

Мср Милица Д. Миленковић

ДИЈАЛОГ УМЕТНОСТИ
У РАЗГОВОРУ С ИЛОВАЧОМ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

Цела једна линија певања Стевана Раичковића бави се темама смрти, пролазности живота, непосредном везом смрти и уметничког дела, односом творца и креације. Иако песимистички настројен у многим својим стиховима овакве интенције, Раичковић указује на значај уметности и њену моћ да нешто остави живим, иако је сама по себи „мртав свет“. Такав значај, слојевито приказан скривеним семантичким аспектима односа поезије и вајарства, творца, модела и његовог дела, налазимо и у поеми *Разговор с иловачом*. Анализом стихова ове поеме, користећи се структуралистичким методом, настојимо да у овом раду укажемо на комуникативну раван поеме и однос двеју уметности које се у њој преплићу.

Кључне речи: Стеван Раичковић, *Разговор с иловачом*, комуникативна раван, мимесис, творац, модел, дело.

1. Стеван Раичковић (1928–2007) улази у ред оних српских књижевника чији се песнички израз кристалисао из збирке у збирку мењајући ток стиха, ритма, теме и идеје. У *Историји српске књижевности* Јована Деретића, Раичковић носи име главног представника поезије субјективног лиризма. Окарактерисан је као „песник неоромантичарске осећајности, најизразитији лирик у савременој српској поезији... није ни експериментатор, ни авангардиста, али није ни традиционалист у обичајеном смислу“ (Деретић 2011: 1169). Песнички опус Стевана Раичковића обухвата велики број књига које је континуирано објављивао почев од педесетих година прошлог века: *Дейињсїва* (1950), *Песма їиїшине* (1952), *Балада о їредвечерју* (1955), *Касно леїо* (1958), *Тиса* (1961), *Сїїихови* (1964), *Камена усїаванка* (1967), *Зайиси о црном Владириу* (1971), *Случајни мемоари* (1978), *Точак за мучење* (1981), *Панонске їїїице* (1988) и др. Бавио се преводилачким радом, писао есеје и књиге за децу.

У првим песничким остварењима „он је изразио спокојство у недрима природе, јединство с биљем, радост у повратку реци детињства“ (ДЕРЕТИЋ 2011: 1169), у потоњим трагичан доживљај пролазности и смрти постаје срж нових остварења. Управо поред промене теме овде долази и до промене начина певања у формалном и метричком смислу. Песник се одлучује за строгу форму сонета, правилних дистиха или катрена, прелази са „белог“ на везани стих и на тај начин указује на дубоку промену у својој поетици. Тако су исписане најзначајније странице његове поезије: *Камена усџаванка*, *Зайиси о црном Владимиру*, *Разџовор с иловачом...* Ако се у првим и ранијим збиркама тек у понеком стиху јављала реч о смрти, творцу и мртвим световима, у правом сусрету са пролазношћу живота, односом књижевности и уметности према делу и смрти, или, творца према свему наведеном, долази до преокрета који се огледа у грађењу структурално-комполитних стихова, строфа, сонета, изузетној версификацији и непревазиђеној мелодичности горепомених дела.

Стеван Раичковић, како Новица Петковић запажа, јесте „модеран песник, који у сасвим љупке слике из природе уноси нешто од егзистенцијалне уздрхталости и угрожености“ (Петковић 2000: 127) – но те „љупке слике“, са сигурношћу можемо тврдити, касније постају простор и време за коначно песничко разрачунавање са емоцијама уздрхталости и немоћи пред неумитним егзистенцијалним питањем о смрти и пролазности живота.

То што је Стеван Раичковић „преживео“ у нашој књижевности иако се готово увек налазио на граници између „старе лирске вокације и модерних одлика“ (Хамовић 2011: 5), иако се лако могао наћи на маргини стражиловске линије, указује на дубља значења његовог песничког дела које, очигледно, хоризонт очекивања читалаца лако прихвата у свим временима:

„Изнутра гледано, Раичковић не може да остане у нашим књижевноисторијским синтезама тек сведок и пратилац преокрета с половине XX века, него се пре може указати као први у реду оних послератних песника који су, продубљујући а не раскидајући споне с традицијском линијом почетом у романтизму и продубљеном у симболизму – прихватајући и многа искуства актуелних струјања – изнашли равнотежу између континуитета са наслеђеним поетикама и практиковања нових поетичких постигнућа“ (Хамовић 2011: 249).

Управо ту равнотежу Александар Јерков уочава у двоструком процесу превладавања очигледних разлика, „разлика слободног и везаног стиха, чврсте песничке форме и слободног протока поетског записа, строфа, строфоида, и да их тако назовемо, стихоида“ (Јерков 2010: 83), које иду „све до оне тачке када се иманентна критика и иманентизам живота не стопе, потпуно, с песништвом као таквим... Тај антички парадокс је и коначни резултат Раичковићеве поетичке алхемије“ (Јерков 2010: 83).

Из целокупног опуса Стевана Раичковића можемо издвојити један део истог идејног дискурса у коме се песник бави темама смрти, пролазности

живота, непосредном везом смрти и уметничког дела, односом творца и креације. Иако песимистички настројен у многим својим стиховима овакве интенције, Раичковић заправо увек подсећа на значај уметности и њену моћ да нешто остави живим, иако је сама по себи „мртав свет“. Такав значај слојевито приказан скривеним семантичким аспектима односа поезије и вајарства, творца, модела и његовог дела, налазимо у поеми *Разјовор с иловачом* (публикованој у песничкој књизи *Точак за мучење* 1981. године).

2. У огледу *Прелазак у Ђрумен Ђлине у жежежене* Јован Делић усмерава читаоца на „цео један моћан рукавац поезије Стевана Раичковића“ који би се могао назвати „разговорима“ те наглашава да је Раичковић у *Разјовору с иловачом* остварио „својеврсну синтезу пјесничких поступака и тема из разговора с пјесмом и *Зайиса о црном Владимиру*, али и пјесама-,записа“ о упокојеним великим пјесницима“ (Делић 2008: 67). Овим епитекстовима придружују се и вантекстовне референце,¹ а „неки су од његових најпознатијих циклуса (*Зайиси о црном Владимиру*, *Разјовор с иловачом*) и настали као резултат увођења у песму конкретних ликова и околности које су читаоцу дочаране и у прозним записима и фрагментима који прате саме песме“ (Микић 2001: 32).

Поема *Разјовор с иловачом* састоји се из десет песама једнаке дужине: свака песма се састоји из три строфе које су катрени. Стих је везан, а рима укрштена. Лирски субјекат у поеми има сапутника, вајара, са којим одлази у атеље где ће постати вајарев модел. Простор поеме се са екстеријера („Одмицали смо заједно из града/ Улицом дугом, па кроз снег и шуму...“)² сужава на ентеријер („У атеље смо ушли: хладан беше“) – атеље вајара који ће

¹ Предлогак ове поеме је стварни догађај из живота Стевана Раичковића. Познати српски вајар Александар Зарин (Српска Црња, 1923 – Београд, 1998) јесте прототип вајара *Разјовора с иловачом*. Александар Зарин је аутор низа спомен биста посвећених песницима. На свој начин Зарин се одужио Бранку Радичевићу, Ђури Јакшићу, Десанки Максимовић, Јовану Јовановићу Змају, Алекси Шантићу. Дружио се са Скендером Куленовићем, Стеваном Раичковићем и Душком Радовићем, чије је бисте такође израдио, али их је за живота чувао у свом атељеу на Топчидеру. Након смрти Зарина, споменик Скендера Куленовића постављен је на Козари, споменик Душку Радовићу на Ташмајдану, а биста Стевана Раичковића на Калемегдану. У Зариновом атељеу, близу Топчидерске звезде, „осамдесетих година се сваке недеље по подне састајало неколико пријатеља – Раичковић и Бећковић редовно, а Скендер Куленовић и Душан Радовић повремено. – Тада је вајар дошао на идеју да по живим моделима, поред осталих, овековечи и четири пријатеља песника – сећа се Бећковић. – Са Раичковићем је Зарин био најприснији и готово сам сигуран да је њихова заједничка и та идеја и избор ликова. Своју бисту Раичковић је, чини ми се, вајао колико и скулптор, хватајући га сваки час за руку, контролишући сваки покрет и црту, како би копија била што веродостојнија и вернија оригиналу. То је мотив и циклуса Стеванових песама *Разјовор с иловачом*, који је као своју приступну беседу читао у САНУ (4. јануар 2012, *Новосћи*).

² Све наводе из поеме *Разјовор с иловачом* доносимо према издању: Стеван Раичковић, *Изабрана лирика*, избор и поговор Стеван Тонтић, Бањалука, 1990.

постати позорница делања творца и унутрашње драме лирског субјекта – да би се на крају отворио метафизички недокучиви простор симболиком „пута“ у последњим стиховима: „Нек у твом блату ко амбис ископа/ Пут до мог правога лика место маске.“

Време у поеми је време садашње, пратимо вајара и његов модел у суделовању стварања новог дела (скулптуре). Формално, време је на тренутак прекинуто кратком реминисценцијом модела, интерпункцијски издвојеном трима тачкама:

„...Био сам сам у ко зна којем добу:
Јулско поподне, распуст, иза стакла
Чујем глас познат и напуштам собу
Крадом и бежим – у рај ко из пакла...“

Поред овога, сећање у виду запитаности о прошлим догађајима из живота лирског субјекта, јесте наговештај увођења прошлог у садашњи дискурс поеме, са јасном идејном функцијом да се да одговор на питање о уметничком делу и његовом односу према стварности.

Овде модел (који је и лирски субјекат поеме) ствара своје дело, поему филозофски окренуту теми творца и креације, градећи је на протодрами која се збива у атељеу једног другог уметника – вајара:

„Раичковић се, у овој поеми, показао као мајстор наратије и дескрипције у стиху, па и нарочите драматургије, у фином расту тензије и исто тако постављеним односима између два жива и трећег актера од глине, оживљеног делом стварања. Али, то мајсторство, тачније висока изведеност описа вајаревог рада, била је у функцији постављања оквира за испредање битних линија лирског смисла, које се могу лако пратити, али, дабоме, не без тешкоћа увести у дискурзивну формулацију“ (Хамовић 2011: 212).

Мотиви које налазимо у поеми слика су ентеријера атељеа, са јасном интенцијом да покажу свет и алате једног уметника (гипс, рељеф, плоча, штафелај, кип, шраф, глина, блато, штица), али се насупрот овим мотивима јављају и мотиви који ће имати улогу симбола и посредника између реалног и метафизичког света (очи, крст, лопта, руке, иловача, смрт, *гело*, лик). Сви ови мотиви заједно творе слику креативног чина који се никада не одвија само у реалном свету, већ увек претпоставља други, метафизички свет и указује на везу уметника и тог другог узвишеног света.

У самој поеми, у супротстављености двеју уметности, два начина стварања, књижевности и вајарства, указано је на идеју о стварању, улози творца и модела у том стварању, чиме се тежи извесном решењу проблема уметности који је у ствари проблем мимесиса: 1) у Платоновој метафизици схваћеног као подражавање праве стварности, то јест царства идеја као узора, из чега се састоји уметност, која чак не подражава идеје непосредно, већ тек из

производа других делатности или из готових природних облика; мимесис је други начин предочавања наратива (први је диегесис – представљање одређене радње чистим приповедањем),³ 2) код Аристотела употребљеног као појам којим се означава подражавање радње и оба начина наративног представљања,⁴ 3) као имитације старозаветног првобитног креативног чина – стварања човека од стране Бога: „И створи Бог човека по лику своје.“ (Мој. 1, 27)⁵ Сва три примера одређења мимесиса указују на његову основну функцију имитације/приказивања/опонашања, која је, заправо, одраз односа уметничког дела према стварности. У поеми *Разговор с иловачом*, у развијеној живој слици присутног субјекта као модела, творца и дела у настајању – у троуглу уметничког чина – налазимо античку филозофску поставку о подражавању стварности. Мимесис се тако читава на два нивоа: у оквирном и унутрашњем наративу – поеми (која приказује догађај у атељеу) и скулптури у настајању (која је описана у поеми).

Увођењем мотива смрти и останка нечега после смрти (модел се обраћа иловачи: „Ти ћеш уместо мене овде бити/ Да носиш мој лик кад ја будем глина“), имплициран је свет мртвих који подразумева уништење физичке материје (тела, па самим тим и лика), и између осталог, многим референцама указано на уметнички чин као везу између реалног и оностраног света са тежњом ка опстајању и вечном животу.

Отуда ова поема јесте филозофски настројена. Она има за идеју неколико „разговора“ са иловачом: разговор са иловачом-скулптуром, разговор са земљом-иловачом и *Разговор с иловачом* који обједињује и у себи садржи претходна два.

Разговор са иловачом води се на неколико нивоа и то је оно што овој поеми даје слојевитост и отвореност ка читаоцу. Употреба именице „разговор“ у наслову поеме, упућује на комуникацију и комуникативну раван овог дела, јер је читалац позван да постане „слушалац“ једног разговора. И он ће то постати у процесу читања, али пре свега у процесу рецепције текста. Но још један конзумент, а то је лирски субјекат у улози модела, покушаће да „ишчита“ свој живот са скулптуре. Овим песник директно указује на уметничку моћ подражавања стварности. На крају ће, након критичког постављања према наведеном, ту моћ и признати: „...ти (дело – прим. М. М.) прени / Већ сада у себи моћ која нас мења / Помози њему (вајару – прим. М. М.)... / Да мој лик у те утка пре мог мрења.“

Удвајање које се појављује постојањем две паралелне уметничке равни (књижевности и вајарства), твори удвајање конзумента/рецептора/читаоца ове поеме. У многим случајевима, места урањања која се појављују у тексту

³ Више у: *Речник књижевних ѿгермина*, Београд, 1985.

⁴ Више у: Аристотел, *О ѿесничкој умејносии*, Београд, 1982.

⁵ Више у: *Библија, Светио ѿисмо Сѿтарој и Новој завейѿа, Сѿтари завейѿа* по преводу Буре Даничића, *Нови завейѿа* по преводу Вука Караѿића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја, Ваљево, 2007.

биће места урањања намењена како читаоцу, тако и самом лирском субјекту. До овога ће доћи у тренуцима „читања“ лирског субјекта, у моментима представљања скулптуре као текста. Док ће читалац са једне стране различитим језичким деиктикама у функцији пребацивача урањати у просторни, временски и емотивни свет ове поеме, дотле ће и лирски субјекат тражити окидаче на скулптури којима ће просторно, временски и емотивно уронити у њен свет, са намером да са „записа“ које оставља вајар на глави скулптуре, ишчита свој живот.

Парадокс дијалога уметности у *Разјовору с иловачом* произилази из сталне песникове тврдње о немогућности сопственог урањања у дело пред собом што је у ствари главни мотиватор поеме као наратива о песниковом животу, па и о једном конкретном догађају из његовог живота (на шта смо раније упутили изводом из *Новосић*).

„Мртви свет“ који је честа одредница за уметничко дело у песничком опусу Стевана Раичковића, оживљава се сваким новим читањем, когницијом читаоца и његовом „шетњом“⁶ кроз наратив. И када у песми *Књије* цитира позив једног уметничког дела (књиге): „Уђи у мртво царство наше“, Раичковић упућује на једини могући начин оживљавања дела. С тим у вези, захтеваће од иловаче-скулптуре да утиче на свога творца (*гело* као медијум интеракције света идеје и творца) како би касније могла да утиче и на конзумента, а својим наративом у виду поеме позива читаоца на улажење у, и оживљавање још једног сведочанства о његовом животу.

3. У *Разјовору с иловачом* сусрећемо модел који размишља о чину стварања и о својој позицији у односу на то стварање. На тај начин је перципирано вајарство као још једна уметност, док је *разјовор* с иловачом у ствари сама поема што упућује на књижевност – другу врсту уметности. С обзиром на то да је једна књижевна форма у ствари оквир у коме се излаже идеја дела, књижевност и вајарство постављамо наведеним редоследом.

Вајарство је смештено унутар књижевности, заправо се књижевно дело користи како би се проговорило о вајарству. У овом случају је у питању специфичан модел и његова позиција, али се универзални језик естетског и идејног једнако препознаје као језик уметности, положаја творца, модела и дела у односу на вечност или заборав.

Првом песмом, тајанствено заогрнути хладноћом и снегом, приказани су протагонисти поеме: лирски субјекат који је песниково „ја“ и вајар. Они су неименовани и тек уласком у атеље (први стих друге песме: „У атеље смо ушли...“), сужавањем простора са екстеријера на ентеријер, протагонисти добијају своје улоге: један постаје вајар (други стих друге песме: „И док се вајар око пећи мајо...“), а други модел („Вајар је своју глину (моју главу)/ Месио неким рукама далеким.“).

⁶ Више у: Умберто Еко, *Шест шејњи кроз нарајивну шуму*, Београд, 2003.

Атеље је описан на следећи начин: место је хладно, постоји једна пећ, унаоколо су беле гипсане главе („Гледале су ме главе што се смеше/ Из белог гипса пред којим сам стајо.“), бронзани рељефи и плоче („Из бронзе су ме свуд пратиле риђе/ Очи са неког рељефа ил плоче.“), ту су облица, жица, штафелај, глина, штица, шилјак и мала даска. Свим наведеним описан је алат којим се вајар служи како би обликовао своје дело.

Видимо да вајар ради у гипсу, бронзи и глини. Прави фигуре, рељефе и плоче. Није случајно изабрана глина као средство којим ће бити направљен песников лик – са њом се може *йовесџи* разговор док траје вајарев посао; глина има двоструко значење: средство у вајаревој уметности и земља у коју се спушта мртво човеково тело.

Вајарев посао је такође описан бројним стиховима, готово живо и јасно. Ти описи почињу након последњег стиха друге песме: „Хтео сам већ да одем, ал он: *йоче...*“ Облик глагола који је издвојен (треће лице једнине аориста глагола „почети“) указује на приповедачки презент који ће у овом делу значити континуирану радњу коју је, очигледно, што ћемо видети на самом крају поеме, немогуће завршити. У ово „поче“ тако ће стати и све остале радње које предузима вајар:

„Облицу диже (с хрпе што се ложи)
И тресну по њој секиром уздужно
Па две полутке у груби крст сложи
Завезавши их жицом, на чвор, ружно.

Затим га попе у врх штафелаја
И стегну шрафом (уз шкрипу алатке)

.....
Вајар се за трен удаљи кроз врата
И вративши се с глином пуних шака
Омота крст у лопту масног блата.“

Вајар је модел гледао, пиљио му у лице, обилазио га, искретао му подбрадак. У тим тренуцима (док је вајар очигледно анализирао формалне црте лица), песник је осетио да је човеково тело само оклоп у коме је сакривен читав један унутрашњи свет који се никада не може спознати голим оком.

Вајар је приказан кроз чин стварања и његова унутрашња драма, стваралачки напор духа, нама остаје недокучива: „Из оптике лирског субјекта (модела) не видимо, мада слутимо, вајареву унутарњу динамику, али је спољна, дата у детаљном опису радње, више него очевидна“ (Хамовић 2011: 212). О унутрашњој вајаревој драми можемо слутити на основу стихова: „Спазих и грашке зноја како с лица / Мајстора капљу и сја иловача. / ... / Тргао сам се: вајар се одмара“. Очигледан је огроман духовни напор вајара да своје дело учини што савршенијим.

Глаголима „месити“, „дубити“ и „глачати“ (вајар меси глину и штицом „час дуби, час глача“) описан је метод којим вајар ствара своје дело. Сви

наведени глаголи добиће ново значење у самој поеми тиме што ће песник искористити симболику појединих мотива: крста, иловаче и очију. Док их у радионици вајара приказује као пука средства којима се ствара ново дело (крст је основа, иловача је средство, очи су ту ради анализе и визуелизације), песник ће ове мотиве уздићи на виши ниво и тиме дати поеми нови смисао.

Можемо рећи да је вајарство протоуметност на којој се базира поема, дело и форма друге уметности (у овом случају књижевности).

4. У сонету *Књиџе*, много раније него што је ту идеју продубио у *Разјовору с иловачом*, Стеван Раичковић је писао о „мртвом свету“ уметности:

„Опколише ме ноћас књиге –
зуре у мене из свог праха.
Ћутљиве – ко од страшне бригае.
Збијене – ко од тешког страха.

Ја знам да свака као жива
(Мада не има ока, уха!)
За мене неки говор скрива
У непомичној урни духа.

И све што гледам у њих дубље
Све ми се мање мртвим чине
Те шкриње мрака, тајне зубље.

Једне ме маме, друге плаше –
Незнаним гласом ко из тмине:
Уђи у мртво царство наше!“

Позив песнику да уђе у мртво царство уметничког дела и говор који књиге скривају, уочавамо да је идеја која је продубљена у поеми *Разјовору с иловачом*. На сличан начин и вајарево дело створено од иловаче јесте без ока и уха (иако их формално има!) и само по себи скрива *јовор* што смо видели на основу разговора који се воде у овој поеми и на основу *разјовора* који води сама поема са једном другом уметношћу. С обзиром на то да имамо творца, модел и дело, кроз комбиноване односе ово троје, песник описује: 1) однос творца и модела, 2) однос творца и дела, 3) однос модела и дела и 4) однос сво троје (аутор →модел→дело).

Однос творца и модела умногоме је приказан унутрашњим односом модела према творцу:

„Стање у којем се пјеснички субјект налази је парадоксално: привидно је миран, укочен ‘ко неки кип’, али у њему се догађа интензиван, готово драматичан унутрашњи живот. У ателеу се одвија обострана стваралачка драма, виђена и доживљена у пјесми очима и свијешћу модела, портретисаног пјесника. Пјесник у часу портретисања букти изнутра“ (Делић 2008: 81).

За разлику од песника (модела) који у *часу њорџрејџисања букџи из-нуџра*, творац се према моделу односи објективно – песник је за њега само то: модел по којем ће створити своје дело. О томе песник каже (песма бр. 4):

„Гледао ме је дуго нетремице
Са једног места, онда се помери
И искоса ми пиљио у лице
С осмехом неким као да га мери.

Обилази ме (док га тајно пратим
Оком, па ухом, потиљком, свом кожом).
Искретао ми подбрадак, а затим
Осмастро опет са гримасом строжом.“

Док вајар ствара, модел га „тајно прати“ и то не само очима, већ и осталим чулима што отвара нову димензију дела – за разлику од творца који моделу приступа само визуелно, модел почиње да осећа: „И тад осетих како сам под својим / Оклопом за све непознат свет крио.“ Што више модел одлази осећањима и сећањима у своју прошлост (он реминисцира читав живот) тиме се све више удаљава од творца и његовог делања и дела, зато су руке којима вајар меси глину описане епитетом „далеке“ и неодређеном заменицом „неке“ („Вајар је своју глину (моју главу) / Месио неким рукама далеким.“).

Након сазнања и емотивног спознања да творац своје дело гради само према форми, а не према свему ономе што му је визуелно недоступно (психички, емотивни и емпиријски живот модела), песник апострофира творца и то је једино његово обраћање вајару: „Мајсторе: глачај одсјај брзог Пека / И сенку Тисе споре ко судбина.“ Но ово обраћање није аудитивно, ово је само унутрашњи глас песника који, према дубљим анализама, можемо довести у везу са потврдом да је Творац већ уписао, измерио и изглачао како на његовој души, тако и на лицу, и одсјај Пека и сенку Тисе који су овде метафоре за светлост и таму у песниковом животу.

Однос творца и дела описан је стиховима према којима се творац поистовећује са оцем: „И вајар их (гипсане фигуре – прим. М. М.) је гледо с трена на трен, / Ал с оком другим ко неки поочим / Њега је грејо сопствен поглед ватрен...“ Вајар је окарактерисан као творац мртвог света („И, вајар, творац мртвог света, приђе...“), али на основу вајаревог погледа наслућујемо да је он онај који оживљава своја дела ватреним погледом поочима. Док модел након чина стварања ћути, вајар разговара са својим делом („Ја ћутим: он са блатом разговара“).

Насупрот мотивима топлоте који су заједно са вајарем и његовим делањем ушли у атеље (наложио је пећ, а потом топло осматра своја дела), стоје мотиви хладноће и резигнације, па и страха, модела према делу. На основу односа модела и дела продубљена је драма стварања која је основна идеја поеме. Од самог почетка поеме, од уласка у атеље, лирски субјекат предочава

емоцију хладноће, уздржаности и страха. Овим емоцијама он уводи читаоца у метафизички контекст стварања који ће продубити даљим мотивима: „Стоји преда мном брезов крст без сјаја / Ко угашени знак из неке гатке. /... / Омота крст у лопту масног блата.“ Почетак стварања заснован је на крсту, крст је основа, али и свршетак свега, као и сама иловача:

„Једна ме слика разара и ништи:
Видим већ себе-глину испод траве.
И ја осећам како мене тишти
Тај брезов крст у блату оне главе.“

Поистовећивање са делом у настајању („Вајар је своју глину (моју главу)⁶), доводи до могућности отварања новог света – унутрашњег света модела – који ће пред собом перципирати једино форму, одузимајући јој могућност какве садржине:

„Иступам корак и мотрим искоса
Како се глина већ своди на *дело*:
Али то нису мој нос, уши, коса,
Камо ли уста, очи, моје чело...“

Песник (модел) не може у „том складу блатне масе“ открити оно што је минуло кроз њега; и очи, и уши скривају унутрашње звуке и крике, али тако да се читалац усмерава ка последњем „скривању“ (уши се пореде са гробом). С тим у вези, апострофирање у последњој десетој песми поеме, значи коначно обраћање иловачи:

„Осећам-видим наше трајне нити
Исконска грудно пренута из тмина:
Ти ћеш уместо мене овде бити
Да носиш мој лик кад ја будем глина.“

Поред дуалних односа којима Раичковић слика различита емотивна стања и различите перцепције чина стварања, у односу тројства (аутор→модел→дело) видимо положај модела као изопштеног субјекта:

„Тргао сам се: вајар се одмара.
Час гледа мене, а час иловачу.
Ја ћутим: он са блатом разговара
(Ко да о мени воде реч у трачу).

Понашамо се овог задњег сата
Ко да нас овде сад тројица има.
Вајар је ближи ономе од блата.
А ја сам као туђин међу њима.“

Наведеним стиховима, лирски субјекат указује на дистанцу која постоји између њега са једне стране и творца и дела са друге. Тиме се дефинише веза између ствараоца и његовог дела – како мотивом разговора тако и увођењем нове лексеме „трач“. Управо „реч у трачу“ подразумева интиму између творца и дела, ону интиму која значи разматрање трећег субјекта, туђина. Овим је Раичковић диференцирао два разговора: свој разговор са иловачом и вајарев разговор са иловачом. Оба разговора, наравно, припадају трећем то јест творе трећи, свеобухватни, на њима заснован – поему *Разговор с иловачом*.

5. „У помињаном *Разговору с иловачом* творачки се укрштају натурализам/материјализам и естетизам/спиритуализам, или двије воље: она што, полазећи ‘одоздо’, доноси фактографску, обнажену слику стварности, и она друга, обликотворна, која наступа ‘одозго’, у име начела саме уметности, начела ума, склада и реда“ (Тонтић 1990), запажа Стеван Тонтић. Натурализам, материјализам, естетизам и спиритуализам јесу четири тачке, попут кракова на крсту из поеме, око којих се конструише идејни систем *Разговора с иловачом*. Већ поменути доминантни мотивима (крст, очи, иловача) отварају се врата унутрашњих и спољашњих светова у овој поеми чиме се постиже укрштање четири наведене ставке. Поред крста, симболично значење круга преко мотива лопте („лопта масног блата“), очију, понор-бора, ушију („два блатна уха (ко два гроба)“), указује на тежњу ка заокружености, како формалној (вајар прави фигуру главе) тако и суштинској (субјекат се све време упиње да укаже на свој живот, поноре и путеве који воде до коначне спознаје свега онога што је минуло кроз њега).

Један од начина на који се улази из света атељеа у унутрашње светове протагониста јесте начин перцепције и ту доминира мотив очију: тиме што на самом почетку песник каже да су га „гледале“ гипсане фигуре и „пратиле“ очи са рељефа и плоча, том *мртвом свети*у признаје животодавност; затим се погледом отвара вајарев унутрашњи свет – вајар је своја дела гледао „оком другим, ко неки поочим“, тај поглед је описан као „ватрен“. За разлику од ватреног погледа упућеног делима, вајар је, са друге старне, модел гледао нетремице и пиљио у њега, „осматрао га“. У току чина стварања, песник стоји за својим потиљком као да гледа „себе иза смрти“ и тиме уводи метафизички ниво свести. Он касније мотри како се глина своди на дело, али увиђа да то дело нема сличности са њим, јер је само форма, али не и слика суштине његовог живота. Из те глине „зури поглед безобличан“, ту је све налик другим људима, песникове „очи су скинуте са других“. Песник се пита:

„Куд су кроз глину мојих ока оба
Ишчезле давно сакривене слике?
Гледам два блатна уха (ко два гроба)
Како су скрили све звуке и крике!“

Вајар у тренутку одмора „гледа“ час модел, час иловачу. Из свега овога запажамо да се фокус перцепције помера са вајара на модел или дело, али се једино открива унутрашњи свет модела, јер је он у ствари у тој позицији да говори о себи и свом виђењу вајарства, о рецепцији дела која је условљена како емотивним стањем субјекта тако и мотивима иловаче и крста.

Ми и лирског субјекта и вајара видимо и посматрамо у суделовању у чину креације. С обзиром на то да је субјекат у статичној позицији, он има времена за филозофску интерпретацију овога чина. Са друге стране, вајар је динамичан, али његов унутрашњи свет остаје без јасне слике – можемо претпоставити да песник на тај начин упућује на чист чин креације у току којег се дух ствараоца налази у „дослуху“ са Творцем, у сферама тешко појмљивим које искључују ток мисли и указују на духовни положај ствараоца. Он се презнојава, а касније и одмара – ми схватамо да је његово делање напорно, а тај напор је само искоришћен у још једној моделовој интерпретацији сопствене перцепције: вајар се трудио и трудио, али није успео да у своје дело утка суштину живота. Стога лирски субјекат поручује иловачи:

„Па кад се глине поново докопа
Скрени му прсте ил врх мале даске
Нек у твом благу ко амбис ископа
Пут до мог правог лика место маске.“

Пут до правог лика је амбис, он „води кроз амбис у који би стале све унутарње драме портретисаног пјесника“ (Делић 2008: 85). На крају поеме, песник тражи од иловаче да помогне вајару. То је захтев да дело помогне свом творцу аналогно моћи коју у себи садржи, а која нас, реципијенте и конзументе уметности, мења.

Да би могао да затражи нешто овако од иловаче, песник је морао да пређе пут од обичне визуелне перцепције до узвишене спознаје и самоспознаје; пут од субјективног одрицања вредности делу до објективне спознаје уметности и њене естетске моћи. Стога он у последњим стиховима осећа-види: „Осећам-видим наше трајне нити / Исконска грудом...“ То осећање-виђење, коначно откровење везе између дела и модела, признање је и вера у моћ дела („...ти прени / Већ сад у себи моћ која нас мења“) да може утицати на творца да утка суштину у форму. Трајне нити које песник „осећа-види“ са једне стране су веза песника и будуће смрти, а са друге веза дела и онога кога то дело подражава: „Раичковићева поема *Разјовор с иловачом* јесте поема о могућностима, моћима и донетима умјетничког стварања; о стварању као процесу блиском доживљају људске смртности и борбе против ње; о преласку у „грумен глине ужежене“ смрћу и стваралачким процесом“ (Делић 2008: 85–86).

6. У поеми *Разјовор с иловачом*, у развијеној живој слици присутног субјекта као модела, творца и дела у настајању – у троуглу уметничког чина – налазимо античку филозофску поставку о подражавању стварности. У

супротстављености двеју уметности, два начина стварања, (књижевности и вајарства), указано је на идеју о стварању, улози творца и модела у том стварању, чиме се тежи извесном решењу проблема уметности који је у ствари проблем мимесиса.

Натурализам, материјализам, естетизам и спиритуализам јесу четири тачке, попут кракова на крсту из поеме, око којих се конструише идејни систем *Разговора с иловачом*. Вајарство је смештено унутар књижевности, заправо се књижевно дело користи како би се проговорило о вајарству. У овом случају је у питању специфичан модел и његова позиција, али се универзални језик естетског и идејног једнако препознаје као језик уметности, положаја творца, модела и дела у односу на вечност или заборав.

Употреба именице „разговор“ у наслову поеме, упућује на комуникацију и комуникативну раван овог дела, јер је читалац позван да постане „слушалац“ једног разговора. И он ће то постати у процесу читања, али пре свега у процесу рецепције текста. Парадокс дијалога уметности у *Разговору с иловачом* произилази из сталне песникове тврдње о немогућности сопственог урањања у дело пред собом што је у ствари главни мотиватор поеме као наратива о песниковом животу.

Песник је у постојећим „разговорима“ поеме (разговор са иловачом-скулптуром, разговор са иловачом-земљом, разговор модела и дела, разговор творца и дела) прешао пут од обичне визуелне перцепције до узвишене спознаје, пут од субјективног одрицања вредности делу до објективне спознаје уметности и њене естетске моћи. Стога је његово коначно осећање-виђење заправо откривење везе између дела и модела, признање и вера у моћ дела да може утицати на творца да утка суштину у форму. Трајне нити које песник „осећа-види“ са једне стране су веза песника и будуће смрти, а са друге веза дела и онога кога то дело подражава.

Поема *Разговор с иловачом* представља песничко сведочанство о моћи уметничког дела и креацији као процесу подражавања стварности кроз преиспитивање искуства модела и његовог директног учешћа у чину стварања. Са друге стране она је и сведочанство о нераскидивом ланцу стваралачких потенцијала у којем и модел може постати творац. Дијалогом књижевности и вајарства у поеми, Раичковић је указао на уметнички чин као опште место, на покретачке силе стварања (мишљење и осећања) као начинима комуникације са светом идеја. Тиме је једним особеним песничким приступом сагледао мимесис и укрстио неколико димензија човекове стварности са јасном поруком да уметност има моћ којом превазилази човекову смртност.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Делић, Јован. Прелазак у грумен глине ужежене. *Лейојис Мајинце српске* 184/ 481 (јануар – фебруар, 2008).
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: SezamBook, 2011.

- ЈЕРКОВ, Александар. Да ли је суштина поезије у стиху. *Поеџика Сїевана Раичковића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет. Дучићеве вечери поезије, 2010.
- МИКИЋ, Радивоје. Мотивација песме. *Сїеван Раичковић, ѿесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Радослав Веспић“, 2001.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Књижевност XX века, *Країак їреїлед срїске књижевностї*, група аутора, Београд, 2000.
- РАИЧКОВИЋ, Стеван. *Изабрана лирика*. Избор и поговор Стеван Тонтић. Бањалука: Глас, 1990.
- ТОНТИЋ, Стеван. *Зайис о Раичковићу (скица за есеј)*. Поговор у: Стеван Раичковић, *Изабрана лирика*. Бањалука: Глас, 1990, 209–218.
- ХАМОВИЋ, Драган. *Раичковић*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2011.

Milica D. Milenković

ART DIALOGUE IN *RAZGOVOR S ILOVAČOM* BY STEVAN RAIČKOVIĆ

Summary

The one whole line of Stevan Raickovic's poetry deals with the themes of death, the transience of life, the direct connection between death and art, the relationship between the creator and its creation. Although pessimistic in many of his verses that have this intent, Raičković points to the importance of art and its power to leave something alive, even though it is in itself a "dead world". Such significance, layered in the hidden semantic aspects of the relationship between poetry and the sculpture, creator, model and his work, is also found in the poem *Conversation With The Loam*. The analysis of this poem, using the structuralist method in this paper points to the communicative plane of the poem and the relationship of the two arts, intertwined in it. The relationship between the creator, model and his work in this poem was also analyzed in order to solve the problem of mimesis, the creation and the way of how a piece of art is created. Through a dialogue of literature and sculpture in the poem, Raičković pointed to the artistic act as something that is a commonplace and to the driving forces of creation (both thoughts and feelings) as ways of communicating with the world of ideas. Thus, with his particular poetic approach he perceived the mimesis and crossed several dimensions of human reality with the clear message that art has the power to transcend human mortality.

Univerzitet u Nišu
 Filozofski fakultet
 Doktorand na studijskom programu Filologija
 milenkovicmilica89@gmail.com