

Душица Потих

ПОЕТИКА ПРИКРИВАЊА

Фолклорни обрасци у стваралаштву Стевана
Раичковића

БИБЛИОТЕКА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Књига 56

Издавач

Друштво за српски језик и књижевност Србије
Завод за унапређивање образовања и васпитања

За издавача

Зона Мркаљ,
председник Друштва за српски језик и књижевност Србије

Златко Грушановић,
Директор Завода за унапређивање образовања и васпитања

Лектура и коректура

Милан Шиповац

Дизајн корица

Милан Шиповац

Штампа

Графика Галеб, Ниш

Тираж

300 ком

ISBN

978-86-84885-87-8

САДРЖАЈ

УВОД	5
I. МИТ И ФОЛКЛОР	22
I. 1. Митизација слике света	22
I. 1. 1. Увод	22
I. 1. 2. Стратегије митизације слике света – мит о природи..	34
I. 1. 2. 1. Стратегије митизације слике света – мит о рају	44
I. 1. 2. 2. Стратегије митизације слике света – мит о човеку ...	54
I. 1. 2. 3. Стратегије митизације слике света – мит о поезији ..	63
I. 1. 3. Примена симбола	69
I. 1. 3. 1. Просторна вертикала. Пример: вода.	71
I. 1. 3. 2. Просторна хоризонтала. Пример: кућа.	81
I. 1. 3. 3. Циклични ток. Пример: лето. Семантизација придева: касни	87
I. 2. ФОЛКЛОР	102
I. 2. 1. Веровања	103
I. 2. 2. Обреди и обичаји	145
II. НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ	163
II. 1. Народна поезија	163
II. 1. 1. Системски традицијски односи	169
II. 2. Народна проза	193
II. 2. 1. Прозни жанрови народне књижевности у <i>Малим бајкама</i>	206
II. 3. Парцијални и оказионални утицаји народне поезије и народне прозе	265
II. 3. 1. Жанрови народне поезије	265
II. 3. 2. Жанрови народне прозе	278
II. 3. 3. Цитати и алузије	295
II. 3. 4. Реторика народне књижевности	305
II. 4. Мали облици народне књижевности	314
II. 4. 1. Пословица	322
II. 4. 1. 2. Пословица у народној песми и у Раичковићевој песми	328
II. 4. 1. 3. Пословица у народној приповеци и у Раичковићевој причи	336
II. 4. 2. Изрека	341
II. 4. 3. Загонетка	348
II. 4. 4. Питалица, клетва, благослов, заклетва, бајање, виц.	367
II. 4. 5. Говорни обрт, народна етимологија	373
Литература	385

УВОД

Модерна српска књижевност проучава се пре свега са становишта глобалних идејних и поетичких токова, док се наше наслеђе у њој тражи ретко и спорадично, чак и тамо где је његово присуство, као на пример у песништву Васка Попе транспарентно (Alexander 1985)¹. Стеван Раичковић се, с друге стране, најчешће сагледава као аутентичан традиционални песник који не реферира ни на какву традицију (Потић 2005), док ћемо ми испитати његов однос с нашом фолклорном баштином.

¹ Проучавање односа наше усмене и писане традиције усмеравало се пре свега на стилске формације хронолошки блиске усменој култури. Упутићемо у том смислу на бројне радове Мирослава Пантића и Душана Иванића, који су се систематично бавили том проблематиком. Синтетички дијахронијски поглед на српску књижевност са становишта фолклора дала је Ана Радин у низу текстова и у књизи *Мотив вампира у миту и књижевности* (1996). Модерна српска књижевност, међутим, не посматра се с аспекта утицаја народног стваралаштва, а студије на ту тему су спорадичне. Нису у том правцу довољно истражени ни књижевници као што је Скендер Куленовић, чија је веза с народним стваралаштвом, попут Попине, више него очигледна. Бошко Сувајџић, нпр. посматра однос традицијског предлошка и Куленовићеве надградње (2011), док наш рад анализира прекодирање митске слике (Потић 2011а). У области драме Јасмина Врбавац је драмско стваралаштво Љубомира Симовића тумачила као транспозицију мита о убијању божанског краља примењујући Фрејзерово и Фрајово учење (2005). На фолклорне и митске одјеке у прози Борисава Станковића упућује Новица Петковић (1988), а Виолета П. Јовановић у делу Антонија Исаковића (2009). У ширем се смислу под ту истраживачку тематику може подвести студија Мила Ломпара *Црњански и Мефистофел, О скривеној фигури „Романа у Лондону“* (2000; 2007). Српска књижевност за децу од својих почетака поетику формулише на фолклорним обрасцима, што је велика и отворена истраживачка тема. Тамара Грујић, на пример, разматра рефлексе народне књижевности и традицијске културе у Змајевој поезији за децу (2010), а Снежана Шаранчић-Чутура српску прозу за децу с краја 20. в. на фону жанрова усмене прозе (2006), док наш рад, полазећи од теоријских постулата Михаила Бахтина (1978), сагледава карневализацију слике детињства у поезији за децу Стевана Раичковића (Потић 2010). Навешћемо и Слободана Лазаревића, првог нашег истраживача који је понудио један целовит интерпретативни модел транспозиције митских образаца у делима савремених српских прозних писаца и сликара (Лазаревић 2001). Митом се бавио и Иван Ковачевић, а поред односа мита према традицији, савременом друштву и политици (Ковачевић 2001), истраживао је и однос мита и уметности (2006).

У савременој српској књижевности Раичковић се јавио непосредно после Другог светског рата. Његов први објављени рад, песма „Мајка над завејаним успоменама“, (Раичковић 1945) и прва књига, песничка збирка *Детињства* (Раичковић 1950), нису писани у духу захтева соцреалистичке поезике, што званична критика није прихватила с одобравањем.² Тако почиње и нека врста неспоразума с критиком, која га тек од деведесетих година прошлог века без резерве позитивно оцењује. Разлози валоризације леже и у начину сагледавања његовог стваралаштва. Општи критички пресек показује га као традиционалног (класичног) песника и подводи под (нео)романтичарску или (нео)симболистичку поезику.³ Као што песника поезије квалификује одредницом: традиционалиста, не бави се ни његовим односима с књижевним наслеђем. Сагледан као изразито самосвојан аутор, као да већ неороманizam и неосимболизам не подразумевају однос према традицији, није се доводио ни у везу с фолклором. Други наводи на интимистичку поезију меког и нежног штимунга те му одриче рефлексију, што је колико дискутабилније од наредног гледишта, толико и погубније по вредновање овог опуса будући да је мисаоност један од темеља модерног песништва (Фридрих 2003). Трећи општи став препознаје три доминатне теме: траве и тишине, смрт те поезију. Он начелно није нетачан, али гради изванредан интелектуални шаблон, који у бити затвара Раичковићево стваралаштво.

Прва је тема карактеристичнија за пишчева рана дела и обликује модел целовитог света, исконску, рајску (Елијаде 1999: 12) стопљеност видова и облика бића. Такву тезу поставља и Иван В. Лалић: „Природа је у Раичковићевој поезији један релативно изгубљени рај, са којим се – посредством песме – можемо за тренутак идентификовати: најчешће по цену накнадне неодређене горчине и меланхолије.“ (1971: 163). Основна релација пишчеве ране фазе, како је сагледава Новица Петковић, јесте: човек–природа. Истраживач разликује два песникова односа према њој: „У таквом односу песма је поновила, упућивала на, доводила у пространства невидљивог ткања и

² О тумачењу и вредновању Раичковићевог дела видети Поттић 2005.

³ О периодизацији послератне српске поезије видети Петров 1983.

вечне тишине; али сама још се није конституисала, још се није самосвесно сабрала у властиту реалност. Јер је свет, у овој врсти лирике, по засебном поетском реалитету истовремено и резултат једног осећања природе, тако рећи, изнутра. Ако су у почетку елементи природе били довођени у својеврсни декоративни однос. тј. спољашњи однос, сада их и човек све више осећа и у пуноћи њихове егзистенцијалности [...] или у творачком односу унутар непрекидног кретања у природи. Зато је пак потреба песма која у себи претвара, реинкарнира такав однос. Раичковић је све више осећао тај унутрашњи творачки чин природе, и то упоредо са све јаснијом свешћу о немоћи песме и речи уопште“ (1972: 181) Друга је обележила каснију фазу егзистенцијалистичког суочавања с временом и смрћу. Бранко Миљковић поставља Раичковићев модерни сензибилитет у теоријски контекст полазећи од извесности ствари не по себи, већ за нас. Њихову истину „треба тражити тамо где оне постају, где је ћутање и мир. И песму треба тражити тамо где она престаје, замењена природом, смрћу и тишином. То онтолошко небиће песме је њено порекло и њена суштина, уколико су њене слике релативне и одлепљене од стварности а њена видљивост несигурна.“ Релација између песме и реалитета фокусира се на тачку њеног повлачења, премда и она, попут сваког супстанцијалитета, гради однос са својом негацијом. Није могуће пронаћи речи стварне толико да обликом и звуком личе на оно што означавају. У противречности Миљковић напишава сву чар поезије, али и њену непрецизност, неодређеност и смрт. У тој се колизији и Раичковић „повлачи у један свет мање приметан, стваран“ (1959: 242–244).

Начелна подела на три доминантне теме прихватљива је, али уз једну ограду. У средиште моделованог космоса постављени су човек и његов однос према свету, што намеће индивидуалну свест, унутрашњи простор, који за себе рекреира стварност. За ту линију опуса битан је и доживљај умирања без окриља вишег смисла, што се одражава на смисао бивања. Модерни индивидуализам и егзистенцијалистичку свест компилујемо и, с обзиром на велику пишчеву тему природе, одређујемо као урбани доживљај. Његове категорије нису само смртност, која обесмишљава сваки људски потез, већ су то и творачки чин човека, стваралачки потенцијал његове унутрашње

сфере, креативна и деструктивна својства имагинације и сећања.⁴ Њих одређујемо као пејзаже замишљеног и пејзаже сећања. Раичковић често обликује реалистичку слику, која спољашњим предметним корелативом (Eliot 1963) посредује скривени смисао потекао из унутрашњости. Привидном прецизношћу и минуциозношћу одраза моделује измишљене светове, ствара нови ред декомпонујући реалитет, дематеријализујући његове појавне обриси и поново их компоунујући, рекреирајући у свету текста. Пејзажи замишљеног и пејзажи сећања, поетика прикривања, чине срж пишчеве стваралачке авантуре. За њом се не трага следећи предметност дела већ тумачећи скривену суштину. Текст функционише на две паралелне равни, на линији тематско-мотивске површине и линији скривених значења. Прву одређујемо као раван очигледности, а другу као раван прикривња. На тако удвојену структуру упућује и Рашко Јовановић. Семантичка раван теме природе не исцрпљује се дескрипцијом, већ има има дубље значење, осмишљено у унутрашњој сфери. Реалност ишчезава пред поигравањем истине и привида те изнова постаје стварност моделована из поринуте перспективе. Због индивидуалног приступа ни традиционалне форме не могу да опстану у наслеђеном значењу и облику, што подразумева креативан однос према традицији (1963: 287, 288, 289).

Аутор се усмерава на један од најзанемаренијих, а по нама најбитнијих аспеката овог опуса, на однос индивидуалног доживљаја и спољашњег реалитета, на потискивање материјалне стварности пред нематеријалном, пред ирационалношћу и

⁴ Нерелигиозни човек прихвата нову егзистенцијалну ситуацију: признао је себе за јединог субјекта и творца Историје, а одбацио свако позивање на трансценденцију. Он не прихвата ниједан модел људскости изван људске судбине, каква се да одгонетнути из различитих историјских ситуација. Човек се сам *ствара*, а ствара се у потпуности само уколико десакрализује себе и свет око себе. Свето је препрека ка његовој слободи. Он ће достићи лични идентите само уколико се темељно демистификује, биће збиља слободан тек у тренутку када убије и последњег бога (Елијаде 2004: 144).

имагинацијом.⁵ Због тога се у тексту отвара један симболички простор, који удваја смисао како мотива, тако и целине дела обликујући пејзаже замишљеног и пејзаже сећања. Због тога је симболичкога простора Раичковићево стваралаштво компатибилно фолклору и може се тумачити са становишта фолклорног модела света будући да и њега одликује удвајање светова (Бандић 2004). Између њих се развија још једна тачка додире – стратегија обликовања слике света, вертикална структура космоса, која се обара и у хоризонтални пандан подразумевајући адекватну симболику. Предметни се реалитет удваја, такође, добијајући материјалну те симболичку, значењску вредност, што кореспондира Раичковићевој поетици прикривања. Преовлађујуће тематске оријентације, међутим, могу се посматрати и у узајамној прожетости, као опозицијски полови пищевог модела света, те симболизовати као природа и град. Оне се могу довести у везу и с доминантним пищевим емоционално-идејним средиштима, егзистенцијалистичким урбаним доживљајем и идализованом (митском) визијом. Моменат који их обједињује јесте имагинирајући субјект, што се оглашава из прикривености измишљених светова и моделује малу причу. Поетичко их певање обједињује, такође, било као креативни принцип хармоничног света, било промишљајући позицију песме и песника у стварности испражњеног неба, или у последњем стваралачком сегменту, који је обележила песничка егзистенција, као изједначавање бивања и певања у реалности света као текста.

Поводом прве поетичке линије Мило Ломпар износи тезу да Раичковић разрешава питање искуства. И њега „треба закатанчити пре него што испари у даху сублимације, јер је само песничко биће стигло до себе, као неког другог и самом песништву скривеног Ја, баш у том непатвореном талогу искуства.“ Поезија, међутим, није довољна: „Стихови се, као пропуштене могућности сублимације, а не као њене претходнице, окупљају око тог не-сублимног, што се на чистини

⁵ Из те се позиције критичар афирмативно односи према модреној превласти унутрашњег пола као иницијалног креативног импулса, што се иначе тумачи у кључу интимизма и негативно оцењује.

искуства, и доживљаја, објавило као јасно и разбирљиво, па отуд и обавезујуће [...] стихови се сабирају око самог живота. Очигледност се вратила у свет. Шта је, дакле, стих пред егзистенцијалним тренутком који сам себе региструје.“ Нови Раичковићев однос према поезији аутор одређује као пост-поезијски дух и сагледава као „дефинитивни удес поезије у духу, даху па и слуху песника [...] узнемиреног пред огледалом смрти. [...] У том инфинитезималном удаљењу од ништавила, на које се 'дестилисана свест' усредсређује, пост-поезијски дух почиње да мери две – до тад – поистовећиване ствари: поезију и живот. Распад њиховог јединства, као јединства две вредности које се – у песничкој биографији – међусобно онемогућавају, попут других одјека из даљине помешаних у једном тамном и дубоком јединству, обележава притицање основног искуства“. А оно је стваралачко. Стварност се у пост-поезијском духу рефлектује као имагинарни догађај. И тај га дух преображава основним искуством, док се он бави баналним техничким проблемима стварања, чији се апсурд интензивира сазнањем да поезија, у бити, припада животу, али само онда када се нађе у близини смрти. Песимистичан Ломпаров закључак прати опште незнађе духа модернитета: „Смрт доводи поезију до раскола са животом и лице дневника постаје огледало смрти“ (Ломпар 1997).

Другу поетичку линију тумачи Александар Јерков: „Уметност ствара представе преко којих се култивишу сама осећајност и перцепција, па тако свет до нас допире у духу естетске спознаје да би тек онда, заправо, накнадно био схваћен као реалност. Естетско и уметничко утолико је предсветско и предреално. Линијом која води од писма до стварности животом се изједначава са поезијом, али се у њој и растаче: 'Као да је у песничким обртима ишчекао сав живот, а остала сва поезија' паралелно с грчевитом потребом за стварношћу“. Нови песников поетички обрт критичар везује за смрт: „уколико је сенка смрти и умирања заправо изазов тишине која више није унутрашња тишина бића, већ спољна тишина непостојања, онда се – ево како се лукавство херменеутичког ума одмах показује делотворно – већ у томе часу ескапизма враћамо у пределе његове најдубље опсесије, оспеднутости тишином. [...] Ако је песничко биће једина песникова интима, онда је тихи смисао његовог певушења сам смисао песништва. Стеван Раичковић је, тада, песник

песништва [...] а његова поезија је она виша, вечна, трансцендентална Природа. Као какав песнички Спиноза, Стеван Раичковић је природу и поезију довео у однос у коме се Поезија или Природа каже онда када се говори једно исто“ (Јерков 1994).

О пишчевој спони с фолклором није се много писало. Она се тек констататује, обично поводом *Записа о црном Владимиру* (нпр. Велмар-Јанковић 1971). На њу се, затим, осврћу четири рада. У готово непрегледној литератури о сонету „Камена успаванка“, једино се Александар Јовановић задржао на односу према наслеђеним облицима (Јовановић 1984). Отклон индивидуалног талента од традицијског контекста критичар не вреднује негативно. И сонетом и успаванком писац се удаљава од изворних жанровских принципа и креативно их преобликује јер „на стваралачки начин користи традиционалне мотиве и облике, при чему они губе старе и добијају нове улоге и значења. То би била битна одлика његове модерности.“ Мање далекосежан по претензијама и закључцима, Мирослав Максимовић указује на неочекивану везу с епиком у сонету „На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“ (Максимовић 1994). Аутор разматра употребу глагола: стајати, несвршени вид у облику презента: „Не знам да ли да стојим?/Не знам да ли да бежим?[...]Да макнем некуд ногу/Ил' стојим у свом трагу?“ (3, 79) Сугеришући неминовност, али и чврстину, он повећава драматичност песме јер га Максимовић доводи у везу с народном књижевношћу: „на трагу епског стиха '... на страшном мјесту постојати'.“ Уз узгредно запажање о присуству усмене књижевности у овом опусу, које је забележио пољски аутор Јануш Џевуцки (Џевуцки 2009), практично једини рад усмерен на везу с усменим наслеђем долази из области лингвистике. Текстом „Семантички и структурни план антитетичких фигура у Раичковићевој поезији“ Александар Милановић уноси коперникански обрт у разумевање овог опуса (Милановић 2001). Он анализира антитетичке парове Раичковићевог језика у контексту фонда опште словенске и српске културе и доказује његову чврсту митолошку основу. Закључак је супротан ставовима целе критике, а утемељен на чињеничкој грађи, значајнији тим више што разоткрива раван скривених значења. Милановићева анализа указује на везу између употребе језика и потиснуте традицијске основе, на коју и Раичковић имплицитно

наводи у критикама, али и на један од начина проучавања поетике прикривања, на лингвистички приступ, који као под лупом показује пишчев традицијски пртљаг.

Наше полазиште Раичковића посматра као модерног писца за кога је и однос према традицији вид модернитета. Нови сензибилитет очитује се и у усмерењу на човека, на његову позицију у свету те на његов творачки потенцијал, што је и његова доминантна идејна оријентација. У време када је објављивао прве збирке и градио своју стваралачку физиономију, педесетих и шездесетих година прошлога века, на нашој је књижевној сцени преовладавало модерно схватање књижевности. Она га је баштинила из два извора, уметничког и теоријског. Прва група извора обухвата имплицитне поетике писаца, затим њихове есеје и критике превасходно импресионистичке оријентације (нпр. Црњански, Винавер, Растко Петровић), као и радове који су тежили теоријском дискурсу (нпр. Тодор Манојловић, Светислав Стефановић).⁶ Другу групу везујемо за америчку нову критику, која је објашњење уметности формулисала проучавајући модерну поезију.⁷ Она даје теоријски основ модерном схватању књижевности, а на наше послератне песнике делује пре свега посредством Јована Христића и Ивана В. Лалића. Ова критичка оријентација описује лук око аутономне сфере књижевности одвајајући је од материјалног, стварног света, што подразумева три импликације. Прва постулира став да се уметност не реализује у стварности да у њој нема никакву функцију (етичку, биографску), већ да обликује посебан реалитет. Друга сугерише да књижевност настаје унутар сфере уметности враћајући се постојећем скупу конвенција. Трећа се односи на језик, схваћен не као стваран већ као симболички феномен, што и обликује посебан модел света. У наведеним тезама препознаћемо и схватања код нас најистакнутијег аутора те оријентације, тачније њеног претече, Томаса Стерна Елиота (Eliot 1963). Он

⁶ Насумичном избору српских писаца можемо додати и једног критичара, Богдана Поповића, његов захтев за целом лепом песмом и његову ред-по-ред анализу (2001).

⁷ О новој критици видети: Кољевић 1967, НК 1973, Hristić 1973, Bužinjska–Markovski 2009.

формулише и гласовит став о односу традиције и индивидуалног талента, надличне креативне индивидуалности која као своје референтно поље бира одређени корпус конвенција и ствара међајући његов поредак. Модерно/новокритичко постављање књижевности у сферу књижевности и Елиотов концепт традиције јесу и теоријско полазиште нашег рада, тим пре што их баштини и Раичковић. Његова изабрана традиција јесте лирика. Најочигледнији примери, сонет и рима, обликовани су по канонима колико и уз отклон од њих, уз стваралачку дистанцу која се поиграва правилима и обликује нови ред.⁸

Стваралачка самосвест, есејистичко и стваралачко промишљање уметности, битни су аспекти модернитета. Као што у књижевном делу не експлицира рефлексију, Раичковић тако ни у критици не образлаже своје поетичке ставове.⁹ Његови су књижевни погледи имплицитни и морају се тумачити. Књижевници о којима је писао сведоче о изабраној традицији, наслеђу српске лирике као надређеном стваралачком пољу. Избор песника јесте и избор по сродности, прећутни поетички став. У том се низу усмена књижевност и фолклор не помињу. Једна од ретких поетичких екпликација, теза о усамљеној песми,¹⁰ среће се у есеју „Мит о поезији“. Као ничији предак и ничији потомак, она остварује само свој, аутентични космос

⁸ Критика је песнику често замерала формалну недорађеност сонета, премда се његово исклизуће из задатих обличких образаца може схватити и као креативно поигравање наслеђеним жанром, не само као његова стихотворна невештост. Видети више: Поттић 2005.

Милосављевић пак као одлике пишчеве модерности издваја креативан однос према књижевним облицима и књижевном наслеђу, и то оном у коме је садржана перманента супстанца лирике, те проблем односа човека и света, карактеристичан за савремену епоху, а не за романтизам (Милосављевић 1968: 116, 118).

⁹ Критички и есејистички текстови обједињени су у шестом и седмом тому сабраних дела (Раичковић 1998).

О критици и есејима Стевана Раичковића видети Potić 1992.

¹⁰ Израз је у *Сабраним делима* у редигованом тексту промењен: појединачна песма. Односи се на уметнички домет: „усамљена песма која се памти и о којој се прича по невидљивим кутовима живота“ (7, 79).

Наводе из Стевана Раичковића дајемо према издању сабраних дела тако што у загради стављамо најпре број тома па број стране с које је цитат.

(Раичковић 1978: 231–237). Те „појединачне песме,¹¹ засноване на јединственој и недељивој инспирацији [...] са својим самосталним, уникатним мотивом, који се сав и до краја поетски исцрпљује у својој невеликој, али независној целини“ (7, 75) искључују односе с баштином. То је традиционална песма, коју одликује непоновљиви пут до њених јединствених садржаја, аутономни принцип постојања. Она је асполут креативности. Разрада ове тезе води ка изолацији поетске структуре. Усамљеност песме јесте издвојеност из традицијског окружења које би јој било исходиште или посредник, затварање у сопствени систем. Раичковић се залаже за песму која би, као „биће по себи“, била ослобођена свог аутора и његовог опуса, књижевноисторијског контекста, сваког поређења, па инсистира на оригиналности (7, 50). Песма је „звук који није ничији ехо нити би и сам умео да се понови. [...] Ничији потомак и немогући предак. Извор који увире у себе“ (7, 51). Његова песма и јесте таква, усамљена, (бар привидно) утемељена у изоловану стваралачку сферу без традицијских односа. И његова је поетика фундирана у стратегије прикривања па делује на две равни. Једна намеће изолованост, а друга прикрива традицију, враћа јој се из индивидуалне позиције и креативно је преобликује. И чини то понекад до непрепознатљивости, не онако јасно као Бранко Ћопић: „са видним примесамa фолклора и јаким утицајем народне поезије, иако романтичне по духу, патетичне у тону и сентименталне по утиску који су остављале“ (6, 168–169). То не значи да традицијски односи изостају, већ да самосвојна творевина отежава детекцију њихових трагова.

Аспект традиције јесте и песнички језик. У сегментима пишеве критике који се баве том проблематиком референце на усмену књижевност ипак су очигледније, посебно поводом Скендера Куленовића. Језик, по схватању Стевана Раичковића, обједињује песничку традицију: „Као што се Андрић снагом и дубином своје обдарености и мудрости, полазећи са тла наслеђа и из традиције језика, у најосетљивијом поетским и мисаоним тачкама укрестио и са захтевима *новог духа*, који су ексклузивније најавили други, тако се Црњански, из живих, дневних, актуелних

¹¹ Сви курзиви у цитатима припадају писцу, који им је и иначе склон, посебно кад прибегава казу.

струјања, у којима је и сâм активно учествовао, приближио и поетским идеалима наше писане речи из *прошлости*. По диктату своје песничке аутентичности [...] они су обојица, сваки за себе и сваки на свој начин, извршили суштинске *корекције* у нашој *новијој литератури* и успоставили мост између прошлости с једне – и садашњости и будућности с друге стране“ („Дневник о Црњанском“, 7, 42). Описује стваралачи лук из индивидуалне, креативне позиције. Запажања о Ракићевом језику нису прокламација смрти аутора: „он је у нашем језику мајсторском и прецизном руком исклесао повелик број стихова-максима о животу и пролазности. Углавном, о општим и вечним темама. Није ни чудо што су се многи од њих, као неке нове изреке, уткали и у наш обичан говор. Чују се и данас, често и из уста оних који и не знају чији су то стихови“ („Белешке о Ракићу“, 6, 27). Она пледирају поетику прикривања, усмене матрице мимикријски уткане у универзални лирски принцип лапидарности: „Ради се о економици речи и адекватности слике, које су једна од основних преокупација у *изразу* лирике, не само наших дана него и из древних времена“ („Пред ликом Добрише Цесарића“, 6, 134), или феномен који ћемо ми одредити као типолошки образац. Акустички аспект стиха, живост стила, избор типова лексике, запажања су која се провлаче се кроз обе Раичковићеве критичко-есејистичке књиге употпуњујући имплицитне традицијске стратегије које су одредиле и његов рад.

О народној књижевности писац је оставио успутне записе. Исказ у *Записима о црном Владимиру*: „Па каква би волео да буде та песма Владимире?... Онако проста, једноставна?... Као народна?“ („Без епилога“, 1, 148) понајпре је елемент уметничког текста, дијалог између наратора и јунака, па тек онда поетички став који има тежину. Таква је и следећа рефлексја: „Мучио сам се да погодим онакву реч на коју би Владимир, као блиску, могао да реагује. Поменуо сам и десетерац, чак и гусле“. Она се односи на рецепцију, на поље препознавања, или бар на оно што наратор претпоставља да је хоризонт јунаковог очекивања. Запажање о једноставности, ипак, није лишено прећутног става и подразумева бар већи степен сложености писане књижевности, формално или значењски. Подразумева и аутопоетички традицијски циљ као надградњу баштине. Пишчеве додирне тачке с нашим фолклором нису очигледне, што нас је навело на

претпоставку да и његов однос према наслеђу подлеже поетици прикривања. Да и тај аспект текста можемо посматрати са становишта равни очигледности и равни прикривања пратећи оба њена наведена принципа. У том смо смислу пошли од претпоставке да и традицијска раван очигледности врши службу прикривања и не обликује модел света, због чега транспарентно присуство фолклорног елемента у тексту није и оно о чему песник, у бити, пева. Традицијска поетика прикривања предложак прихвата потискујући га, понекад и до непрепознатљивости. Ако је Раичковићев циљ усамљена песма, аутентично дело које настоји оставити (привидан) утисак независности од стваралачких предака, суштина његовог традицијског приступа јесте стратегија дезинтеграције, која баштињене елементе разлаже да би их преобликовала у нови текст, рекреирала као нови ред. Област којом се креће његов традицијски приступ одредићемо као типлошки образац, скуп композиционих или жанровских одлика, начела стваралачких поступака, мотива, става према свету, отворен за креативну игру преобликовања.

Типолошки образац указује на Раичковићеву модернистичку провинијенцију, на схватање да књижевност настаје од књижевности. У том је смислу он близак сродним појмовима, као што је топос, обрађен и припремљен клише.¹² Курцијус је, на пример, показао како топос, као стални стилски и структурни елемент, превазилази формалне оквира и почиње да се везује за садржај књижевног дела (1996), да постаје и један вид говора о свету. Топос је сродан и Фрајовој конвенцији, на којој опстоји свеколика књижевност. На једном полу књижевности налази се чиста конвенција, којој писци прибегавају само зато што се користила и раније на исти начин. Конвенција је богата и шаролика кад се користи као структурно начело. На другом полу налази се чиста варијабила, свесна тежња ка новом (1979: 121). Фрај, затим, разликује мит, који везује за приповедање, и архетип, повезујући га са значењем. Он

¹² Топоси су: „Општа места, стална стилска средства, типизирани мотиви, слике, поређења, клишеи, мисаоне и изражајне схеме“, које су имале „моћан и дуготрајан утицај не само на беседништво него и на целокупну писану књижевност, па чак и на друге уметности“ (RKT 1985:817–818).

о миту говори као о структурном принципу књижевности који обликује (архетипско) значење (1979, 1991). Варијабилна се, међутим, увек очекује, јер на релацији општи ситем писца – конкретан уметнички текст: „уметнички текст није копија система: он се састоји од релевантних испуњавања и релевантних неиспуњавања оних захтева које систем поставља“ (Lotman 1976: 298). Моменат иновације, креативни отклон, подразумевани је аспект свих теоријских и поетичких схватања да књижевност настаје од књижевности.

Као шема, структурни елемент или тематско-мотивски садржај, као инспиративно језгро или окошталост клишеа, типолошки образац, попут топоса, прожима историју књижевности постављајући оквире који се умрежавају да би наметнули креативни изазов. И сам се, међутим, прилагођава, отвара, све до специфичних видова писма, попут научне фантастике и књижевности за децу, или пак до индивидуалних поетика. Зато смо се, уместо на конкретан предлог: књижевни текст или фолклорни елемент, који би запосео раван очиледности, усмерили на типолошки образац и пишчеве везе с народним стваралаштвом испитали с тог становишта. И конкретан фолклорни елемент и типолошки образац по опсегу утицаја испољавају два вида деловања – парцијални и системски. Парцијални утицај обликује неки сегмент новог текста и пратимо га на равни очигледности. Системски утицај моделује типолошки образац, прикривени скуп формалних или жанровских особина и њима адекватан модел света. Можемо, свакако указати и на казационалне утицаје, повремене традицијске додире који немају већи значај. Имајући у виду утицај Елиота и нове критике како на опус, тако и на разумевање књижевности Стевана Раичковића, о његовим везама с фолклором говоримо као о традицијском односу. Приступ је заснован на пишчевој имплицитној елиотовској концепцији наслеђа као корпуса дела из књижевне прошлости коме се враћа да би се из његове перспективе самеравао. Његово осећање историје посматра традицију у духу одређења Велека и Ворена, као активну, променљиву целину, која се и сама мења из перспективе новог дела (1991:295). Креативни приступ његовог индивидуалног талента у њој тражи оно што је живо у садашњости, како је види и Ханс Роберт Јаус (1978), или пак Курцијус (1996), као флексибилни, креативни вид

наслеђа отворен за стваралачки дијалог и стваралачки подстицај. О традицијском приступу с креативних позиција индивидуалног талента говоримо као традицијским стратегијама усвајања. Њих делимо на два начелна односа, аналогију и трансформацију. Однос аналогије настоји да се што више приближи предлошку и прати га стратегија мимезе, ретко кад и непосредно инкорпорирање. Однос трансформације из индивидуалне позиције предлошку прилази креативно и мења га, у сегментима или у целини, и то формално и семантички. Њега прате стратегије преиначавања/модификације, преокретања /инверзије и порицања/негације. Разликујући традицијски предлошак и нови текст/нови контекст, говоримо и о традицијском циљу и његовој стратегији реинтегације. Потоња у себи садржи и оно од чега је пошла, традицијски предлошак (или више њих) подразумевајући традицијско и смисаоно усложњавање новог текста.¹³ Терминолошке изразе бирамо не само због пишевог поетичког става према традицији, формираног на модернистичким и Елиотовим схватањима, и не само због поетике прикривања, која се ретко позива на конкретан предлошак,¹⁴ већ и зато што фолклор не подразумева само књижевност већ и сложен систем народног стваралаштва.

Полазећи од изложеног теоријско-методолошког оквира, традицијску везу Стевана Раичковића с фолклором посматрали смо пре свега према издању сабраних дела (1998). Истраживачки

¹³ Једна од категорија регистара говора, по Цветану Тодорову, јесте присутност/одсутност упућивања на неки претходни дискурс. Тодоров о њој не говори као о простој еквиваленцији већ као о поливаленцији. Реч поливалентног дискурса упућује у два смера, има двоструко значење, а „ускратити му један или други смер, то значи не разумети га“. Други тип поливалентног дискурса „не евоцира неки одређени текст него скуп безимених својстава дискурса. [...] Нови текст се не прави помоћу низа елемената који уопштено припадају 'књижевности', него у односу на скупове који су више својеврсни: одређени стил, одређена посебна традиција, одређени начин употребе речи или песничких поступака.“ Тада „текст означава своју припадност књижевности, или некој од њених подела“ (1986: 30–31).

¹⁴ Осим у случају малих облика. Додиремо се делом терминологије Дубравке Ораић-Толић. За њу је основни тип цитатности начело мимезе, аналогије, али и инверзије, новог смисла који се креира на подлози старог (1990: 44).

корпус обухватио је поезију, прозу и књижевност за децу.¹⁵ Грађу смо поделили унутар две веће групе. Прва се везује за мит и фолклор, а друга за народну књижевност. Мит је у књижевност 20. века, како тврди Мелетински, и дошао преко фолклора (b. g: 283). Поставши поступком обликовања, он у књижевном делу митизује слику света. Стратегије митизације које реферирају на матрице митског мишљења одређујемо као мит и везујемо за три Раичковићеве теме: природу, урбани доживљај и поезију. Издвајамо базични мит о природи, од кога писац полази обликујући своје стратегије митизације модела света: мит о рају, мит о човеку, мит о поезији, с варијантом мита о песничкој егзистенцији. И елементи фолклора: обреди, обичаји, веровања, представе – губе своје првобитне особине, у првом реду везу са обредно-обичајном праксом, па се и они трансформишу у поступак моделовања поетског текста. Овај традицијски сегмент даје највише могућности да се посматра на равни очигледности, парадигматски показујући њену функцију прикривања, и упућује пре свега на традицијски однос према мотивима. Друга се група односи на народну књижевност и у оквиру ње разликујемо пишчеве традицијске везе с народном поезијом, народном прозом и малим облицима народне књижевности. Спону с усменом поезијом тражили смо мање у конкретним песмама и мотивима, а више у композиционим обрасцима те начину на који они граде модел света. Посебно истражујемо додир с прозним жанровима усмене књижевности, како се прихватају и како модификују типолошки обрасци стварајући аутентичне формалне и семантичке творевине. Мале облике проучавали смо са становишта креативног приступа типолошким обрасцима усмених кратких говорних форми посматрајући не само како их писац инкорпорира у нови текст и

¹⁵ Иако обимом није велики, Раичковићев опус намењен најмлађима још увек није адекватно истражен, премда је високо вреднован (Јекнић 1998: 276-288, Петровић 2001а: 349-352). Сагледан пак из перспективе фолклорних образаца, открива исти стваралачки рукопис, јединствено креативно и поетичко жариште, које дело Стевана Раичковића повезује спонама узajамности и заклапа у хомоген склоп целине опуса. Однос Раичковићевог стваралаштва за децу и фолклора посебна је и велика истраживачка тема. Ван корпуса остали су и текстови нефикционалног карактера.

песнички језик, или како их у новом тексту модификује, већ и како они постају елементи нове структуре, или пак сама нова структура. Мали облици, посебна и велика истраживачка тема, показали су принцип повезивања типолошког обрасца и песничког језика, нераскидиву симбиозу књижевноуметничког и језичког памћења као основни традицијски творбени механизам.

За крај ћемо дати и одређења појмова фолклора и народне књижевности. Фолклор се дефинише као народна мудрост и наука о народном предању. Посреди је „свеобухватни појам за анонимну народну традицију у коју спада: а) материјална култура (ликовно обликовање, занатство, костими, архитектура); б) *ф.* покрета и игара, као прелазни ступањ од материјалног ка идејном стваралаштву; ц) '*ф.* идеја', који обухвата обичаје, веровања, народну медицину, религију, разна занимања итд.; и д) *ф.* као уметност речи, и то издвојених (имена места, људи) и речи у везаном говору (приповетке, епска и лирска поезија, пословице, загонетке)“ (RKT 1985: 208). Слична је дефиниција и у *Народној књижевности*: „знање народа, традиционално веровање и сујеверје, народна предања, обичаје, изреке, пословице и баладе – свеукупну грађу. [...] Код нас се фолклором означава: (1) традиционална материјална култура (ликовно обликовање, занатство, костими, архитектура); (2) фолклор покрета, игара и музике; (3) фолклор 'идеја' – који обухвата обичаје, веровања, медицину, религију; и (4) уметност речи (приповетке, предања, епска и лирска поезија, баладе, пословице, загонетке, итд.)“ (НК 1996: 253).¹⁶

Народна књижевност је: „Назив за сва остварења наше усмене књижевности [...] У новије време осећа се као књижевно-историјски термин, уз који се јавља и *усмена књижевност*. Најстарији, изворни вид уметности речи која настаје и живи усменим путем. Поникла у давнини, народна књижевност не нестаје појавом писане речи, већ упоредо с њом вековима живи у разним срединама и условима [...] Остварења народне књижевности испољавају посебне књижевно-историјске и теоријске законитости. [...] Наша народна књижевност има

¹⁶ Њу понавља и Снежана Самарџија у *Уводу у усмену књижевност*. (Самарџија 2007: 8)

Видети и: Коќјара 1985.

следеће родове: лирску песму, епску песму, приповетку, предање и тзв. ситније врсте: пословице, питалице, загонетке и сл. Драму као развијен род не налазимо, али се драмски елементи налазе у разним играма, особито о свадбама и сл., као и у извођењу обредне лирике“ (НК 1996: 168). Намеће се и разликовање услова усмене културе и усменог процеса преношења-настајања дела од његовог записаног облика, који „није више идентичан с усменом изведбом, али ипак наставља свој живот на новој разини – изгубивши неке квалитете и вредности и добивши уједно нове, чувајући и надаље везу са фолклорном усменом основом“ (Bošković-Stulli1983: 44). По себи се разуме да је записана варијанта вид усмене књижевности којом се бавимо. Слично је појам одредио и Владан Недић. Посреди је: „Збир усмених дела (песама, приповедака, загонетака, пословица и др.) која настају и живе у једном народу преносећи се с колена на колена. У истом значењу употребљава се и термин *усмена књижевност*. [...] Дела *н. к.* стварају обдарени појединци, али у складу са схватањима друштвене средине којој припадају. Ако их други прихвате, она путују простором и временом. Промене које се при том јављају зависе углавном од врсте усмених дела и од личне даровитости појединца. [...] Писана књижевност настаје по правилу на основама усменог песништва. Из њега прихвата дотле изграђен језик, мотиве, слике, симболе, метрику. Она му се обраћа и касније, нарочито у тренуцима када се обнавља. Из усменог песништва прима и готове облике – бајку и баладу нпр. – и развија их даље“ (RKT). Опште одлике народне књижевности, како их систематизује Марија Клеут су: (1) усменост у стваралачком чину, у преношењу и рецепцији, (2) синкретичност, (3) колективност, (4) традиционализам, (5) варијативност, (6) устаљеност мотива и сижеа, (7) поетски језик, (8) устаљеност композиционо-стилских поступака и средстава (2001: 9), испољавају понајпре карактер канонизованости, што умногоме одређује и однос писане уметности речи, другим речима: какве ће њене елементе писац модерне епохе преузети као онај вид традиције који је и данас жив и продуктиван.

Недић је један од многих научника који наглашавају флексибилну бит усмене књижевности: „Многи велики писци налазе подстицаја у делима народних стваралаца“ (RKT). Њен креативни механизам обнове писана књижевност прихвата као

фонд научених књижевних поступака, тема, слика, облика, али више у смислу стваралачког подстицаја него непосредног прихватања. На гробљима митова и на њиховим живим изворима, каже Зоран Мишић, данашњи песник не тражи старе поуке већ нова сазнања (1996: 211). На такав је стваралачки изазов одговорио и Раичковић. Начин на који епоха или писац прилазе феномену наслеђа условљава и истраживачки приступ. Традицијске везе наших савремених писаца захватају у далеко одређеније области, као што је Попин тематско-мотивски склоп. Миодраг Павловић и његов експлицитан стваралачки и истраживачки однос уметника-ерудите према наслеђу посебна су и никад довољно проучена тема (Роровић 1985, Коцић 1996). Није наодмет упутити и на четвртог великог песника прве фазе нашег послератног модернизма, на Бранка Миљковића. И његов непосреднији, на тематско-мотивској равни прочитан традицијски однос с народном књижевношћу може да употпуни њену службу у исцртавању физиономије нашег савременог песништва (Диздаревић-Крњевић 1996, Самарџија 1996). Раичковићев типолошки образац, који се ретко позива на конкретан предлог, као апстрактнији феномен отворенији је за креативну надградњу, примерену пишчевој традицијској поезици прикривања, и открива пуну меру његовог стваралачког потенцијала.