љубави” (Деретић 1983: 452), док Л. Којен констатује: „У српској поезији пре Ракића, па ни после

ка код Ракића у критичким освртима препозната је још од Пере Слијепчевића па надаље пре свега у употреби разговорних поређења која, заправо, и нису тропи.²³ Видљива је, додајмо, и на синтаксичком плану (интерпозиција личних заменица у дативу, употреба неодређеноличних реченица²⁴), али се пре свега базира на лексичким колоквијализмима: дремљиве ћифте 10, прљави дроњци 12, каћиперки 18, ћифтинске страсти 56, дроњав 66, рабацијска 66...

И као трећа мотивацију за употребу колоквијализама (прозаизама) треба навести Ракићеву жељу за прецизношћу израза, којој свакако не могу допринети лажни и конвенционални поетизми.²⁵

4.3. Интелектуализованост језика код Ракића не треба тражити у употреби научних термина²⁶, већ пре у ономастикону из античких и других

њега, сигурно нико није с таквом тачношћу и хладном иронијом описао *досадну, глупу комедију смрти*, у којој су сузе и бол само један доказ лицемерја више” (Којен 2001: XXXIII).

²³ Најбољи примери депатетизације свакако су стихови из песама „Обична песма” (И гледасмо се у ћутању дугом / Тупо, ко сито дете шећерлеме 53) и „Помрчина” (Лежим у тами као клада, / Не видим ништа, не знам ништа 76).

²⁴ Сјајно поетско активирање овог типа реченица, карактеристичног пре свега за разговорни (али и новинарски) стил ракић је постигао у песми „На Гази Местану” (85): Данас нама кажу, деци овог века, / да смо недостојни историје наше, / Да нас захватила западњачка река, / И да нам се душе опасности плаше. // Добра земљо моја, лажу!

²⁵ О овоме више в. Којен 2001: XXXIV-XXXV.

²⁶ За разлику од Симе Пандуровића (Милановић 2005: 323), Ракић ретко користи термине, на пример: *песимизам* 47, *монотono* 56.

митова, као и из историје (Изолда и Тристан 15, Данте и Франческа 18, Далида 20, Роксана 21, Геновева 25, Азра 27, Хермес и Афродита 28, Прометеј 39, Мазепа 62, Шпартанац 65, Пирам и Тизба 71, Леандар 71, Хера 71...), што су песнику често замерали, не узимајући у обзир шири социокултурни контекст - епоху када је српски књижевни језик морао проћи кроз фазу додатне култивације и интелектуализације. У српском друштву на почетку 20. века ту „социјалну обавезу”, осим научника и публициста, „преузимали су” и књижевници.²⁷ У Ракићевом случају, функцију култивације књижевног језика, а самим тим и друштва, имале су и многе друге Ракићеве позајмљенице, по правилу именице. У песми „Серенада” (10-12) Ракић уводи појмове дотад мање познате српској читалачкој публици: Перике беле, шињони, лепеза, / и ципеле од атласа и свиле, / И кринолине разне пуне веза, / Красне и сјајне некада су биле. У ткиво песме уведен је и *менует љупки*, а Ракић уз оригинално *Menuet lugubre*, из поднаслова, у фусноти ипак даје и превод, тј. објашњење: „тужна, сетна игра” (12). У пуној мери то подсећа на поступак навођења контактних синонима, тј. позајмљеница и посрбица, у

²⁷ Изузетно је значајно сведочење савременика: „Али ипак после 1900. године осетио се полет у свима правцима наше културе, па је тада и Ракић први пут узлетео... Култура наша тога времена, са Јанком Веселиновићем, Матавуљем, Новаквићем, Љуб. Ковачевићем и толиким другим значајним књижевним и научним именима – као Св. Ранковић, Дучић, Рад. Домановић, Скерлић, затим Жујовић, Цвијић, Петровић и многи други – силно се развила. То је дало могућности да се и Велика школа претвори у Универзитет у Београду који је са великим успехом отпочео свој рад” (Белић 1959: 217).

славеносрпској традицији српске књижевности 18. и 19. века.

5. Иако је београдски стил у прози и специјалним функционалним стиловима условио „виши степен синхроне инваријантности” (Ђукановић 1995-1996: 127), у поезији једна од његових битних карактеристика била је слобода у селекцији језичких јединица.²⁸ Језичка слобода, за коју је Јован Скерлић приметио да је у епохи београдског стила понекад и злоупотребљавана²⁹, омогућила је Милану Ракићу оригиналност у избору синтаксичких и лексичких решења и њихову високу варијабилност, чиме се додатно могу поткрепити судови о Ракићевом доприносу стварању

²⁸ На овом појму инсистира и А. Белић: „Под ’београдским стилем’ ваљало је код оних који су о њему говорили схватити ону апстракцију различних београдских стилова коју смо горе одредили као слободу језичког стварања књижевног језика београдског” (Белић 1951: 216).

²⁹ „У Србији, у Београду, у чисто националној средини, далеко од туђих утицаја, у општој и свестраној употреби коју језику може да да само једна чисто национална држава, ствара се нов књижевни језик, слободан, жив, крепак, гибак, живописан, увек у покрету и у стварању. Тај тако названи ’београдски стил’, у реакцији против раније филолошке школе и у презирању догматичке граматике и у тежњи за оригиналним изражавањем, каткада иде сувише далеко. Али и поред неизбеживих крајности и злоупотреба, он је једна велика тековина и елемент напретка у данашњој српској књижевности. Он, пун снаге и живота, прелази границе Србије и намеће се целој књижевности нашега језика, не само српској но и хрватској. Никада се у српској књижевности није књижевније писало но што данас у доба завлађивања ’београдског стила’” (Скерлић 1953: 435).

новог песничког, и не само песничког, језика почетком 20. века.

ЛИТЕРАТУРА

- **Белић 1951:** Александар Белић, *Око нашег књижевног језика*, Београд.
- **Белић 1959:** Александар Белић, *Поводом Ракићева језика*, Наш језик, н. с., књ. IX, св. 7-10, 217-219.
- **Делић 2002:** Јован Делић, *Владислав Петковић Дис као пјесник промјене сензибилитета*, у зборнику: *Дисова поезија*, Београд, 53-107.
- **Делић 2005:** Јован Делић, *Маргиналије уз поетику Симе Пандуровића*, у зборнику: *Поетика Симе Пандуровића*, Београд, 43-85.
- **Деретић 1983:** Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд.
- **Ђукановић 1995-1996:** Владо Ђукановић, „*Београдски стил*” – преломни период у развоју српског стандардног језика, Наш језик, XXX, нова серија, св. 1-5, 122-132.
- **Ивић 1998:** Павле Ивић, *Преглед историје српског језика*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- **Којен 1996:** Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- **Којен 2001:** Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900-1914*, Београд.
- **Лазаревић 1924:** Бранко Лазаревић, *Импresiје из књижевности*. Друга свеска, Београд.
- **Матош 1952:** Антун Г. Матош, *Есеји и фелтони о српским писцима*, Београд.
- **Мелвингер 1964:** Јасна Мелвингер, *О неким синтаксичким особеностима у поезији Владислава Петковића Диса*, Зборник за филологију и лингвистику, VII, 109-119.

- **Милановић 2004:** Александар Милановић, *Кратка историја српског књижевног језика*, Београд.
- **Милановић 2005:** Александар Милановић, *Пандуровићеве језичке слике*, у зборнику: *Поетика Симе Пандуровића*, Београд, 313-337.
- **Павковић 1984:** Васа Павковић, *Речник поезије Милана Ракића*, Нови Сад.
- **Петковић 2001:** Новица Петковић, *Песник страшне међе*, *Књижевност и језик*, XLVIII, 1-2, 1-7.
- **Петковић 2002:** Новица Петковић, *Дисов језик, слике и музика стиха* у зборнику: *Дисова поезија*, Београд, 13-51.
- **Петковић 2005:** Новица Петковић, *Увод у проучавање Пандуровићеве поетике*, у зборнику: *Поетика Симе Пандуровића*, Београд, 15-42.
- **Радовановић 1990:** Милорад Радовановић, *Списи из синтаксе и семантике*, Сремски Карловци – Нови Сад.
- **Секулић 1966:** Исидора Секулић, *Говор и језик*, *Сабрана дела Исидоре Секулић*, XI, Нови Сад.
- **Скерлић 1953:** Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд.
- **Поповић 1911:** Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb.
- **Толстој 2004:** Никита И. Толстој, *Студије и чланци из историје српског књижевног језика*, Београд – Нови Сад.

Aleksandar Milanović

MILAN RAKIĆ'S LANGUAGE
AND THE BELGRADE STYLE

S u m m a r y

The paper sets out to verify the truthfulness of the claim that Milan Rakić is one of the representatives of the Belgrade style, that is, the most important epoch in the development of contemporary Serbian language. The conclusion that Rakić should be referred to as a representative of the Belgrade style is arrived at through analysis of his typical syntactic devices, primarily his rather freely used word order, as well as his vocabulary, which reflects a tendency towards the intellectualisation and modernisation of Serbian literary language.

Сања Париповић
МЕТРИЧКИ РЕГИСТАР МИЛАНА РАКИЋА

I Уводна напомена

Можемо са сигурношћу рећи да није занемарено тумачење Ракићевог стиха. Постоје различита схватања његове версификације на основу којих стварамо својеврсну представу и изграђујемо сопствену визију Ракићевог метричког израза. Једно је сигурно, стих добија нову структуру, нови ритам. Песник напушта дотадашњу метричку традицију, наставља и продубљује реформу која је почела са Војиславом Илићем. Користећи познавање модерне француске поезије својим стваралаштвом учинио је значајне помаке у језику и стиху.

Ракићев песнички опус није велик, за живота је објавио 49 песама, а након смрти пронађено је још три. Међутим, важно је истаћи да је својом особеношћу учинио значајну промену у песништву нашег народа и допринео развоју српског стиха.

Прва збирка песама, *Песме*, изашла је у Београду 1903., а друга *Нове песме* 1912. године. Потпуна збирка свих Ракићевих песама, коју је уредио сâм песник, изашла је у издању загребачке "Нове Европе" 1924. године. У њој се налазе обе раније збирке, затим песме које су после њих

изашле у часописима ("Српски књижевни гласник" и "Нова Европа") и неке песме које дотад још нису објављиване. 1936. године "Српска књижевна задруга" издала је све његове песме (*Песме*, коло XXXIX, књ. 261); објављена је и *Опроштајна песма*.¹

Приликом ове анализе коришћено је издање из 1924. у којем је објављено 48 песама. Четири песме које су објављене накнадно (*Јасика*, *На Капитолу*, *Тај огромни месец лимунове боје* и *Опроштајна песма*) узете су из књиге *Песме* објављене 1970. године² и уврштене су у регистар.

Дакле, анализирани су 52 песме, односно укупно 1566 стихова. Поједине песме састављене од више целина посматране су и нумерисане као једна песма без обзира да ли су делови насловљени или не. Елементарним описом стиха сагледала сам прецизну употребу стиховних облика и организовано представила у виду абecedног регистра и регистра метричких форми који својом самосталношћу чине корисне приручнике. Уз њих представљен је и регистар строфа и песничких облика према броју и врсти коришћеног метра.

Највише песама написано је у два метра, трохејском дванаестерцу и јампском једанаестерцу. То су уједно и најзаступљенији стихови тог раздобља у српској поезији. Оба стиха затекао је

¹ Јован Кршић, "Песничко дело Милана Ракића", у: *Песништво од Војислава до Бојића*, Српска књижевност у књижевној критици, Нолит, Београд, 1972, 228.

² Милан Ракић, *Песме*, Српска књижевност у сто књига, књ. 54, Матица српска-Српска књижевна задруга, Нови Сад-Београд, 1970.

Ракић у српској уметничкој поезији и на основама традиције изградио је и неговао свој карактеристични стих. У симетричном дванаестерцу (6+6) написане су 23 песме, тј. 563 стиха, од којих 13 стихова одступа од основне метричке форме (о.м.ф.). У одступања убрајам, поред друге врсте стиха, и појединачне примере каталексе и стихове са помереном цезуром иза 4. слога. Једанаестерцем (5+6) је написано укупно 20 песама, односно 551 стих од којих је 39 изван основне метричке форме (о.м.ф.). Четири песме су у комбинацији ова два стиха, укупно 240 стихова, од којих 15 одступа од о.м.ф. Песме које су груписане као комбинације метричких форми садрже одвојене целине написане различитим метрима, што у ствари и нису праве комбинације, али пошто их посматрамо као једну песму, морамо их тако одвојити, или је у питању наизменична употреба различитих стихова.

Приметно је да песник ретко комбинује форме; понекад се трочлани 12(4+4+4), тужбалички стих, нађе међу двочланим 12(6+6), док међу једанаестерце не уноси ниједан други метар, сем једног епског десетерца.

Поред јампског једанаестерца испевао је Ракић и песме у краћим јампским метрима – две песме су читаве у 9(5+4): *Туга* и *Јасика*, а у двама само делови: први део песме *Суморни дани* и прва два дела песме *Помрчина*. С обзиром да су остале целине ових песама у симетричном дванаестерцу, убрајају се у комбинације. Међу комбинацијама је и песма *Роса пада* у којој се осмерац комбинује са

шестерцем и где се сви стихови завршавају акцентованим једносложницама.

Хронолошки гледано, у обема збиркама (*Песме*, 1903., и *Нове песме*, 1912.), 15 песама у првој и 22 у другој, а и међу песмама објављеним након њих, нема велике разлике у коришћењу појединих стихова; једнако су заступљени и дванаестерац и једанаестерац.

*

Мишљења сам да Ракићева версификација није једнолика. Иако се окушао у малом броју метричких форми, начин њихове употребе, сам по себи, далеко превазилази потребу за разноврсношћу метра.

Ракићеви стихови нарушавају подударност између метра и синтаксе честим померањем цезуре, ефектним опкорачењима стиха, полустиха и строфе.

Особеност његовог стиха су изразита опкорачења којима се нарушава складна мелодија полустихова; метричка граница не поклапа се са синтаксичком, било да метричка целина, односно стих, опкорачује синтаксичку целину или, обрнуто, да синтаксичка целина опкорачује метричку прелазећи у следећи стих. Имамо, дакле, примере преноса и контрапреноса, а у појединим стиховима присуство оба.³

³ Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1996, 314.

...И негдашњу срећу, и данашњу беду,
Све, и снежна поља непрегледна. Авај,
И малену хумку под убогом јелом,...

(стр. 49; 10)⁴

Њихов ритмички ефекат никако не треба ограничити на стихове које захвата, него на читаву строфу, па и строфе. Дешава се да у истој строфи има више различитих опкорачења. Често се ни строфа не завршава као мисаона целина, на пример:

...Пред величанством | природе; а потом,
Кад прође све, и малаксало тело
Поново падне у обичну чаму,
И живот нов и надахнуће цело
Нечујно тихо потоне у таму,
Ја ћу ти, драга, опет рећи тада...

(стр. 15; 7)

У погледу заступљености опкорачења у оба доминантна метра не може се установити знатна разлика. Њихова семантика и експресивност су питања вредна посебне студије.

Очигледно је да су изразитија померања синтаксичко-интонационе организације него померања цезуре. Жарко Ружић је, анализирајући Ракићев јамб, јасно истакао колико то утиче на ритмичку структуру стиха:

⁴ Страна у коришћеном издању и број песме у абecedном регистру.

"Као што је 'депоетизовао' песнички језик, тако је опкорачењима цезуре, стиха и строфе дисаутоматизовао песнички ритам, и то често импресивним моментом превареног очекивања. Све је то у складу са изразитом иронично-разговорном тоналношћу његовог стиха, која је обојена горчином песникових осећања. Отуда тај стих није увек течан. Стиче се утисак да то Ракић није ни желео,...".⁵

Још један изграђен поступак карактерише овог песника - свесно померање цезуре ван канонског положаја, места одређеног метричким обрасцем. Најизразитије одступање од традиције по овом питању, изражено је у јампским једанаестерцима. У већини случајева цезура се помера иза 4. слога. Оваквим померањем границе између акценатских целина, посебно одступањем од обичне структуре првог полустиха нашег једанаестерца, употребом петосложница и цезуром иза четворосложнице, Ракић је чинио ритам разноврснијим.⁶ Одупирао се једноличном ритму, али никако није прелазео у аритмију.

Прикрашћу се, || ко лопов што се крије,
(стр. 8; 39)

Тело ти је || у филиграну љуска
(стр. 17; 50)

Ако дефинишемо цезуру као сталну границу међу акценатским целинама проведenu кроз све

⁵ Жарко Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1975, 451-452.

⁶ Ибид., 443-444.

стихове неке песме, приметићемо да се у појединим стиховима цезура иза петог слога налази само као граница између речи, односно сече синтагму, на пример:

Следбеник Младог | Вертера, што сања
(стр. 13; 40)

И ти ћеш, бедна | жено, као вазда
(стр. 15; 7)

У појединим дванаестерачким стиховима цезура је одржана као стална граница иза шестог слога, али синтакса се не поклапа са њом. Велики је број примера када се стиховна пауза не подударе са језичком.

*

Што се тиче организације песама уочавамо да нема астрофичних песама, углавном су присутни традиционални строфички облици, односно песме су већином изострофичне. Највише их је написано у катренима, по једна песма у терцетима, квинтама и секстинама, остале су у комбинацијама строфа. Од сталних облика песме можемо издвојити пет сонета у којима се углавном придржава правила што се тиче броја стихова и риме.

II ABECEDNI REGISTAR PESAMA

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
1.	Božur (Kako je lepa ova noć! Gle, svuda,)	83	12	$a_{11(5+6)}a_{11}b_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11}$.
2.	Čekanje (Čekam u senci jednog starog dudu)	25	21	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}i_{11}k_{11}i_{11}k_{11}$.
3.	Čežnja (Danas ću ti dati, kada veče padne,)	12	16	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}e_{12}g_{12}e_{12}$.
4.	Dalida (Ko pečat sam te metnuo na srce,)	19	20	$a_{11(5+6)}b_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11}$.
5.	Dolap (Ja znam jedan dolap. Crn, glomazan, truo,)	36	44	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12} / n_{12}o_{12}n_{12}o_{12} / p_{12}r_{12}p_{12}r_{12} / s_{12}t_{12}s_{12}t_{12} / u_{12}v_{12}u_{12}v_{12} / l_{12}z_{12}l_{12}z_{12}$. 42. i 44. stih - katalektički

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
6.	Dragim pokojnicima (Verujem da negde van našega kruga,)	39	24	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12}$.
7.	Iskrena pesma (O, sklopi usne, ne govori, čuti,)	15	36	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / b_{11}c_{11}b_{11}c_{11} / d_{11}e_{11}d_{11}e_{11} / f_{11}g_{11}f_{11}g_{11} / h_{11}i_{11}h_{11}i_{11} / k_{11}l_{11}k_{11}l_{11} / m_{11}n_{11}m_{11}n_{11} / o_{11}p_{11}o_{11}p_{11} / a_{11}k_{11}a_{11}k_{11}$.
8.	Jasika (Nad krovovima nebo sivo,)	37 S.k. u 100 knj.	36	$a_{9(5+4)}b_9a_9b_9 / c_9d_9c_9d_9 / e_9f_9e_9f_9 / g_9h_9g_9h_9 / i_9k_9i_9k_9 / e_9l_9e_9l_9 / m_9n_9m_9n_9 / o_9p_9o_9p_9 / r_9s_9r_9s_9$.
9.	Jedna želja (Ja bih, u noćima strašnog iskušenja,)	55	24	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12}$.
10.	Jednoj pokojnici (Oskudna priroda rod-noga ti kraja,)	49	24	$a_{12(6+6)}a_{12}b_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}f_{12}e_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}d_{12}l_{12}d_{12}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
11.	Jefimija (Jefimija, ćerka gospodara Drame)	87	20	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}f_{12}e_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12}$.
12.	Kao bajka... (Hteo bih jednu noć kad mesec kunja,)	35	20	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / b_{11}b_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}h_{11}g_{11} / b_{11}b_{11}$.
13.	Kineski madrigal (Ona koju volim sada je sred Kine,)	23	12	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}f_{12}e_{12}$.
14.	Kondir (Počuj, draga, reči iskrene i jasne)	7	25	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}e_{12}b_{12}e_{12}b_{12} / f_{12}g_{12}g_{12}f_{12}g_{12} / a_{12}a_{12}b_{12}a_{12}b_{12}$.
15.	Lepota (Jest, nema na tebi ni jednoga dela)	28	16	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12}$.
16.	Ljubavna pesma (Šume bokori cvetnog jorgovana,)	14	26	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}a_{11}c_{11}a_{11}c_{11} / d_{11}e_{11}d_{11}e_{11}e_{11} / f_{11}g_{11}f_{11}g_{11}f_{11} / h_{11}a_{11}h_{11}i_{11}i_{11}a_{11}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
17.	Minare (Strči minare iznad crnih kuća,)	89	16	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}a_{11}g_{11}a_{11}$.
18.	Misao (Ja pojmam dobro neminovnost zala,)	62	32	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / c_{12}e_{12}c_{12}e_{12} / f_{12}g_{12}g_{12}f_{12} / h_{12}i_{12}h_{12}i_{12} / k_{12}l_{12}k_{12}l_{12} / m_{12}n_{12}m_{12}n_{12} / o_{12}p_{12}o_{12}p_{12}$.
19.	Mutna impresija (Danas, draga moja, poljem pada slana,)	43	20	$a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12}e_{12} / c_{12}b_{12}c_{12}a_{12}b_{12}a_{12}$.
20.	Na Gazi Mestanu (Silni oklopnici, bez mane i straha,)	85	24	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12}$.
21.	Na jednom primerku "Cyrano de Bergerac" (Da, svi Gaskonjci nisu iz Gaskonje:)	20	16	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
22.	Na Kapitolu (Ko ogromna sablast Večna Varoš spava.)	95 S.k. u 100 knj.	12	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12(4+4+4)}d_{12(4+4+4)}c_{12} / e_{12}f_{12(4+4+4)}f_{12}e_{12}$.
23.	Napuštena crkva (Leži stara slika raspe- toga Hrista.)	88	14	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12(4+4+4)}b_{12} / b_{12}a_{12}a_{12(4+4+4)}b_{12} / c_{12}c_{12}d_{12(4+4+4)} / e_{12}e_{12}d_{12}$.
24.	Nasleđe (Ja osećam danas da u meni teče)	86	24	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12}$.
25.	Obična pesma (Naša je ljubav bila kratkog veka.)	53	28	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / b_{11}c_{11}b_{11}c_{11} / d_{11}e_{11}e_{11}d_{11} / f_{11}g_{11}f_{11}g_{11} / h_{11}i_{11}h_{11}i_{11} / k_{11}l_{11}k_{11}l_{11} / d_{11}e_{11}e_{11}d_{11}$.
26.	Obnova (Hoću na jednome svečanom opelu)	29	16	$a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}h_{12}g_{12}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
27.	Očajna pesma (Upi se u mene zagrljajem jednim,)	27	24	$a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / a_{12}b_{12}b_{12}a_{12}$.
28.	Oproštajna pesma (Evo me, Gospo, nakon triest leta)	130 S.k. u 100 knj.	48	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}k_{11}i_{11} / l_{11}m_{11}l_{11}m_{11} / n_{11}o_{11}n_{11}o_{11} / p_{11}r_{11}p_{11}r_{11} / s_{11}t_{11}s_{11}t_{11} / a_{11}u_{11}a_{11}u_{11} / v_{11}h_{11}h_{11}v_{11} / z_{11}a'_{11}z_{11}a'_{11}$.
29.	Orhideja (Kada sam te vid'o kraj mirisnih leja,)	75	36	$a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12} / n_{12}o_{12}n_{12}o_{12} / p_{12}r_{12}(4+4+4)p_{12}r_{12} / b_{12}a_{12}b_{12}a_{12}$.
30.	Osvit (Kad dođe noć i širom celog sveta)	64	36	$a_{11}b_{11(5+6)}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}a_{11}i_{11}a_{11} / k_{11}l_{11}k_{11}l_{11} / m_{11}n_{11}m_{11}n_{11} / m_{11}o_{11}m_{11}o_{11} / b_{11}p_{11}b_{11}p_{11}$. 9. stih krši cezuru
31.	Pesniku (Gospod ti je dao svetu iskru. Kresni,)	77	12	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12} / c_{12}b_{12}c_{12} / d_{12}(4+4+4)d_{12}e_{12} / f_{12}f_{12}e_{12}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
32.	Pomrčina (Ležim u tami kao klada,)	78	68	<p>I $a_{9(5+4)}b_9a_9b_9 / c_9d_9c_9d_9 / a_9e_9a_9e_9 / f_9g_9f_9g_9 / h_9i_9h_9i_9 / a_9b_9a_9b_9.$</p> <p>II $a_{9(5+4)}b_9a_9b_9 / c_9d_9c_9d_9 / e_9f_9e_9f_9 / g_9h_9g_9h_9 / i_9g_9i_9g_9 / k_9l_9k_9l_9 / m_9n_9m_9n_9.$</p> <p>III $a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12}.$</p>
33.	Ponosna pjesma (Bezbrojne su oči po tvome stasu pale)	21	32	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12} / n_{12}o_{12}n_{12}o_{12} / p_{12}r_{12}p_{12}r_{12}.$
34.	Površni utisci (Šću-ćurile se u zalivu sivom)	47	44	<p>I $a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11}.$</p> <p>II $a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / a_{12}l_{12}l_{12}a_{12}.$</p>
35.	Prelazno pokolenje (Gospod je tako hteo da me stvori)	56	28	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11} / l_{11}m_{11}l_{11}m_{11} / a_{11}b_{11}a_{11}b_{11}.$

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
36.	Priziv (Pomeni me u molitvama tvojim)	24	16	$a_{11}b_{11(5+6)}b_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}$. 6. i 8. stih - katalektički
37.	Rosa pada... (Nebo je sivo, mesec bled,)	38	24	$a_8b_6a_8b_6 / c_8d_6c_8d_6 / e_8b_6e_8b_6 / f_8e_6f_8e_6 / c_8d_6c_8d_6 / g_8h_6g_8h_6$.
38.	Sentimentalna pesma (Po mesecu ti šaljem uzdah jedan,)	26	16	$a_{11(5+6)}b_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}$.
39.	Serenada (Sa tri svirača u crnome plaštu,)	8	72	I Allegro $a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11}c_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11}e_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}k_{11}i_{11}i_{11} / l_{11}m_{11}m_{11}l_{11}l_{11} / c_{11}n_{11}a_{11}c_{11}a_{11}n_{11}$. II Adagio $a_{11}b_{11(5+6)}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11}$. III Menuet lugubre $a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}d_{11}c_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11} / l_{11}l_{11}i_{11}l_{11}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
40.	Setna pesma (Došlo je vreme kad nam kosa sedi,)	13	24	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}f_{11}e_{11} / g_{11}f_{11}g_{11}f_{11} / h_{11}i_{11}h_{11}i_{11} / k_{11}l_{11}k_{11}l_{11}$.
41.	Silno zadovoljstvo (Ja imam časova dugog očajanja,)	33	24	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12}$. 22. i 24. stih - katalektički
42.	Simonida (Iskopaše ti oči, lepa sliko!)	84	20	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}h_{11}g_{11} / i_{11}b_{11}i_{11}b_{11}$.
43.	Soneti (Surovo će vre- me naša dela strti,)	40	42	I $a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / a_{12}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}c_{12(4+4+4)}d_{12} / e_{12}e_{12}d_{12}$. II $a_{11(5+6)}b_{11}b_{11}a_{11} / a_{11}b_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}c_{11}d_{11} / a_{11}a_{11}d_{11}$. III $a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / a_{12}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}e_{12}d_{12}$. 1., 5. i 8. stih - katalektički
44.	Starost (U večernjoj magli pred nama se pruža)	50	46	I $a_{12(6+6)}b_{12}b_{12(4+4+4)}a_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}h_{12}g_{12} / g_{11(5+6)}i_{11}g_{11}i_{11} / k_{11}l_{11}k_{11}l_{11} / m_{11}n_{11}m_{11}n_{11} / o_{11}p_{11}o_{11}p_{11}$. II $a_{11(5+6)}b_{11}b_{11}a_{11} / b_{11}a_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}c_{11}d_{11} / e_{10(4+6)}e_{11}d_{11}$.

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
45.	Sumorni dani (Opet se vraća staro vreme)	66	56	<p>I $a_{9(5+4)}b_9a_9b_9 / c_9d_9c_9d_9 / e_9f_9e_9f_9 / g_9h_9g_9h_9 / i_9k_9i_9k_9 / l_9d_9l_9d_9 / m_9a_9m_9a_9 / n_9f_9n_9f_9 / o_9p_9o_9p_9.$</p> <p>II $a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}f_{12}i_{12}f_{12}.$</p>
46.	* (Taj ogromni mesec limunove boje)	117 S.k. u 100 knj.	28	$a_{12(6+6)}b_{12}a_{12}b_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12(4+4+4)}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / e_{12}l_{12}e_{12}l_{12} / e_{12}m_{12}e_{12}m_{12}.$
47.	Tri pisma (Ja sam bio stvoren, Gospo, da se rodim,)	69	108	<p>I Večiti putnik</p> $a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}d_{12}c_{12} / e_{12}f_{12}f_{12}e_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / i_{12}i_{12} / k_{12}l_{12}l_{12}k_{12} / m_{12}n_{12}m_{12}n_{12} / i_{12}o_{12}i_{12}o_{12} / l_{12}l_{12} / p_{12}r_{12(4+4+4)}p_{12}r_{12} / s_{12}t_{12}s_{12}t_{12} / u_{12}v_{12}u_{12}v_{12} / z_{12}a'_{12}z_{12}a'_{12}.$ <p>46. i 48. stih – katalektički</p> <p>II $a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11} / l_{11}m_{11}l_{11}m_{11} / n_{11}o_{11}n_{11}o_{11} / p_{11}i_{11}i_{11}p_{11} / r_{11}s_{11}r_{11}s_{11} / t_{11}u_{11}t_{11}u_{11} / l_{11}m_{11}l_{11}m_{11}.$</p> <p>III $a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}f_{11}f_{11}e_{11} / g_{11}h_{11}h_{11}g_{11}.$</p>

Redni broj	Naslov (prvi stih)	Str.	Broj sti-hova	Opis
48.	Tuga (U vedroj noći, pokraj mene,)	60	28	$a_{9(5+4)}b_9a_9b_9 / c_9d_9c_9d_9 / e_9f_9e_9f_9 / g_9a_9g_9a_9 / h_9i_9h_9i_9 / k_9l_9k_9l_9 / m_9n_9m_9n_9.$
49.	U kvrgama (U kvrge su me bacili, o srama!)	58	36	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11}c_{11} / e_{11}c_{11}e_{11}c_{11}e_{11} / f_{11}g_{11}f_{11}g_{11}f_{11} / h_{11}i_{11}h_{11}i_{11}h_{11} / k_{11}d_{11}k_{11}d_{11}k_{11} / e_{11}e_{11}l_{11}m_{11}m_{11}l_{11}.$
50.	Varijacije (Tvoje je lice kao ljupka freska)	17	42	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11}a_{11}a_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11}c_{11}c_{11} / e_{11}f_{11}e_{11}f_{11}e_{11}e_{11} / g_{11}h_{11}g_{11}h_{11}g_{11}g_{11} / i_{11}k_{11}i_{11}k_{11}i_{11}i_{11} / l_{11}m_{11}l_{11}m_{11}l_{11}l_{11}l_{11}l_{11}(5+7) / e_{11}n_{11}e_{11}n_{11}e_{11}e_{11}.$
51.	Zimska noć (Palo je inje. Ko sablasti bele,)	34	18	$a_{11(5+6)}b_{11}a_{11}b_{11} / c_{11}d_{11}c_{11}d_{11} / e_{11}e_{11} / f_{11}g_{11}f_{11}g_{11} / h_{11}i_{11}h_{11}i_{11}.$
52.	Želja (Kad i meni dođe čas da mreti treba,)	44	60	$a_{12(6+6)}b_{12}b_{12}a_{12} / c_{12}d_{12}c_{12}d_{12} / e_{12}f_{12}e_{12}f_{12} / g_{12}h_{12}g_{12}h_{12} / b_{12}b_{12} / i_{12}k_{12}i_{12}k_{12} / l_{12}m_{12}l_{12}m_{12} / n_{12}o_{12}n_{12}o_{12} / p_{12}b_{12}p_{12}b_{12} / r_{12}s_{12}r_{12}s_{12} / t_{12}u_{12}t_{12}u_{12} / v_{12}v_{12}z_{12}z_{12} / a'_{12}h_{12}a'_{12}h_{12} / b'_{12}c'_{12}b'_{12}c'_{12}d'_{12} / o_{12}e'_{12}o_{12}e'_{12}d'_{12}.$

Napomena: podvučeni stihovi označavaju pomerenu cezuru iza 4. sloga

III РЕГИСТАР МЕТРИЧКИХ ФОРМИ

1. ПЕСМЕ НАПИСАНЕ У ЈЕДНОЈ ФОРМИ

12(6+6): 23 песме; 563 стиха; 13 стихова изван о.м.ф.

3, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 33, 41, 46, 52

11(5+6): 20 песама; 551 стих; 39 стихова изван о.м.ф.

1, 2, 4, 7, 12, 16, 17, 21, 25, 28, 30, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 49, 50, 51

9(5+4): 2 песме; 64 стиха **8, 48**

2. КОМБИНАЦИЈЕ МЕТРИЧКИХ ФОРМИ

12(6+6) – 11(5+6): 4 песме; 240 стихова; 15 стихова изван о.м.ф. **34, 43, 44, 47**

12(6+6) – 9(5+4): 2 песме; 124 стиха; 4 стиха изван о.м.ф. **32, 45**

8 – 6: 1 песма; 24 стиха **37**

IV РЕГИСТАР СТРОФА И ПЕСНИЧКИХ ОБЛИКА

1. КАТРЕНИ

37 читавих песама написано у катренима

1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 48

II и III део песме *Серенада* (39), I део *Старост* (44), II и III део *Три писма* (47);

има укупно 283 катрена; 1132 стиха

Стихови којим су писани:

12(6+6):

123 катрена: 3,5,6, 9, 10, 11, 13, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 27, 29, 33, 41, 46

III део песме *Помрчина* (32), II део *Површни утисци* (34), II део *Суморни дани* (45)

11(5+6):

108 катрена: 1, 4, 7, 17, 21, 25, 28, 30, 35, 36, 38, 40, 42

I део песме *Површни утисци* (34), II и III део *Серенада* (39), II и III део *Три писма* (47)

9(5+4): 38 катрена: 8, 48, I и II део песме *Помрчина* (32), I део *Суморни дани* (45)

12(6+6) – 11(5+6): 8 катрена: I део песме *Старост* (44)

8 – 6: 6 катрена: 37

2. ТЕРЦЕТИ 1 песма (31); укупно 4 терцета; 12 стихова; 12(6+6)

3. КВИНТЕ 1 песма (14); укупно 5 квинти; 25 стихова; 12(6+6)

4. СЕКСТИНЕ 1 песма (50); 7 секстина; 42 стиха; 11(5+6)

5. КОМБИНАЦИЈЕ СТРОФА:

квинта – секстина: 2 песме (16, 49) и I део песме *Серенада* (39); 98 стихова; 11(5+6)

катрен – дистих: 2 песме (12, 51) и I део песме *Три писма* (47); 86 стихова

11(5+6), 12(6+6)

катрен – дистих – квинта: 1 песма (52); 60 стихова; 12(6+6)

катрен – квинта – октава: 1 песма (2); 21 стих; 11(5+6)

квинта – катрен – секстет: 1 песма (19); 20 стихова; 12(6+6)

*

<u>СОНЕТИ</u>	5 сонета; 70 стихова; 23, 43 , II део пес- ме <i>Старост</i> (44)
12(6+6):	3 сонета; 23, I и III део 43
11(5+6):	2 сонета; II део 43, II део 44

Sanja Paripović

MILAN RAKIĆ'S METRIC REGISTER

Summary

By analysing the verse forms used by Milan Rakić, this paper has produced an alphabetical register, a register of metric forms and a register of stanzas and poetic forms. A total of 52 poems and 1566 lines have been dealt with. The introductory part of the paper points out the most frequent metric forms in Rakić's poetry – the hendecasyllable and the dodecasyllable, as well as the specific characteristics of his verse, particularly the pronounced enjambments on the level of verse, half-verse and stanza, and his frequent shifts of the caesura.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Ади, Ендре (Ady, Endre) 113
Адорно, Теодор (Adorno, Theodor Wiesengrund) 203
Андрић, Иво 47, 345, 362
Атанасијевић, Ксенија 246, 293-295, 306
- Бајрон, Џорџ Гордон, лорд (Lord Byron, George Gordon)
145, 227
Бегић, Мидхат 22, 197
Бекић, Томислав 143, 255, 275
Белић, Александар 331, 355-358, 361, 368, 369, 371, 373,
374, 378-380
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 190, 262
Бећковић, Матија 43, 45, 186
Биргер, Готфрид Аугуст (Bürger, Gottfried August) 149
Блум, Харолд (Bloom, Harold) 291, 306
Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 85, 190, 228, 244, 247,
261
Божовић, Григорије 170-172, 179, 183
Бојић, Милутин 221, 259, 372, 384
Бошковић, Александар 279-308
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 190
Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 229
Валери, Пол (Valéry, Paul) 190
Васиљевић, Љуба 88
Васиљевић-Хаџи, Јован 121
Велмар-Јанковић, Светлана 169, 192, 349, 350

- Верлен, Пол (Verlaine, Paul) 18, 19, 244
Веселиновић, Јанко 378
Винавер, Станислав 163, 170, 178, 189, 190-195, 202, 206,
249
Витмен, Волт (Whitman, Walt) 84
Витошевић, Драгиша 344
Волтер, Франсоа Мари Ауре (Voltaire, François-Marie
Arouet) 146
Вордсворт, Вилијам (Wordsworth, William) 164
Вулф, Вирџинија (Woolf, Virginia) 352
Вучковић, Јован 88
Вучковић, Радован 138
- Гавриловић, Зоран 194, 222, 259
Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von)
145
Глишић, Милован 356
Готје, Теофил (Gautier, Théophile) 139, 141, 155-157
- Давичо, Оскар 339
Дандреи, Д. 88, 95
Даничић, Ђуро 209
Данојлић, Милован 84
Данте, Алигијери (Dante, Alighieri) 28, 39, 115, 147, 151,
153, 210, 297, 378
Делић, Јован 21-82, 359, 380, 381
Деретић, Јован 138, 376, 380
Димитријевић, Јелена 249
Домановић, Радоје 378
Драинац, Раде 333, 352

Дучић, Јован 7, 8, 11-16, 19, 22-24, 31, 68, 80, 84, 88, 95,
138, 139, 175, 193, 194, 219, 221, 225-228, 235, 239-242,
244-246, 249, 258, 259, 266, 311, 313, 314, 319, 324, 348,
356, 359, 360-362, 371-373, 378

Ђукановић, Владо 357, 358, 363, 371, 379, 380

Ђурић, Војислав 185, 186, 199, 224-227, 248, 315, 332

Екли, Кетрин Ен (Ackley, Katherine Anne) 274

Екман, Том (Eckman, Tom) 138

Елиаде, Мирча (Eliade, Mircea) 198, 199, 201, 205

Елиот, Томас Стернс (Eliot, Thomas Stearns) 212, 215, 223,
227

Епикур (Ἐπίκουρος) 291, 294-298, 303-306

Живадиновић, Драгутин 88

Живковић, Драгиша 137, 253

Живојиновић, Велимир Massuka 257, 258

Жујовић, Јован 378

Златановић, Мојсил 172

Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik Johan) 304

Иванић, Душан 85, 86

Ивић, Павле 358, 362, 372, 380

Иго, Виктор (Hugo, Victor) 88-90, 95, 103, 244, 352

Илић, Војислав 8, 34, 78, 221, 222, 241, 242, 258, 259, 311,
312, 372, 383, 384

Јаћимовић, Слађана 311-329
Јелић, Милосав 347, 348
Јовановић, Александар 169-183, 188
Јовановић, Јован Змај 88, 163, 219
Јовановић, Паја 255
Јовановић, Слободан 353, 357, 358
Јовић, Бојан 83-106
Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 194

Калер, Џонатан (Culler, Jonathan) 83
Карацић, Вук Стефановић 25, 26, 51, 160, 209, 220, 253
Кинг, Стивен (King, Stephen) 274
Китс, Џон (Keats, John) 149
Кнежевић, Божидар 196
Ковачевић, Љубомир 378
Којен, Леон 23, 138, 188, 222, 223, 225, 227, 236, 244, 246,
355, 370, 373, 376-378, 380, 386,
Кољевић, Светозар 158
Комбол, Миховил 151
Константиновић, Радомир 116
Кордић, Синиша 294
Костић, Лаза 163, 164, 344
Кошутић, Владета 156, 244, 261
Кршић, Јован 384
Кумануди, Коста 88
Курелац, Фран 26

Лазаревић, Бранко 13, 67, 223, 249, 250, 347-349, 355, 380

Лакан, Жак (Lacan, Jacques-Marie-Émile) 231, 269, 270, 271, 274, 277
Лалић, Иван В. 32, 45, 188, 190, 191
Лески, Албин (Lesky, Albin) 143
Лил, Шарл Мари Леконт де (Lisle, Charles-Marie Leconte de) 139
Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 189
Лукић, Света 222
Луковић, Стеван 246, 258, 344, 372

Максимовић, Десанка 85, 86, 186, 219, 339
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 190, 227
Мандельштам, Осип (Мандельштáм, О́сип Эми́льевич) 199
Маринковић, Војислав 88
Маринковић, Радмила 204
Марковић, Божа 88
Марковић, Даница 102, 219, 221, 249, 258
Матавуљ, Симо 88, 378
Матицки, Милица 335
Матицки, Миодраг 331-342
Матош, Антун Густав 16, 27, 62, 63, 67, 137, 224, 226, 243, 244, 247, 248, 251, 315, 332, 355, 372, 380
Машин, Драга 261
Мелвингер, Јасна 359, 380
Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice) 304
Мештровић, Иван 348
Мијушковић, Лепосава 249
Милановић, Александар 355-382
Милићевић, Милан 357
Милошевић, Милош 178
Миљковић, Бранко 32, 45, 186

Мирковић, Никола 180, 311, 312, 315, 325
Митриновић, Димитрије 22, 249, 349
Митровић, Андреја 59
Митровић, Милорад 88
Мишић, Зоран 186, 187, 206, 222, 245, 246
Молијер, Жан Батист (Molière, Jean Baptiste Poquelin) 352
Мопасан, Ги де (Maupassant, Guy de) 223, 229
Мочник, Растко 304, 306
Мусолини, Бенито Амилкаре Андреа (Mussolini, Benito Amilcare Andrea) 60

Настасијевић, Момчило 190, 193, 231, 241
Недић, Владан 26
Ненин, Миливој 343-354
Николић, Н. Ђ. 88
Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 229, 279, 291, 304
Новаков, С. 203
Ного, Рајко Петров 32, 43, 45, 47, 84, 186
Норис, Дејвид (Norris, David) 273

Његош, Петар Петровић 38, 219, 248, 348

Овидије, Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 274
Остен, Манфред (Osten, Manfred) 275

Павковић, Васа 355, 373, 381
Павловић, Драгољуб 204
Павловић, Мило 88

Павловић, Миодраг 23, 24, 32, 38, 43, 45, 185, 186, 222, 224-227, 229, 246, 276, 369

Палавестра, Предраг 137, 240, 257, 259, 260

Пандуровић, Сима 7, 8, 22, 34, 37, 84, 219, 221, 235, 240-243, 246, 249, 256, 258-261, 266, 267, 270-274, 277, 293, 312, 318, 319, 321, 344, 358-360, 368, 369, 373-375, 377, 378, 380, 382

Панић, Ћ. 88

Париповић, Сања 383-404

Пастернак, Борис (Пастернак, Борис Леонидович) 199, 200

Паунд, Езра (Pound, Ezra Weston Loomis) 223, 227

Пејчић, Јован 27, 170, 173, 176, 188, 345

Пековић, Слободанка 228

Перниола, Марио (Perniola, Mario) 231, 234, 269

Петковић, Владислав Dis 7, 8, 22-24, 34, 36, 72, 80, 219, 221, 235, 240-242, 249, 258, 259, 261, 334, 344, 358-360, 368, 369, 372, 373-375, 380

Петковић, Новица 8, 11-19, 63, 189, 355, 356, 360-362, 381

Петре, Фран 25

Петровић, Бошко 28

Петровић, Вељко 221, 246, 249

Петровић, Милорад 250

Петровић Предраг 178, 185-206

Петровић, Растко 169, 186, 193, 343-345, 349-354

Петровић, Светозар 24, 25

Пешић, Радмила 51

Попа, Васко 32, 43, 45, 169, 178, 181, 185-191, 193-206

Поповић, Богдан 7, 16, 22, 31, 50, 62, 63, 67, 88, 99, 172, 173, 176, 224, 226, 228, 240, 245, 262, 264, 357, 360, 381

Поповић, Јован Стерија 246, 339, 340

Поповић, Павле 357

Поповић, Радован 351, 352

Поповић, Тања 135-165, 196

Пушкин, Александар Сергејевич (Пушкин, Александр Сергеевич) 146

Радичевић, Бранко 163, 219, 230, 253, 254

Радовановић, Миодраг 369, 381

Радовић, Борислав 84, 196, 203

Радовић, Миодраг 163

Раичковић, Стеван 47, 84, 241

Рајић, Велимир 344

Ракитић, Слободан 43, 224, 225, 229, 241, 242

Ракић, Милица 353

Ракић, Мита 209, 344, 356, 357

Ранковић, Светозар 378

Ребац, Аница Савић 249

Рембо, Жан Артур (Rimbaud, Jean Arthur) 227

Рилке, Рајнер Марија (Rilke, Rainer Maria) 190

Ружић, Добросав 344, 345

Ружић, Жарко 388

Савић, Велибор Берко 86

Самен, Албер (Samain, Albert) 244

Свенсен, Лаш Фр. Х. (Svendsen, Lars Fr. H.) 230

Секулић, Исидора 223, 230, 248, 249, 281, 282, 283, 294,
303, 307, 358, 381

Сервантес, Сааведра Мигел де (Cervantes, Saavedra Miguel de) 207

Симовић, Љубомир 43, 45, 84, 186

Скерлић, Јован 7, 13, 22, 41, 137, 197, 213, 222, 223, 240,
245, 357, 358, 372-374, 378-381

Слијепчевић, Перо 7, 12, 17, 18, 223, 224, 248, 259, 377

Срезојевић, Душан 221

Срејовић, Драгослав 144
Станковић, Борисав 271
Стендал (Stendhal, право име: Marie-Henri Beyle) 145, 223
Стефановић, Светислав 249
Стојановић, Зоран 199, 386
Стојановић-Пантовић, Бојана 219-237
Стринберг, Аугуст (Strindberg, Johan August) 304
Сувајцић, Бошко 26

Тешић, Гојко 21
Тешић, Милосав 169, 186
Тибодет, Албер (Thibaudet, Albert) 83
Толстој, Никита Иљич (Толстой, Никита Илич) 371, 381
Тохоль, Мирослав 47
Трифунковић, Ђорђе 204

Ћосић, Бранимир 13, 14, 27, 62, 173, 175, 188, 203, 344, 362
Ћурчин, Милан 13, 14, 22, 23, 88, 188, 224, 249, 263

Ужаревећ, Јосип 199
Ујевећ, Аугустин Тин 352

Филиповић, Драгољуб 347, 348
Филодем (Φιλόδημος) 283
Флобер, Гистав (Flaubert, Gustave) 223, 229, 231, 232, 244,
353
Форд, Медокс Форд (Ford, Medox Ford, право презиме:
Hueffer) 223
Фрајштат, Најл (Fraistat, Neil) 84

Фридрих, Хуго (Friedrich, Hugo) 255
Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 267
Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 279, 280, 283-286, 289, 291,
298, 299, 307

Хаев, Е. (Haev, E.) 200
Хајне, Хајнрих (Heine, Heinrich) 144, 145, 344
Хамовић, Драган 207-215
Хелдерлин (Hölderlin, Friedrich) 143
Хередија, Хосе Марија де (Heredia, José Maria de) 139
Хомер 61
Христић, Јован 192

Цар, Марко 293
Цвијановић, С. Б. 95
Цвијић, Јован 378,
Церемановић, А. 144
Црњански, Милош 21, 46, 186, 192, 193, 231, 232, 241, 242,
256, 270, 272-274, 278, 322, 343, 345, 352

Честертон, Гилберт Кит (Chesterton, Gilbert Keith) 188
Чолак, Бојан 107-133

Џојс, Џемс (Joyce, James Augustine Aloysius) 301, 302, 307,
352

Шаван, Пиви де (Chavannes, Pierre-Cécile Puvis de) 14, 15,
176, 193, 194

Шантић, Алекса 88, 139, 144, 221, 249, 250, 343, 344, 371
Шартије, Емил-Огист (Chartier, Emile Auguste) 149
Шеатовић-Димитријевић, Светлана 239-278
Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 163, 300, 307
Шкроб, Зденко 25
Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 267, 274
Шуљагић, Радмила 352

Регистар саставили
Александар Бошковић
Бојан Чолак

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ
Београд, Краљице Наталије 43

*

За издаваче

др Весна Матовић
проф. др Александар Јовановић

*

Тираж

800 примерака

*

Штампа

АКАДЕМИЈА, Београд

ISBN 978-86-7095-119-8

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 – 1 Ракић М. (082)

МИЛАН Ракић и модерно песништво:
зборник радова / (уредник Новица Петковић).
- Београд: Институт за књижевност и
уметност: Учитељски факултет, 2007.
(Београд : Академија). – 415. стр.:
табеле; 19 cm – (Наука о књижевности.
(Поетичка истраживања; књ. 7)

Слика М. Ракића. – Тираж 800. – Стр. 7-8
Уводна напомена / уредник. – Напомене и
библиографске референце уз текст. –
Summaries. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-119-8

1. Петковић, Новица

а) Ракић, Милан (1876-1938) – Поезија –
Зборници

COBISS.SR-ID 139615756

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
ПОЕТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА

СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА
БРАНКА МИЉКОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА ВАСКА ПОПЕ
ЗБОРНИК РАДОВА

ПЕСНИК РАСТКО ПЕТРОВИЋ
ЗБОРНИК РАДОВА

ДИСОВА ПОЕЗИЈА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕТИКА СИМЕ ПАНДУРОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО
ЗБОРНИК РАДОВА