

Душица Потих

Висока школа струковних студија за
образовање васпитача, Пирот
dusicapotic@yahoo.com

Стеван Раичковић и фолклор: представе о оном свету

Апстракт: Рад истражује везе Стевана Раичковића с фолклором, општим фондом слика и значења, полазећи од Елиотовог концепта односа традиције као изабраног стваралачког принципа коме се индивидуални таленат подвргава, али и мења у њему затечени поредак. Раичковићев приступ представама о оном свету подлеже стратегији аналогije и стратегији трансформације, подређујући традицијске идеје свом аутентичном изразу и аутентичном моделу света. Раичковићев текст доминира над традицијским предлошком тако да се фолклорни образци у њему јављају најчешће као мотив који, чувајући изворно значење, моделује једну семантичку димензију новог текста, као што у њему може да учествује обликујући модел света.

Кључне речи: стваралаштво Стевана Раичковића, фолклорне представе о оном свету, Елиотова концепција односа традиције и индивидуалног талента

Модерна српска поезија 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 Вакса Попе, очигледно (Alexander 1985). Стеван Раичковић се, с друге стране, најчешће сагледава као аутентичан традиционални песник који не реферира ни на какво наслеђе, при чему се издвајају три његове доминантне теме: трава и тишина, смрт, поезија (Потих 2005). Прва је тема карактеристичнија за пишчево рано стваралаштво и обликује модел целовитог света, исконску, рајску (Елијаде 1999, 12) стопљеност видова и облика бића. Друга је обележила његову каснију фазу суочавања с временом и смрћу из егзистенцијалистичке позиције. Оне се, међутим, могу посматрати и у узајамној прожетости, као опозицијски полови пишчевог модела света, те симболизовати као природа и град. Моменат који их обједињује јесте имагинирајући субјект, што се оглашава из пејзажа замишљеног или пејзажа сећања моделујући 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.

Наше је пак становиште да је он модерни писац, а да је однос према традицији један вид модернитета (Petrović 1972). Раичковићев базични поступак одређујемо као поетику прикривања. Његов текст функционише на две паралелне равни – равни тематско-мотивске површине и равни скривених значења. Прва доприноси уверљивости модела света, нијансирању значења, богатству мотива и лексике, живости стила... Њена је најважнија функција, међутим, да прикрије ону другу, која у бити обликује слику света. Због тога се у тексту отвара један симболички простор који удваја значења како мотива, тако и целине дела обликујући пејзаже замишљеног и пејзаже сећања. Због тог симболичког простора Раичковићево стваралаштво је компатибилно фолклору и може се тумачити са становишта фолклорног модела света будући да и њега одликује удвајање светова (Бандић 2004). Између ове две поетике развија се још једна тачка додир – стратегија обликовања слике света, вертикална структура космоса, која се обара и у хоризонтални пандан подразумевајући и адекватну симболику.

Теоријско полазиште рада јесте Елиотов концепт односа традиције и индивидуалног талента, надличног креативног писца који ствара тако што бира одређени комплекс књижевних конвенција и мења у њему затечени поредак (Eliot 1963). Ослањајући се делимично о терминологију теорија цитатности (Oraić-Tolić 1990), говоримо о Раичковићевој традицијској поетици која разликује две стратегије усвајања: стратегију аналогije и стратегију трансформације, као и поступке мимезе те модификације, инверзије и негације. Говоримо, затим, о новом тексту/новом контексту, као и о традицијском предлошку. Раичковићев традицијски приступ дефинишемо као поетику прикривања. Његова изразита стваралачка индивидуалност наглашава нови текст који доминира над традицијским предлошком и прикрива га, било да му приступа са становишта стратегије аналогije или из позиције стратегије трансформације. Више него непосредни настављач, Раичковић трансформишући прикрива претке, попут Блумовог солипсистичког песника самоочишћења који се од наслеђа осамио и одвојио па се у његовом делу трагови претходника своде на прикривање и непрепознатљивост (Blum 1980).

Представе о оном свету подводе се под веровања. Тај се сегмент фолклора дефинише као грађа која спада у традицију идеја и, попут системске бити овог типа културе, испољава како у прагматичним, тако и у апстрактним облицима бивања. Апсорбује га већ усмена књижевност у чије оквире улази "само уметничко-вербална интерпретација веровања, најчешће као

основа предањима, легендама, обредној и обичајној лирици" (Пешић и Милошевић-Ђорђевић 1996, 46). Ту димензију фолклора, која се испољава и као својство веровања идејне, а не уметничке структуре, да се инкорпорира у књижевно дело, објашњава Олга Фрејденберг: "Апстрактан, општи појам 'фолклора' односи се на завршену, самосталну појаву у некој посебној области која се налази по страни од индивидуалне уметности. Такав, каснији фолклор има посебан живот." (Frejdenberg 1987, 204) Један од његових посебних живота, као у делу Стевана Раичковића, јесте трансформација у стратегију моделовања писане књижевности.

Под представама о оном свету подразумева се општи назив за простор оностраности, где се одвија живот после смрти. Тај се простор обично замишља као тамно и суморно место, налик овоме свету, или наopak у односу на њега. С друге стране живе духови предака, чиме је укупни свет поларизован на принципу бинарне опозиције при чему је посебно значајан табуисан прелаз преко границе између два света. У вертикалној концепцији космоса други је свет смештен на полу доле, у подземљу, испод воде, док хоризонтална структура подразумева топографију карактеристичну за пол туђег, отвореног, далеког, као што су вода и појмови везани за њу, али и омеђени простор града (Detelić i Ilić 2006, 56-60). Првобитно једно-исто митског мишљења изједначава супротне и супротстављене појмове у модел целовитог света (Frejdenberg 1987), па она страна испочетка није сегментирана на етичком принципу, што повлачи и одсуство каснијих сликовитих представа кажњавања и мучења грешника те рајских визија и предела идеализоване природе (ливада, врт).

У Раичковићевом се опусу среће низ текстова који су настали као одјек представа о оном свету, или као аутентична пишчева визија тог простора. Можемо их поделити у две групе, сходно томе да ли делују на равни тематско-мотивске површине или на равни скривених значења. Разликујемо, тако, дела у којима су присутни парцијално, делујући на неки сегмент новог текста, те она у којима су у њему присутни системски обликујући његов формални аспект и његов модел света. У стваралаштву овог писца срећу се обе концепције, компатибилне како његовој егзистенцијалистичкој тако и рајској теми, с тим што их он пројектује и на поетичку раван ширећи њихово семантичко поље. Указаћемо, најпре, на колоквијалну употребу тог израза без значајнијих формалних и семантичких импликација у новом трексту. Такав је понекад и мотив оног света и у усменој књижевности, нпр. у народној приповеци "Еро с онога свијета" (СНПР, 23), у којој је појам употребљен као хуморни алиби за тему подвале.

Такав је и мотив оног света у цртици "Облаци над Торонтом": "Пиљим у непознате пределе и послушкујем гласове које не разумем... (или међу којима само покаткад разабирам и поједине наше речи, прошаране туђим акцентима, које ме тек овлашно дотичу... као да и буквално долазе

са онога света" (5, 278). Ма колико колоквијалан, утолико и смисаоно испражњен, окоштали израз у нови текст уноси своје семантичко поље које се у новом контексту реализује на две значењске равни, психолошкој и поетичкој. Поређење (страног) језика с оним светом везује се колико за доживљај усамљености, толико и за идеју песничке егзистенције. Језик добија смисао (митске) куће, али не само бића већ и поезије, а место човекове повлашћености делује из позиције одсуства (Lotman 1976) активирајући и асоцијацију на формулну алегорију усмене књижевности која туђином посредује смрт (Самарија 2007, 189–190).

Опис пишневог портрета: "И друге моје главе/Ево// (Као да је и у свету неком другом и сасвим/ различитом//Расла и отргнута)" (*Случајни мемоари*, 6, 2, 103) илуструје сву сложеност пишнево поетике прикривања. Алузија на чувене стихове народне песме "Смрт мајке Југовића": "Моја руко, зелена јабуко!/Гдје си расла, гдје л' си устргнута!", СНП, 2, стр. 222, не детектује се с лакоћом реторичких обрта будући да се цитат декомпоује и инкорпорира у поетичко певање. Портрет, уметничко дело, има погубну димензију, у најмању руку као асоцијација на смрт. Мотиви руке и главе отргнутих од тела дају песничкој слици потребну разорну димензију. Активира се и асоцијација на трагику предлошка интензивирајући доживљај смртности.

Стихови прикривају још једну традицијску везу, одјек веровања да одраз замењује душу па се треба чувати оних који би да је улове (Elworthy 1958; Ђорђевић 1990). Како се оно у народу односи и на фотографију, асоцијација на цртеж није далека. И уметност би била пут до смрти, што је негација и њеног митског порекла, колико и утемељење порива ка вишим знањима као импулса смрти. Мотив другог света фолклорни је такође, премда је представа данас конвенционална и у језику колоквијална. Фразеологизам, међутим, отвара асоцијативно поље ка простору смрти и његовој демонској димензији, а оно се везује за егзистенцијалистички аспект пишнево поетичке теме. Као метафора ширег значењског опсега други свет се данас не односи само на обитавалиште мртвих, омогућујући и другачије интерпретативне линије које би се темељиле на ресемантизацији окошталог израза ка имагинативним или ирационалним сферама, те ка Раичковићевој рајској теми.

Контекст у коме се појам онога света јавља као мотив на равни тематско-мотивске површине готово увек је поредбен: "осећам се на тим излизаним даскама као да боравим у неком загробном животу... који више и нема конца" ("Велики распуст", 5, 48), што ће рећи да писац на ниво поетичке самосвести изводи и семантичко поље предлошка који треба да делује и у новом тексту. Овај простор у "Великом распусту", међутим, у основи је антифолкорни, модерно редукован само на његов негативни аспект. Гротескни спој детињства и смрти не обједињује циклусе људ-

ског живота попут дневног и годишњег круга, већ антимиетски, под принцип смрти подводи све, окреће кружницу уназад и негира митску вечност живота урбаном визијом вечности смрти која се сугестивно развија и на иронијском фону традицијски негативне вредности изреке: "Нема ни краја ни конца." (СНПО, 195).

Занимљив је пример инвертовања вертикалне структуре света, с њом и простора смрти. Иронија која поистовећује дубине, својства подземира, с висинама: "Куда побећи са овог дна?/Високо негде? Још дубље? Где?" ("У зимски сумрак", 3, 29), изокреће митску слику будући да стихови сугеришу осећање изгубљености модерног човека, наспрам целовитог фолклорног света. Једина извесност смрти поништава опозицијске половине трансформишући их у апсолутни, хомогени простор живе смрти. Стихови се, међутим, могу објаснити и пратећи представу о слојевитости небеског простора будући да она подразумева просторну дубину. Визија небеских дубина, било да се тумачи као изокретање односа на линији вертикале или као мимеза небеских сфера, фреквентна је у овом опусу. Осим својства платисемије придева: дубок (Гортан-Премк 2004; Драгићевић 2007), сугерише је и субстандардна рекција, нпр.: "Док је мировало, у врху, облаче заустављено/Као подводно стење у небеској дубини" ("Златиборска песма", 1, 104). Уместо уобичајене предлошко-падешке конструкције: на небу неупоредиво је чешћа нестандартна: у небу. Ако и не упућују на космичке сфере, овакве песничке слике сугеришу бар немерљиво, људском оку и уму недоступно пространство.

Одјек хришћанске представе људи као браће и сестара: "Мислим на душе/Које мрак обузима//А видим браћу и сестре/Расуте по сумраку//Како се уморни враћају са посла" ("Свет око мене", 10, 17) делом је инвертована одсуством великих прича као основном семантичком линијом песме, а делом је метафора саосећања лирског субјекта. Делујући парцијално, визија умирања поистовећеног са живим урбанитетом изједначава простор живота и простор смрти, али преокреће и верску и митску идеју оног света будући да она сугрише сврховитост и смисао умирања. Ако се следи аргументација Мирјане Детелић и Марије Илић, која доказује да је град отеловљење света мртвих јер се у њему, изокренуто, према живима понаша као да су мртви, ова се песничка слика јасније обликује на фону традицијског предлошка (Detelić i Илић 2006, 56-60). Одсуство етичког момента старији је слој представе, сада трансформисан у заједнички пакао живог-мртвог човечанства, дисонантно је постављен у религијски и митски мотивски комплекс, што је и начин да се на равни скривених значења интензивније деградира савременост, а свет великих прича снажније доведе у питање. Антимиетска и антифолклорна слика света обликује се на њиховим принципима.

"Запис из мочваре" (1, 54) готово у целини, а посебно стихови: "Гледам под стаблом: жиле, кврге, гукe –/Вире кроз лишај ко подземне руке/И држе дрво, не дају га сместа", пример су представе оног света позиционираног испод земље. Песма припада пищевој раној стваралачкој фази, обележеној рајском темом, што ће рећи да овај тип представа у њој делује системски. Као део целовитог света он нема негативно значење, посебно није метафора смрти, већ његов елемент који у поретку ствари има своју сврсисходност и своје место. Хтонски простор традицијски је предлошак визије целовитог света. Смрт је залога живота, што дрво у позицији осе света наглашава сликом подземља као клице бића. Посреди је, међутим, тек једна могућност тумачења ове песме. Њена иронијска тоналност, обликована посебно лексикостилемима, оставља простор и за двосмисленост, за сумњу у дословни смисао визије целине, за интерпретативну позицију инвертовања традицијског обрасца, с њим и за егзистенцијалистичку тему. Егзегеза која би инстистирала на паралелном грађењу и разграђивању предлошка, на прожетости егзистенцијалистичке и рајске теме, које једна другу укидају докидајући извесност света, не би била погрешна такође.

У песми "Post scriptum" системско присуство представа о оном свету ствара визију света мртвих као фон на коме нараста иронијска дистанца од људске жеље за вечним животом, обликована на веровању да се загорбни живот одвија у простору испод земље: "Буба, трн и твор – разбацани, живи–/Славе своје право што су још над нама./Док воде теку: мали камен сиви/Греје се на сунцу (миче обрвама.)!" (3,168) Незнатна рајска буба у друштву традиционално злокобног (црног) трна и комичног твора гротескно изједначавају видове бића антирајском целовитошћу умирања, а надгробни камен хуморно оживљава на саркастичном сунцу које живот даје мртвима. Не трансцендира живот већ смрт. Увид у вечито човеково незадовољство оним што има: "На живот бацах камен тако често./Сада под земљом певам и гле: блатим смрт" деградира и уврежено незадовољство узвишеног песника приземном стварношћу.

Говорни обрт – бацати се каменом – има двојаку улогу. Он разговорном компонентом снижава конвенционални духовни патос певања (Фридрих 2003), док веза камена и гроба враћа и на романтичарско одбацивање живота, на његову маниристичку жудњу за оностраним хоризонтом смрти. Кулминација ироније: "С листом што паде мењао бих место" из позиције покојника и његовог вапаја за животом апсурдно истиче живот палог (мртвог) листа. И финални исказ песме и циклуса: "Жиле у мраку земље тресу горњи врт" има двосекли иронијски смисао, поричући митску слику света и на том предлошку обликован мит о вечности поезије, али и негирајући преокрет ка урбаном незнању које ће, како завршни текст тако и целину циклуса, радикално затворити отворивши човека за

(антимитску) стварност-без-вредности. Књижевноисторијска алузија пресуђује и теми песничке егзистенције. Традиционалне се представе једном димензијом пројектују и у човека и његов унутрашњи свет укидајући и смисленост оног света и смислотворну суштину мита.

Честа је слика света мртвих као простора таме, нпр.: "Многи моји драги другују са мраком." (/без наслова/, 1, 94). Песма "Тугованке" имагинарни је пишчев дијалог с покојним пријатељем песником Скендером Куленовићем, а традицијске представе у њој делују системски. Уз обичајно обраћање покојнику као да је жив, среће се и одјек веровања у загробни живот. Свет мртвих замишља се налик свету живих, само смештен испод земље, што се пројектује на психолошки план: "Видео сам твој сто у кафани//За којим/Готово видљив//Седиш у неком нејасном друштву са којим/раније никада ниси седео.//Зачуо сам твој смех/У парку//Због кога сам заплакао.//Знам/И твој суд/О овим редовима //Које ниси прочитао." (2, 81-82). Традицијска представа формално је модификована мотивима потеклим из амбијента модернитета и (боемске) песничке егзистенције.

Херметичност елипсе: "Ако бих ја био мерило свег оног што се над/твојим подземним мраком у овој обичној/ноћи на спољној страни земље/без тебе сад дешава?" (2, 83) не довршава мисао значењски отварајући исказ. Представа подземног мрака помера се од пуке конвенционалности ка недоумици пред смрћу, јер живот не уме да одговори на питања која она поставља. Ако фолклорни образац јесте повезаност две сфере, ако покојници традицијски јесу залога обнављања живота, стога и залога смисла, инверзија је потпуна јер не само што се умирање вреднује са становишта бивања, него се у том "вредновању" и обесмишљава потирући наслеђене представе, колико и само постојање. На фону традицијске представе моделује се слика света модерне осећајности, света ништавила и незнања.

Визија станишта мртвих пројектује се у тему песничке егзистенције као обједињујући принцип, антимитска веза-у-смрти, коју ни уметност не може да покида: "У какву си се подземну собу то упутио//Да с Црњанским и Глигорићем/И с Рашом Плаовићем//У једином друштву//За истим подземним столом сву вечност без/речи иједне да проведеш?" Појам загробности употребљен је у пренесеном значењу и пројектован у постмодернистичко изједначавање уметности и живота, подвођење свеколике стварности под принципе поезије и песничке егзистенције, који се подвргавају сумњи, трансформишу у принципе умирања. Мотив ћутања у овом се контексту може тумачити као симбол смрти, посебно ако се има у виду митски творачки потенцијал речи, што је асоцијација која усложњава традицијске везе ове песме.

Мотив подземног града, присутан парцијално, среће се у песми "Јесен у Јасеновцу", која припада тематском комплексу историјских страдања Срба: "Склонили смо се од кише://И стојимо/Тако/У мокрој сумраку//(На врху подземног града)//Ево већ читаву вечност –//Под сивим латицама бетонског монструм-цвета//И црним оловним облацима..." (4, 129). Одјек веровања у онај свет јесте перифраза јасеновачког гробља, а представа која је обликује јесте градски простор. Положај живих на врху подземног града посредује доживљај да протагонисти деле исти простор с мртвим жртвама. Апсурдност те позиције, интензивирани оксиморном, асоцијативно шири значењски опсег песме ка рефлексивној универзалности већој него што је родољубива поезија најчешће исписује захваљујући и традицијском предлошку.

Исказ се отвара бар у два семантичка правца, ка изједначавању живота и смрти у корист оног другог, те ка преузимању тежине и судбине мученика и њихове жртве. Мотиви везани за кишу финализују овај поетски текст, а заједно с насловним мотивом јесени и уводном дескрипцијом: "У брзом наиласку сумрака/Већ иза подна" (4, 128) исписују оквир силане фазе дневног и годишњег циклуса. Традицијски симболи примењени у антимитском и антифолклорном моделу света интензивирају доживљај деструктивне стварности и разорног тока историје. Као често код овог писца, наречени тематски комплекс обично не прати експлицирање става или осећања, већ неки појам из сфере културног памћења, чија их универзална симболика, заједно с гротескном транспозицијом стварносног мотива (сиве латице бетонског монструм-цвета) сугестивно наглашава.

За разумевање Раичковићевог стваралачког процеса битна је метафора: "Питаш се по стоти пут: где/лежи/Подземна песма живота највише слична твој/лику?" ("Сенке на биљу", 3, 131). Херметичност ове песме дозвољава интерпретативној позицији да одреди опсег деловања традицијске представе. Она пројектује представу о вези живих и мртвих на рефлексивни те поетички план, с тим што се тај однос не мора тумачити с негативног становишта, као присуство смрти у сваком људском чину, па апсурдно, и у стваралачком, већ и из позиције животодавног аспекта земље. С тог се аспекта поезија доводи у везу с принципима бића, премда се мотив песме не мора схватити дословно, већ као метафора позитивне димензије животних токова. Херметичност овог поетског текста, који припада циклусу *Касно лето*, значењски најзатамњенијој и најгушћој Раичковићевој целини, провоцира различите интерпретативне опције. У најзагонетнијим стиховима: "Гледаш у мало ружичаст зглоб што спаја/растављена/Два правца твог меса и костију. Мирно је теме/Зглоба. Ћути то рука твоја на хладној глави/камена." спорни могу бити меланхоличан тон и финални исказ који уводи мотив меса и костију, уз семантички слојевиту синтагму: два правца, наводећи и на мисао о пролазности.

Она се интензивира финалном синтагмом, премда су традицијски амбивалентна земља и полисемантични симбол камена корозивни моменат сваке егзегезе која претендује на коначност тумачења ове песме. Камен је честа пишчева симболичка синегдоха непомериве природе, света који је једном заувек дат, премда у овом контексту може упутити и на мртве. Говорни обрт: хладна глава, демефоризован и реметафоризован, детерминише финални исказ као самртну студен. Антимитско финале изокреће статичност постања у статичност постања смрти, у умирање као апсолутни принцип бића. Преокрет се развија у урбаном контексту, из перспективе цикличног мита, или карактеристичне Раичковићеве симболике (касног) лета, клице краја усађене у врхунац обиља и зрења, што је и предлог за интерпретацију ове слојевите песме која представе о оном свету употпуњује и поетичким импликацијама.

Фреквентни и разноврсни Раичковићеве одједи онога света те представа везаних за њега потичу и од пишевог превасходног усмерења на егзистенцијалистичку свест која, несмирена, преиспитује смисао живота, колико позицију човека и позицију песме у њему. Као димензија урбаног комплекса, она гради и један пол темељне опозиције: град-природа, која моделује слику света овог опуса. Простор смрти има опозицију у простору вечности која се у њему није обликовала у тој мери. Редак пример таквих традицијских представа јесте "Бајка о Тадији" у којој оне одређују тип и обликују модел света. Прича се обликује на местима неодређености, чија је функција да затамне раван тематско-мотивске површине, а смисаоно отворе раван скривених значења.

Стари Тадија замишља, или сања, да га посећује његов пријатељ Лукијан. Није, при том, извесно ни да ли је Лукијан уопште жив. Потенцијална посета мртваца још један је фолклорни образац у овој причи, док је традицијска веза смрти и сна општепозната. Њих двојица полазе у војну, а пратећи семантику наслеђених представа, у бити одлазе на онај свет: "Наједном, као да изађоше из зиме: саонице запеше о високу, зелену траву, прошарану црвеним булкама. Запутише се затим пешице кроз лиснату шуму, на чијој се ивици указа плавичаста река обасјана сунцем" (8, 212). Ливада као метафоричка представа раја среће се у нашој усменој књижевности, нпр. у предању: "'Видео сам прекрасну ливаду. Онде бих ти стајао три дана да се оне красоте нагледам.' На то зет рече: 'Онаки је рај онога света: али је тешко до њега доћи.'" ("Очина заклетва", СНПР, 133) На такву топографију указују и наши истраживачи, премда она има опште значење и у словенском и у хришћанском свету.

У причи која тематизује смрт, међутим, рајска ливада не гради есхатолошку визију, већ је модификује у симболичко-дескриптивни поступак, док је загонетни одлазак два старца отворен за тумачење. Радња "Бајке о Тадији" одвија се током зиме, силазне фазе годишњег круга. На-

гли/замишљени искорак у пролеће трансцендира крај, што је прелазак из једне у другу фазу циклуса, почетак новог круга, али не у смислу понављања вечног враћања истог, већ преиначења у други онтолошки статус. Он је креативни отклон од свакодневице, али и од митских и фолклорних образаца јер је смрт, на фону одјека веровања у рај, сагледана као виши квалитет живота. Рајски се простор ливаде среће у "Бајци о ливади и скакавцима" и "Бајци о цветовима и дуги", премда је у тим текстовима и формално и семантичко преиначење наглашеније, али и удаљеније од наслеђа. У њима се симбол може подвести под рајски хармонизујући принцип као један пол модела света овог опуса, темељан у пишевом стваралаштви за децу (Потих 2010). Мотив ливаде, без обзира на традицијски приступ, у делу је лиричара Раичковића фреквентан, посебно у раним песама, а његова модификација наслеђене представе може се тумачити и као сваки хармонизовани микрокосмички хронотоп који отеловљује мит о рају.

Одјек веровања у пролаз у свет мртвих у овом опусу делује парцијално. Навешћемо на пар примера: "Као да смо сишли под земљу, у трап" ("Ни предео маглен", 3, 28) јесте и психичка пројекција будући да мотив трапа у новом контексту иронијски помера митске представе ка урбаним понорима. Он се везује за кућу као њена доња/хтонска тачка, што модификује опозицију и аксиолошки поравнава две сфере на линији негативитета. Мотив пећине: "Ево глава ко пећина јечи" (/без наслова/, 1, 69) у асоцијативној иронијској вези-по-празнини, понео је одјек симболике тајновитих врата у подземни свет интензивирајући егзистенцијалистички доживљај. Среће се чак и одјек веровања у демонска бића која у пећинама или под земљом чувају благо: "Све ме посматра: мрки поскок жила/Што сав притајен чува дуб и чека." ("Видик", 3, 27).

Наслеђено значење алузивно активира егзистенцијалистички доживљај и у песамама са стварносном темом страдања Срба. Мотив јаме: "он [песник] се као хипнотисан буквално загледао у дубине *јама* у којима је тај живот био на најбруталнији начин тотално обесмишљен." ("Предговор", *Сувишина песма*, 4, 119), конкретан је прототип масовних гробница у којима су се за време Другог светског рата сахрањивале жртве ратних злочина. Иако се односи на конкретне околности, мотив јаме у овом типу песама упућује на симболику пролаза у хтонски простор, што не мора бити пука коинциденција на линији: (историјска) стварност – традицијски предложак. Симболика је типично фолклорна, нпр.: "Преле ђевојке код говеда око једне дубоке јаме, а дође некакав старац беле браде до појаса, па им рече: 'Ђевојке! чувајте се ви те јаме, јер да које од вас упадне вретено у њу, оне би се мати одмах претворила у краву.'" ("Пепељуга", СНПР, 167)

Изокренути одјек веровања да душе у свет мртвих путују водом/реком потиче из хоризонталне концепције космоса и подразумева да се он налази преко воде: "Тај сплав је био везан за обалу:/А чинило се ко да некуд плови/Заједно с нашим мислима, ка жалу/Другом, без наших тела, ал у нови/Облик живота, сан ил јаву малу." ("А какав јуче беше дан", 3, 173) Творачки потенцијал човека постулира инвертовани "нови облик живота" који више није виши онтолошки степен већ, у зависности од интерпретативне позиције, смрт или унутрашња реалност. Наслеђена представа, поново у комбинацији с бестелесношћу, утиче на значење, премда је за њега кључна пројекција симболике воде на психолошку раван. Финални дистих: "Кишо, одшкрини хладне двери света,/Да уђе макар зрак од јуче!" (1, 174) на тематско-мотивској површини и митским сликама обликује идеју целовитости, прожимања стварности и успомена, па на равни посредованог значења сугерише апологију сећања које конституише унутрашњу сферу људског творачког потенцијала.

Мотив двери може се тумачити као пролаз у онај свет, што би обрнуло традицијску представу виђењем света као простора мртвих, поготово у комбинацији с епитетом "хладне". Стихови алудирају и на позитивни, плодносни или лустрацијски аспект воде, супротан оном у претходном цитату, као смисаоном преокрету који се прати у медијалном сегменту: "у подне/На жутом сплаву, уз воде што споро/Прођоше крај нас и кроз непроходне/Мисли које смо донели, док скоро/И оне нису све постале водне!" Вода асоцира на пролазност живота и хаотички аспект дезинтеграције, такође карактеристичан за овај симбол. Мотив сплава има предложак у пловилима која превозе душе на онај свет употпуњујући репертоар традицијских представа и њихову самосвојну примену у новом, семантички амбивалентном тексту. Традиционална полисемантичност симбола воде и самосвојан приступ како том феномену, тако и представи о оном свету, поготово њихова егзистенцијалистичка пројекција на психолошки план, доприносе значењској отворености ове песме.

Знаменити и у критици изузетно прихваћен сонет "О сјај су само врата краја" (3, 56), тему смрти пројектује у више сфере, симболизоване мотивом светлости/сјаја, те је обликује као загонетну, парадоксалну похвалу посредством симболике врата. Песма је особена варијанта онога света, било да га интерпретација митизује или пориче. Финални сегмент уводи и антитетички мотив мрака/смрти у симболички јасно иронизованом исказу: "Тај мрак – да није болест сјаја?" Урбани доживљај има подршку творачког потенцијала човека, сугерисаног било као одсуство традицијских принципа: "Тај мук – да није звук без краја"; "Тај крик – да није врх тишине", било као разорно деловање/негативни аспект, подлагање антимитском начелу: "О мисо рије" (и даље). Мотиви мука, крика и тишине метонимије су (одсутне/немоћне) поезије па је једна значењска

димензија сонета и негација уметности, посебно ако се има у виду служба коју она има у рајским спонама. Запитаност над болешћу сјаја, симбола величанственог трансцендента снажно потиरे традицијске представе, а стратегија митизације преиспитује стваралаштво. Релативизација из субјективне перспективе лирског субјекта пориче и објективну непомеривост митског дискурса који не оставља места сумњи, тако да се антимит моделује не само на семантичкој равни већ и на нивоу песничког поступка.

Поема *Случајни мемоари* посвећена је сећању на мртве, у контексту у коме усмањен и дезоријентисан лирски субјект егзистенцијалистички доживљава живот и смрт. Представе о оном свету у њој, стога, делују системски. Епизоде везане за Милоша Црњанског: "И онда је песник// (Као да је последње ове речи попут шуштавог неког плашта преко рамена и поврх главе/своје огрнуо)//Из собе моје/нестао" (20., 2, 152) носе одјек веровања да мртви посећују живе, пројектован на психолошки и поетички план. Представа се и развија: "["искрсла" читуља] (Као да је до трена овог/И она/Заједно са њим/И у тами његовој истој//Дубоко под земљом негде скривено боравила.)" (18., 2, 142), на фону веровања да душе борава на оном свету. Лишено магијског контекста, оно конвенира тематици ове суморне поеме, посвећене успомени на покојнике, па наглашава њен доминантан, егзистенцијалистички доживљај. Како су међу њима и писци, ликови поеме прате песникову животну и стваралачку биографију, што и уметност позиционира у други свет доводећи у питање мит о њеној вечности, с њим и тему песничке егзистенције и њену визију света-као текста.

Основни контекст поеме такве покојнике обликује на предлошку вампира или сличних негативних бића, што потврђује и мотив плашта којим се огрнуо Црњански. Конкретни стихови о Црњанском, међутим, нису детерминисани ни позитивно ни негативно па се могу анализирати с оба аспекта, иако се заједно с пражњењем трансцендента губи и сећање на позитиван опозицијски пол, на претке заштитинике, а преовладавају демонска и опасна бића, ближа модерном доживљају света. Интерпретативни контекст који би старијег писца тумачио као стваралачког претка оног млађег, пак, мотив плашта не би довео у везу с вампиром већ с бајковитим чаробним средством (Prop 1982), што би епизоду поставило у контекст чудесног (Кајоа 1971; Todorov 1987).

Исти традицијски предлошак, мртви који прелазе границу и посећују живе, обликује и поређење: "Као да преда мном (у некаквом преудешеном/*Липовом ладу*) стоји некакав загробни/ (овога пута и пожутели од иловаче)/несрећни бард наш Сима Пандуровић //Или одблудели (и косо-ок од гледања/у своју дубину) неки Тин Ујевић/(у оној његовој *Казалишној кавани*...)..." ("Страшила на пиринчаним (и другим) пољима", *Кине-*

ска прича, 4, 42-43), уз алузију на веровање у сличност два света, остварену експресивним епитетом: преудешени. Као и увек у тематском комплексу песничке егзистенције, представе о оном свету присутне су системски. Иловача, стајаћи Раичковићев симбол смрти, контрастира се реалистичким детаљима света песме. Они диљем *Кинеске приче* имају управо такав задатак, да својом необичношћу и бизарношћу успоставе отклон од уобичајене стварности, да успоставе везу с унутрашњом сфером песника те да покрену њен творачки потенцијал, што је и фундамент на коме Раичковић митизује човека.

У *Случајним мемоарима* и песмама сличног тематско-мотивског комплекса, у коме мртви "посећују" песника, традицијски табуисан прелаз преко границе између два света пројектује се на психолошки или поетички план и семантички инвертује. Мртваци само подсећају на умирање, али нису деструктивни у односу на сферу живота. Сасвим је супротан поредбени контекст уколико ту границу прелази жив човек. У таквим се песмама свет види као жива смрт. Таква је гротескна визија старости као смрти која је већ наступила, живота који никад није ни био друго до умирање: "Двојица шаком клупу стежу/Као да се за живот вежу/Или да су на сунце оба/Изашли мало из свог гроба." ("Старци на сунцу", 1, 157) Понашање према живима као да су мртви примењено је у песми модерног сензибилитета, егзистенцијалистичког доживљаја бесмисла живљења и бесмисла умирања. Изворни смисао таквог изједначавања јесте повезаност два пола, узајамна веза која јамчи целовиту слику света. Као и у већини Раичковићевих текстова који се позивају на веровања у загробни свет и живот поле смрти, традицијска се семантика одбацује порицањем постојања и његове сврхе, с њим и порицањем смисла оне стране. Пишчева дела која развијају те фолклорне идеје обликују се као њихова негација, дакле, као антифолклорна, с тим што се по себи разуме да су оне моделовале слику света јер се другачије не би ни могле порицати. То ће рећи да у тим текстовма формални аспект традицијског предлошка делује на равни тематско-мотивске површине, док је њихова семантичка димензија уписана као минус-поступак.

Записи о црном Владимиру (1, 133-149) тематизују оболелог Владимира Пурића, који од песника тражи да му напише песму о његовом боловању и тако га овековечи, док овај пише о већ мртвом наручиоцу. Целина почива на одјеку веровања у живот после смрти, у Раичковићевој варијанти да се мртви ноћу, под окриљем месеца, враћају и обављају исте послове које су радили и за живота. Тако се објашњава и епитет који прати јунака. Владимир је црн не само зато што је Ром, већ и зато што се замишља као да је мртав. Веровање је пројектовано у стваралачку имагинацију, замишљање живота, који се реализује у потенцијалној вечности поезије. Ово је дело и парадигматски пример стратегија митизације пое-

зије, постављене на одјеку веровања у магијску моћ речи. Ова несвакидашња књига обликује се као контаминација два фолклорна регистра, од којих представе о оном свету граде раван тематско-мотивске површине, а веровање у магијску моћ речи раван скривених значења.

Тему илуструјемо песмом 7.: "Већ као да чујем у Сопоту цигански плач:/Лелечу три сина, две кћери, удовица./Паде ноћ: мир, свитац, звезда. Блесну и совица,/над Космајем; месец, као ужарени сач./Сви мисле да те нема, а замаче за стог./Засја ти у руци коса, па утрну./Од твог корака ниједна птица не прну./Наоштрио си косу. (Сад стављаш брус у рог.)/Под месецом се пружило жито као мир./Велики посо, ал предуго је сад твоје време.../Ево га где и у песми, мртав, носи најтеже бреме:/Замахнуо је косом црни Владимир..." Фолклорни контекст загробног живота наговештава демонско присуство, а оно делује субверзивно на веровање у магијску моћ речи, не на човека и материјални вид бића. Различите фолклорне представе у изворном контексту једна другу не доводе у питање, што јасно доказује да оне у пишчевом опусу нису друго до поступци обликовања, при чему је идеја света мртвих у нови текст пројектована као имагинација, а идеја о магијској моћи речи као утопија.

Веровање у живот после смрти среће се у готово епиграмским стиховима: "Све што је икад имало/Живот до уре удесне,/О није мртво нимало/(Бар неке ноћи чудесне)" (8., 1, 143) који носе и одјек веровања у судбину. Појам чудесног, тип фантастике у коме се два света стапају без негативних последица, примењен је у дословном, а не како је то код Раичковића неупоредиво чешће, у пренесеном или колоквијалном значењу. Мотив коца: "и воња све на/.../коце чамове" асоцира и на демонска бића и на општепознати реквизит којим се уништавају вампири. И на фону фолклорних импликација и на равни тематско-мотивске површине, дакле, стапају се и сукобљавају два вида постојања, телесни свет и сфера имагинације. Агон је, међутим, само привидан јер ако наратор јунака замишља као већ мртвог, ако живи свет наопако види као мртви свет, и једна и друга сфера бића, и материја и дух, стапају се визију смрти, која суштински негира фолкор као такав.

Владимиrowа нада да ће опевано заједно с песмом освојити вечност има предложак у веровању да речено постаје/остаје стварно, што обликује раван скривених значења. Њега прати обредно-обичајни комплекс везан за народну медицину, модификован и вером у лековита својства речи: "Има лековитих трава, глине, зрака/И воде која је са њима једнака./.../И ја сам у једној ноћи на дохвату/Био нечем – налик на реч непознату." (1, 139) Подвођење речи под тај комплекс повод је за егзистенцијалистичку сумњу: "Ал се мени није ни у сну сва хтела/та реч да покаже и да буде цела" (1, 139). Пројектујући традицијски предложак на поетички план, Раичковић га прихвата и семантички модификује, док га ег-

зистенцијалистичка свест негира. Преиспитујући смисао фолклорних представа, ова књига доводи у питање и свој поетички основ, постављен на фон веровања у магијску моћ речи. Одбацавање почетних претпоставки, порицање свог темеља, моменат је којим се *Затиси о црном Владимиру* највише удаљавају од фолклора и његових идејних претпоставки.

И у овој се књизи среће мотив понашања према живом човеку као да је мртав, што је и један њен наративни аспект: "Ја и за њега једну пушим" (1, 136). Наратор замишља да је његов јунак мртав и позива се на ритуални елемент који се односи на покојника (Зечевић 1982, Ђорђевић 1994). Посмртни обреди намењени живом човеку карактеристични су за *Затисе о црном Владимиру*. Они су инверзија обичаја, али и један од значењски носећих мотива њене целине: "И зна: с друге стране зида неко коси/Жуто жито својој гладној души за лек." (1, 93) јер с равни појединачног, са судбине црног Владимира, метафорички преносе нараторов доживљај на стање света. Владимир тако у машти лирског субјекта прелази границу између два света у оба правца – најпре кад се замишља да је јунак умро, а затим и кад се замишља да обилази живи свет. Свест, у том смислу, постаје она активна спона која повезује и разара сфере, а традицијске се представе потврђују, како је закључила и Ана Радина (Радин 1997, 21), на психолошкој равни људског бића.

Виђење животних послова као будуће смрти, унутрашња празнина урбаног човека, настали су на фону даће, у којој је ритуално узимање хране "за душу" покојника неизоставни елемент. Преокрет је експлицитан чак и ако се мотив зида схвати метафорички, као граница која дели свет живих од света мртвих. Како песма тематизује унутрашње изгнанство песника заробљеног у тамници песме, ни овај исказ не излази изван поетичког контекста. Мотив знања посебан је вид уметничке спознаје. Увид продире преко очигледности, с друге стране зида, напипавајући крај у самом покрету постојања. Примери сугеришу простор смрти будући да се свет мртвих замишљао и као обрнут у односу на свет живих. Ако се у односу на живог човека понаша као да је покојник, мотив ритуалне радње обликује сферу смрти. Ни с тог становишта виђење бивања као умирања не би била другачија. Фолклорна повезаност две регије бића, што даје смисао телесном постојању и нестајању, преокренута у одрицање сваког смисла, јесте минус-поступак који семантички ојачава антифолклорни модел света смрти, семантички интензиван и антифолклорним порицањем моћи речи.

Поред *Затиса о црном Владимиру* и песме "О сјај су само врата краја" на особеној варијанти веровања у везу живих и мртвих настаје и гласовити сонет "Нити" (3, 20). У средишту је његове визије човек који, узрок и сврха свих ствари, сучељава творачки потенцијал уметности те егзистенцијалистичко преиспитивање бога, па и постмодернистичко порицање великих прича. Због непоткупљиве егзистенцијалистичке свести он се "самцијат"

суочава с ништавилом смрти. Мотив нити симбол је човека као средишта космоса, његове стожерне службе у повезивању целине света. Контекстуалност опуса, у коме је фреквентан симбол, враћа и на његову традиционалну вредност, на митове о суђајама те Тезеју и Аријадни алудирајући на крхкост живота, стога и на домете људских прегнућа. Амбивалентност коју добија овај симбол успоставља парадоксалне везе у времену на линији смртности. Време је носећи принцип света, сагледан у оба његова аспекта, позитивном и негативном, урбаном и митизујућем.

Ако је карактеристика стратегија митизације примена митског принципа опозиција на различите релације, индивидуална модификација просторних односа на линији вертикале и хоризонтале, супротност која се успоставља у овој песми јесте време. Опозиција: садашњост–прошлост/живи–мртви, иновативни је моменат у односу на наслеђе. Улога човека као стожерног елемента и медијатора између опонентних принципа преиначена је оса света. Симболичка асоцијација насловног мотива развија се на метафоричком преношењу физичког својства тананости па је крхкост живота негација мита. "Нити" из урбаног доживљаја визију света стварају на модификацији митских принципа, а визију смрти на њиховој негацији. Посреди је једна од најзначајних песама за разумевање творачког потенцијала човека као фундамента Раичковићеве слике света: "Једном нас ту, где нас има,/Неће бити./Ми смо нити/Које вежу нерођене са мртвима.//Нема краја./ Прислонимо на зрак ува:/Кроз шупљине између нас ветар дува/Што времена по два спаја.//Леже испод мрачне сене /Мртви, а још нерођене/ Слути ваздух који крај нас засветлуца.//Ми се кобно лелујамо/И слушамо ветар само/И нит по нит како пуца..."

Овај је сонет парадигма амбивалентне позиције човека у моделу света овог опуса. Финални исказ инклинира ка урбаном доживљају, што је и потирање творачког потенцијала човека у иницијалном и медијалном сегменту. Кидање спона између две стране, инверзија предлошка, поетизовани је отклон од егзистенцијалистичке свести, дистанца која делује несвакидашњом визијом, премда је не надвладава. Поезија има подршку у стратегијама митизације јер је човек пасиван, док природа активно обликује стварност медијалних нити и финалне смртности. Иницијални катрен и финална терцина сугеришу опонентни однос. Он посматра људе са становишта живота, а она га разграђује са становишта смрти сагледавајући трајање као вид нестајања. Финално пуцање нити, протицање живота као сам разорни ток смрти, јесте изокретање и митске и фолклорне слике света, које полазећи од традицијске повезаности две сфере и одбацујући је, обликује аутентични визију једне од најлепших Раичковићевих песама.

Комплекс веровања у онај свет израз је општељудске заокупљености горућом тачком човекове егзистенције. Традицијска свест обликује модел целовитог света, у коме су живот и смрт само просторно раздвојени видо-

ви бивањам док између њих постоји узајамна сврсисходна веза. Модерна свест пак кида ту спону поништавајући с њом и смисао последњег људског чина. Опредељене представе друге стране функционишу тек као иконографија смрти, ускраћене за свој позитиван традицијски аспект. Тај комплекс идеја и слика трансформише се и у уметнички поступак, који у стваралаштву Стевана Раичковића постаје пре свега метафора смрти као дела егзистенцијалистичке свести. У овом се опусу губи и њен негитиван, демонски вид, губи сваки њен садржај и смисао, а оно што уз њу опстаје јесте само празнина модерног доживљаја света. Раичковић га, затим, пројектује на психолошку раван модерног човека, као и у његову имагинацију, што је и најчешћа судбина онога света у савременој уметности овога. Пишчева је пак особеност пројектовање овог фолклорног сегмента и на поетичку раван поетског текста, што шири његово семантичко поље отварајући га и за идејне системе какве традиција не познаје.

Од свођења света мртвих на колоквијални израз до аутентичне визије у сонетима "О сјај су само врата краја" и "Нити" те у књизи "Записи о црном Владимиру", Стеван Раичковићев приступа фолклору као богатом сликовно-симболичком фонду који, подређен доминацији новог текста, нијансира или продубљује његов основни значењски ток, усложњава модел света, доприноси његовој уверљивости или онеобичености. Стваралачки однос према прошлости, теза је Бојана Јовановића, утемељује човека у времену и потврђује континуитет његових осећања, мисли, поступака, који дају извесност његовом постојању, али граде и дисконтинуитет, разлику његовог самопотврђивања: "То ново се и суштински доживљава као увек другачије које нас и отвара према променама света и омогућује да их спознамо и овладавамо процесом сопственог мењања и преображаја" (Јовановић 2010, 49). Управо као што Раичковићева креативна трансформација баштине исписује (изгубљену) пуноћу постојања и стварања.

Фолклор је део културног знања и културног памћења, које већ по себи носи изванредан значењски потенцијал. Њега потврђује и Ана Радин промишљајући модерну књижевну судбину вампира. Веровање у вампире традицијски је "рецепт" за идентификовање и супротстављање злу. Овај мотив књижевно моделује негативне аспекте душе, духа и света, а њихове су последице несрећа, зло и смрт, исти појмови и категорије које је он персонификовао и у родначелној традицијској култури. У савременој књижевности најчешће је симбол или метафора, а вампирско зло, чак и када се традицијски иконографише, приписује се човеку (Радин 1997, 21). Контекст веровања у поетском тексту, тако, доживљава нужну трансформацију, али и чува своје првобитно значење. Трансформисати га у нови текст "значи дочаравати ту ситуацију и уједно владати њоме помоћу новог песничког поретка" (Кук 1986, 158-159).

Нортроп Фрај формулише уврежен, свакако не нетачан став да је Библија, визијом стварања и апокалипсе, прегледом људске историје, конкретним сликама и симболима, утицала на имагинацију Запада (Fraј 1985, 9, 15). И други су традицијски системи, њихови сликовни системи и модели света, позиција човека у свету и опредмећена симболика, више као одјек и алузија, као фонд наслеђених слика и њихових семантичких вредности, мање као непосредни ослонац имагинативно-сазнајног стваралачког импулса, оставили трага у овом рукопису. На имагинацију која га је стварала и ону која га је преносила, писац реагује аутентичношћу, што одговарајући на базично препознавање, обликује самобитни универзум.

Једна од крајњих инстанци овога рада јесте наум да се српска књижевност проучава не само са становишта глобалних идејних и поетичких токова, већ и полазећи од нашег наслеђа, од културних кодова скривених у дубинама поетског текста и у дубинама вертикале времена. Фолкор потврђује човеков континуитет са основом његовог духовног постојања (Јовановић 2010, 46), али отвара и поље човекове креативности: "Тиме се традиција потврђује као витално место људског постојања и самопотврђивања, јер оно што долази из прошлости доноси драгоцену енергију за кретање у будућности" (Јовановић 2010, 48). Нема значајног националног песника који није формулисао визију националне културе, теза је Павловићевих есеја о српским песницима (Павловић 1992). Национални песник није писац који пише баналну поезију на народну не би ли подгревао националистичка осећања, већ писац који на тој вертикали тражи и налази своје место, било из позиције истоветности или из позиције супротности. Песник културе није писац који цитира стране уметнике и филозофе, већ писац који се спушта низ вертикалу времена и одоздо, из перспективе културне дијахроније, обликује аутентичну визију културе.

Литература

- Ronelle, Alexander. 1985. *The Structure of Vasko Popa's Poetry*. Ohio: Slavica Publisher, Inc., Columbus.
- Бандић Душан. 2004. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Полит.
- Biderman Hans. 2004. *Rečnik simbola* (prev. Mihailo Živanović, Hana Ćorić i Meral Tarar-Tutuš). Beograd: Plato.
- Blum Harold. 1980. *Antitetička kritika* (prev. Maja Herman-Sekulić). Beograd: Slovo ljubve.
- Gerbran Alen, Žan Ševalije. 2004. *Rečnik simbola* (prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić). Novi Sad: Stylos-Kiša.
- Гортан-Премк, Даринка. 2004. *Полисемија и организација лексичког система у српскоме језику*. Београд: ЗУНС.

- Детелић, Мирјана. 1992. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ – Ауторска издавачка здруга Досије".
- Detelić Mirjana, Marija Plić. 2006. *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: SANU.
- Драгићевић, Рајна. 2007. *Лексикологија српског језика*. Београд: ЗУНС.
- Ђорђевић, Тихомир. 1990. *Зле очи у веровању Јужних Словена*. Београд: Просвета.
- Ђорђевић, Тихомир. 1994. *Наш народни живот*. Београд: Просвета.
- Elworthy, Frederic Thomas. 1958. *The Evile Eye*. The Julian Press, Inc.
- Елијаде, Мирча. 1999. *Слике и симболи. Огледи о магијско-религијској симболици*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Elijade Mirča, 2003. *Istorija verovanja i religijskih ideja* (prev. Biljana Lukić, Mirjana Perić, Mirjana Zdravković). Beograd – Banja Luka: Bard-fin – Romanov.
- Elijade, Mirča. 2004. *Sveto i profano. Priroda religije* (prev. Zoran Stojanović). Beograd–Lačarak: Alnari–Tabernakl.
- Eliot T. S. 1963. *Izabrani tekstovi* (prev. Milica Mihajlović). Beograd: Prosveta.
- Зечевић, Слободан. 1981. *Митска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић – Етнографски музеј.
- Зечевић, Слободан. 1982. *Култ мртвих код Срба*. Београд: Вук Караџић – Етнографски музеј.
- Јовановић, Бојан. 2010. Обредно и ритуално понављање. *Златна греда* 10 (108-109): 45-49.
- Кајо, Роже. 1971. Od bajke do science-fiction. *Književna kritika* 2 (5-6): 61-81.
- Караџић, Вук Стефановић. 1985. *Дела Вука Караџића*. 1-12. Београд: Просвета–Нолит: *Српске народне пјесме*. 1-4 (СНП); *Српске народне приповијетке* (СНПР); *Српске народне пословице* (СНПО).
- Kuk, Albert. 1986. *Mit i jezik*. Beograd: Rad.
- Кулишић Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. 1998. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт.
- Levi-Bril, Lisjen. 1998. *Primitivni menatilitet*. Beograd: Plato.
- Levi-Stros, Klod. 1987. *Divlja misao* (prev. Jelena i Branko Jelić). Beograd: Nolit.
- Levi-Stros, Klod. 2008. *Mitologike* (prev. Danilo Udovički, Biljana Lukić, Svetlana Stojanović i Mirjana Perić). Novi Sad: Prometej.
- Lotman J. M. 1976. *Struktura umetničkog teksta* (prev. Novica Petković). Beograd: Nolit.
- Meletinski E. M. б. г. *Poetika mita* (prev. Jovan Janićijević). Beograd: Nolit.
- Nodilo, Natko. 1981. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Split: Logos.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Павловић, Миодраг. 1992. *Есеји о српским песницима*. Београд: СКЗ.
- Petrović, Svetozar. 1972. *Priroda kritike*. Zagreb: SNL.
- Пешић, Радмила, Нада Милошевић-Ђорђевић. 1996. *Народна књижевност*. Београд: Требник.
- Ровић-Radović, Mirjana. 1989. *Srpska mitska priča*. Beograd: Rad.
- Потић, Душица. 2005. *Бројаница каменог спавача. Рецепција поезије Стевана Раичковића у српској књижевној критици*. Зрењанин: Агора.
- Потић Душица, 2010. Карневал под сунцем, Карневализација слике детињства у књижевности за децу Стевана Раичковића. *Детињство* 37 (3): 3-17.

- Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke* (prev. Petar Vujčić, Mira Vuković i Radovan Matijašević). Beograd: Prosveta.
- Радин, Ана. 1996. *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Радин, Ана. 1997. *Вампир некад и сад. Од мита до фолка*, Крагујевац–Београд : Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета, 17-23.
- Раичковић, Стеван. 1998. *Сабрана дела*. 1-10. Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ.
- Раичковић, Стеван. 2004. *Фасцикла 1999/2000*. Београд: СКЗ.
- Самарџија, Снежана. 2007. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Толстој Светлана, М., Љубинко Раденковић (ред.) 2001. *Словенска митологија, Енциклопедијски речник* (prev. Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић и Александар Лома). Београд: Zepet Book World.
- Todorov, Svetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost* (prev. Aleksandra Mančić-Milić). Beograd: Rad.
- Fraj, Nortrop. 1985. *Veliki kod(eks), Biblija i književnost* (prev. Novica Milić i Dragan Kujuđžić). Beograd: Prosveta.
- Фрејзер, Џејмс Џ. 1992. *Златна грана* (prev. Живојин В. Симић). Земун – Београд: Алфа-Драганић.
- Frejdenberg, Olga Mihajlovna. 1987. *Mit i antička književnost* (prev. Radmila Mečanin). Beograd: Prosveta.
- Фридрих, Хуго. 2003. *Структура модерне лирике* (prev. Томислав Бекић). Нови Сад: Светови.
- Чајкановић, Веселин. 1973. *Мит и религија у Срба*. Београд: СКЗ.

Dušica Potić

The School of Higher Professional Education for
Preschool Teachers, Pirot, Serbia

Stevan Raičković and Folklore: The Notions of the Other World

This work investigates Raičković's relation with folklore, general fund of pictures and meanings, starting from T. S. Elliot's concept of tradition as chosen creative principle to which individual talent is consciously submitted to, but in the same time impact its order. Raičković's approach to the notions of the other world depends on relations of analogy and transformation, subordinating them to the writer's authentic expression and authentic model of the world. Raičković's work is dominated so folklore effects occasionally as periodical motif, which keeps its meaning and shapes one semantic dimension of the literary work, as well as in some texts it participates in world model.

Key words: opus of Stevan Raičković, folklore notions of the other world, Elliot's concept of tradition

Stevan Raičković et le folklore :
représentations de l'autre monde

Cet article explore les rapports que Stevan Raičković entretient avec le folklore, le point de départ étant ici le concept de la tradition chez Eliot en tant que principe créateur adopté auquel se soumet le talent individuel tout en transformant l'ordre déjà établi. L'approche de Raičković des représentations de l'autre monde est soumise à la stratégie de l'analogie et à la stratégie de la transformation : en effet Raičković assujettit les idées traditionnelles à son expression authentique et à son modèle authentique du monde. Le texte de Raičković domine le modèle traditionnel si bien que les modèles folkloriques y apparaissent le plus souvent comme des motifs qui, en conservant leur signification originelle, modèlent une dimension sémantique du nouveau texte, mais y participent également pour forger le modèle du monde.

Mots clés: poésie, folklore, l'œuvre de Stevan Raičković, représentations folkloriques sur l'autre monde, la conception eliotienne du rapport de la tradition et du talent individuel

Primljeno / Received: 03. 06. 2012.

Prihvaćeno / Accepted for Publication: 08. 08. 2012.