

Dragan Hamović



## ONIRIČKO I URBANO U RANOJ POEZIJI STEVANA RAIČKOVIĆA

Ciklus „Ljudi se bude bez oružja“<sup>1</sup> uokviren je kompozicionim prstenom koji stvaraju pesme „Budan san“, kao prva, i „Uspavanka za školjku“, na kraju. Određujuća reč obeju pesama, kao i čitavog ciklusa, jeste reč *san* i snovita, začudna atmosfera i kombinatorika. Mešanje obe strane realnosti preovlađuje u pesmama ovoga ciklusa, uz one neizbežne simboličke elemente provučene od prvih pesama u ovoj knjizi, kao i sa doslednom metapoetskom niti („Tražio sam u srpskom govoru reč koja liči na twoje oko“ – „Budan san“) i tragove ranije započetih tematskih linija, poput ljubavne, na primer. Pesnička sintaksa dobrano se otrže strogoj disciplini, ali je i to s autorskim dopuštenjem. Dugi stihovi se protežu do granice ustalasane prozne rečenice, slike i deklaracije nanizane su asocijativno slobodnije. Raičović stiže nadomak pesničkog alogizma i, neretko, odatle proisteklog humora. Gotovo da bismo mogli ustvrditi da je reč o pastišu nadrealističkog pevanja, istina, sa izraženijom jezičkom kontrolom. Predrag Palavestra, sredinom šezdesetih, piše da je Raičović jedan od retkih posleratnih pesnika koji je „gotovo u celosti odbacio nadrealističko iskustvo“, mada uz određeni otklon od svoje tvrdnje: „izuzev nekih rešenja koja, u krajnjoj liniji, i nisu bila nadrealistička“.<sup>2</sup> Može se ubedljivo pokazati da je upravo *pastiš* svesno izabrani oblik uticaja poetike nadrealizma na ranu Raičovićevu poeziju, pre svega u ciklusu „Ljudi se bude bez oružja“ i drugim pesmama poteklim iz *Balade o predvečerju*, gde pesnik inače iskušava mnoga, kasnije neponavljana ili retko primenjivana izražajna rešenja. Motivi trava, kamen, ptice, mravi, voda i bića u njoj, deo su jednog mozaičnog, pokretnog i čudnog oniričkog prostora, bez jasnih kontura, u kojem se slike naglo pojavljuju i tako nestaju. U pesmi „Lirika o vodi“, utisak mističnog izjednačenja sa vodenim elementom uvodi nas u prevlast *nesvesnih* dubina, čemu je oponiran onaj drugi, budni racionalni glas: „(Znam: to mi se tako samo učini. Ali to je duboko u meni / Toliko duboko da poverujem da je tako)“.

Urbani prostor ipak preteže u ovome i ciklusu „U jednoj ulici“ – doduše, prikazan u pomerenoj optici. Sve je u pesmama „Ljudi se bude bez oružja“ izvedeno iz ravnoteže, pojačan je ideo uobrazilje, kao u snu ili budnom snu, pesnik stvara slike i metafore – kao što je davno istakao Nikola Milošević – „neobične smelosti i lepote, retke čak i u pesmama najnekonvencionalnijih stvaralaca ovoga veka“.<sup>3</sup> Tačku gledišta pesnik pomera od lirskog *ja*,

<sup>1</sup> Prvi put ciklus je objavljen u zbirci *Balada o predvečerju* (1955), a ovde se navodi, kao i primeri iz susednog ciklusa „U jednoj ulici“ i ciklusa „Begunac“ (*Kasno leto*, 1958), prema izdanju: Stevan Raičković, *Pesme*, Beograd, 1963.

<sup>2</sup> Predrag Palavestra, „U krugu tradicije: Stevan Raičković“, *Savremenik*, god. 11, knj. 22, br. 10, 1965, str. 238.

<sup>3</sup> Nikola Milošević, „Sinteza klasičnog i modernog“, pogovor u: S. Raičković, *Pesme*, Beograd, 1977, str. 167.

koje postaje ili *mi* ili *vi* ili *oni*. Otvara time prolaz za razvijanje sjećnih rudimenata, posebno prisutnih u ciklusu „U jednoj ulici“, ali i kasnije, da bi se, u dva ciklusa *Pesama* iz 1963. godine („Begunac“ i XI ciklus), pojavila i kratka prozna forma. Središnja pesma petog ciklusa, istovremeno naslovna u zbirci *Balada o predvečerju*, među dugim nizom prethodnih pesama sa stalnim motivom „odlaska u trave“, jeste prva u kojoj se izrikom motiviše taj odlazak kao – „izlazak iz grada“. Sa time se poklapa i vremenski okvir *predvečerja*, koji upućuje, s jedne strane, na prestanak dnevnih aktivnosti, a s druge, na prelazak u okrilje sna i razbuđene imaginacije. Lirski narator, upravo komentator, obraća se u drugom licu množine kolektivnom ili udvojenom lirskom subjektu – ova neodređenost snažan je činilac pomalo tajnovite intonacije pesme. Šta je pak evoluiralo, šta se izmenilo u odnosu na početni smisao ovog čina, kome ritualno pribegava lirski subjekt? Kolektivnom (ili udvojenom) lirskom subjektu „Balade o predvečerju“ (verovatnoj maski lirskog *ja*) nije moguće da uspostavi prvobitnu bliskost i usklađivanje sebe, pomenenog pojedinca sa nepomenenom prirodom, niti ma kakvu komunikaciju s prostorom i sav poduhvat „izlaska van grada“ protiče u nizanju sitnih neuspeha ili neuklonjivih nepoznanica, na koje sveznajući lirski komentator upućuje. Zaumni činilac određuje ton pesme još s početka („Niste ni znali kako tišina voli nepoznate da rani iz nevidljive puške“), da bi se u daljem lirskom toku pokazalo da mnoge nevidljive pojave (ponajpre one generisane unutar ljudske duše) presudno utiču na svaku voljnu, svesnu akciju, fizičku i mentalnu: „nevidljivi krovovi“ pritiskaju ramena, ruke otežaju „od ne sasvim prirodnih ljubavi“, za nama se vuku „zidovi jedne jako navikle ulice“. One-mogućen je, dakle, ma kakav efektivni kontakt sa prirodnim svetom, jer tako što lirskom subjektu nije mogućno ni sa sobom samim: „Išli ste polako / I tek ste odjedanput shvatili da to nije vaš korak iako su noge sasvim vaše“.

Podvajanje lirskog subjekta, otuđenje od sebe, ovde postaje očigledno, pa se potvrđuje osećajem da i pošto ste svesno zastali „i dalje idete korakom koji nije vaš korak“. Pometnja se gradualno uvećava da satvori jednu absurdno izvrgnutu situaciju. Pesma „Ljudi se bude bez oružja“ razvija svoju široko zahvaćenu lirsku scenu u skoro istom registru. Tu se već lirsko *ja* posve gubi (čak i kroz masku nekog drugog lica). Mozaičko ređanje prelazi u alogičko vrtloženje slika i mešanje sfera, budne i sanjane, prirodne i urbane, vidljivoga i evociranog. „Ljudi ulaze u kuće. Otvaraju kutiju sećanja. Zatvaraju svoje prostore“ – početak je pesme načinjene od gradiva „iz korena jednog prekinutog sećanja“, u lancu zaošijanih slika i (grafički ispresecanih) rečenica, sve do finala pesme. Na kraju se ljudi, raznovrsnim krovovima pokriveni i zidovima zaštićeni, stiču u opšti bezazleni tren pred prekid snevanja, u kojem tek problemsne reminiscencija na davno ratno iskustvo:

*Otvaraju se oči svih živih.  
Mali  
Ponovo nevini krugovi.  
Trenutak je kratak i treba ga naprečac uhvatiti za uzde.  
Ljudi se bude bez oružja.*

U središtu sledeće pesme u ciklusnom nizu, pod naslovom „Trenutak“, opet se menja pozicija lirskog kazivanja. Dolazi ponovo ono solidarno *mi*, opet u svome travnom umirujućem ležaju, odmah upoređenom s ležištem groba. Oštro poređenje pesnik dalje poten-

cira novim, kalamburskim poređenjem sa još dubljim nivoima, što kriju još starije pokojnike od onih pohranjenih neposredno ispod travne pokrivke: „Ili čak još dublje jednostavni / Otprilike / Kao oni mrtvi koji leže za nekoliko spratova pod njima“. Očito da u ovim pesmama Raičković ne samo da relativizuje, nego mestimice i autoparodijski razara lirska mesta i postavke iz ranijih krugova. Ovde, konkretno, ona suptilna slika krajnje primirenosti duha i tela u okrilju trava iz pesme „Tišina“ posve je destruisana. Ali, takav postupak se ispostavlja početnim činom u jednoj razrađenijoj autorskoj strategiji, pri čemu – odmah ćemo na to ukazati – Raičković demonstrira nešto od svoga retkog umeća. Drugi strofoid predstavlja nastavak jedne protegnute i nezavršene rečenice – još dvostruko duži i isprekidaniji umecima i dodacima. Lako možemo prevideti da je „Trenutak“ odista pesma od jedne velike i nasložene rečenice, u koju je ubaćeno neuobičajeno mnogo dopunjajućeg i afektivnog sadržaja. Valjalo bi uporediti da li su programski razgrađivači klasične pesničke sintakse i ritma – poput Matića i drugih nadrealista, autorski reaktiviranih u godinama kad se pojavljuje Raičkovićeva zbirka s ovom pesmom (a to je polovina pedesetih) – unapred oslobođeni od obaveze da ostvare bilo kakvu koherenciju u pesničkom tekstu – dospevali da postignu približan pesnički efekat, a da pri tom ipak održe jedinstvenu i razbokorenu smisaonu nit jedne (u predočenom poetičkom fonu) uspele pesme. Mi smo tražili i nismo primetili takvu neku u rečenom poetskom korpusu.

Drugi deo pesme, ili rečenice, prati putanju kiše, prati je detaljno, podstičući postupni rast čitalačkog očekivanja pred poentu. Vizuelni opis kišne putanje prevodi se u zvučni („Čujemo neki mali šum...“), tu otpočinje ponovna, ubrzana gradacija i opisno nijansiranje auditivnih elemenata i od njih krenulih asocijacija („Šum koji zvoni kao razapeta žica / Šum koji bruji / Koji se produžava i vraća...“) da bi, napokon, zvučnu sliku šuma pesnik preveo u precizno značenje, ključno za razumevanje dramskog naboja ukupne lirske pozicije, pojačanog u ovome lirskom krugu:

*Mali šum  
Pa veliki  
Šum mali  
Jedna grdna nesloga  
Čas u ulici  
Čas u nama  
Nesporazum koji bruji a ima daleko veću ambiciju.*

„Jedna grdna nesloga“ ogleda se i spolja i unutra, ili pak pretače iz spoljnog u unutarnji prostor bez jasne svesti s koje strane je zapravo počela, ali se tako osvedočava onaj *zatvoreni krug* iz kojeg nema bega, kao tihi, tamni lajtmotiv protinjan kroz čitavu senovitu stranu Raičkovićeve knjige *Pesme* iz 1963. godine – ali i potonje poezije, razume se. Bez obzira što nam neko može uputiti prigovor da istržemo iskaze iz konteksta, ipak pitamo – jer ovo pitanje upravo proističe iz samog smisaonog fokusa pesme: da li se u formulaciji „Nesporazum koji bruji a ima daleko veću ambiciju“ sažela implicitna, aforistički britka kritika one druge, neželjene i nevoljene strane ukupnog moderniteta, društvenog koliko i pesničkog? Skloni smo da ovo pitanje postavimo kao retoričko, jer smatramo da vidni tragovi *diskretnе lirske polemičnosti*, uzduž i popreko Raičkovićeve poezije, daju dovoljno pokrića za po-

tvrdan odgovor, a ponajviše u jezički i svakojako destabilizovanim pesničkim redovima ciklusa „Ljudi se bude bez oružja“.

U pesmi „Novembar“, slično pesmama „Balada o predvečerju“ ili „Ljudi se bude bez oružja“, takođe se razvija prostrana, panoramska lirska slika, ovog puta onoga klasičnog lirskog temporalnog odeljka, jeseni. I tu sliku pesnik izvlači iz ustaljenog ležišta uobičajenim modernim postupkom, započinjući opis iz infantilne perspektive: „Jesen ulazi u grad sa one strane gde je voda / I gde je trava i stablo“. Izvesno je da Raičković poseže za leksičkom oskudicom i deskriptivnim neumećem deteta, s osloncem na kliše početka đačkog zadatka. Glas lirskog subjekta, posredno, već u jednom od narednih stihova potvrđuje da i teži sličnom utisku, deklarišući i glavnu tematsku liniju pesme – istrošeni smisao stalno ponavljanih akcija i reči. Dečja figura naivne personifikacije jeseni uvedena je, s parodijskim nanosom, i u (redovni) metapoetski tok ove Raičkovićeve pesme. Inicira se sada opšti obrt. Svakidašnje pojave učine se, u pesničkoj vizuri, nimalo jednostavnim, postaju obremenjene nevidljivom težinom („Obučar stoji u vratima male radnje i misli na promašeni život“), da bi „opisivač“ potkraj pesme pažnju preneo ka drugim novembarskim pojavama, uramljenim u znalački sklopljene obično-neobične slike:

*Pijaca se seli u korpice od tankog pruća koje krstare.  
Niko nije primetio kad se to zavesa odškrinula  
Ali se sada dobro vidi da neko kroz staklo gleda.  
Po trotoarima čistači vuku „kamen“ za uvenulu zlatnu piramidu  
I deca pale kadioniku od lišća.*

Zapažamo, dakle, precizno izvedene scene, popis prizora međusobno povezanih vremenom i blizim mestom, ali bez ikakvog objedinjujućeg smisla, tako da ostaje blagi utisak o stvarnosti kobno razbijenoj na zasebne radnje i fenomene, kao i senka apsurda, sasvim u duhovnom trendu pedesetih, obeleženim uticajem egzistencijalista.

U ovakvom ciklusnom okruženju, čuvena „Pesma trave“ – preseljena iz prvog izdanja *Pesme tištine* – poprima još tamniji prizvuk i dubinski ambivalentan smisao nego kada bi se nezavisno čitala. Na prvi pogled razrešujući, nemušti govor trava, što upućuje na put do ravnoteže i spokoja bez suvišne pesme, uokviren je i s početka i s kraja naznakom „teško kao kamen“. To ponajmanje implicira životnu stranu, naročito ako se u pesmi iz plavetnog vidika neosetno prelazi u zamračen.

Dve pesme pejzažne vrste u ovom ciklusu – „Uspavanka za jedan zaboravljeni pejzaž“ i „Balada o ucvetalom bademu“ – takođe nose pečat donekle „snobunovnog“ konteksta u kojem se nalaze. Prva pomenuta, zapravo je priziv zapamćenog i jamačno nestalog vidika, živo urezanog u memoriju lirskog subjekta, i kao dragocenost i kao teret, vidika kojeg bi ovaj rado sačuvao u snu od izvesnog prelaska u nepostojanje. Od opisa biranih konkretnih (po svemu sudeći, periferijskih) realija, u spoju prirodnih i urbanih pojedinsti, do mestimice protkanih bizarnih ili simboličnih mesta („Bilo je / To kraj šina koje me nisu evo gledaj / Nikuda dovele“) sklapa se ova pesma, tamno poentirana vizijom života što se ubrzano kruni i troši. U „Baladi o ucvetalom bademu“ (za razliku od „Uspavanke za jedan zaboravljeni pejzaž“) pogled u daljinu, u neobičnu formu i kolorit bademovog drveta, otkriva se kao način izbegavanja slika smrti, koje su mnogo bliže dometu pogleda i samom lirskom subjektu.

Zaključna pesma oniričkog ciklusa „Ljudi se bude bez oružja“, pomenuta „Uspavanka za školjku“, tipičnija je za bilo koga od srpskih nadrealista nego za samog Raičkovića, i po anaforskim i drugim ritmičkim ponavljanjima, i po razlomljenom grafičkom obliku koji asocira na naslovni predmet. Stiče se utisak da je Raičkoviću ova pesma poslužila kao kompoziciono isturen signal da je reč o izletu u prostore neke druge poetike, čija sredstva koristi vrlo selektivno i shodno osnovnim ličnim poetičkim potrebama, uključujući i izvensu meru poigravanja tim sredstvima.

\* \* \*

Grad je, znači, lirska pozornica u ciklusu „U jednoj ulici“ (VI), na koju smo uvedeni, i za koju smo (i tematski i izražajno) pripremljeni prethodnim krugom pesama. Kao i u ciklusu kratkih poetskih proza pod naslovom „Begunac“, ovde možemo govoriti o lirsko-narativnim tekstovima, koji imaju, vrlo uslovno uzev, čak i jedinstvenog lirskog junaka. U svakoj od sedam pesama ciklusa „U jednoj ulici“, kao i u pet proza ciklusa „Begunac“, u središtu pažnje lirskog naratora našao se nekakav izdvojeni – *jedan čovek*. Kada se, na okupu, promotre lirski sižeji (u oba navedena ciklusa) koji prate toga *jednog čoveka*, postaje očigledno da neodređenost njegovog imenovanja ide zajedno sa opštim, karakterističnim prizorima kojima je dočaran položaj modernog urbanog pojedinca. Dok u kratkim prozama „Begunca“ nalazimo obrise iskustva lirskog *ja* Raičkovićeve poezije, time i jasne znake da je reč o motivu dvojnika, u pesmama ovoga eminentno gradskog kruga reč je o različitim okolnostima, ali je zajedničko za sve te likove da su ponečem neobični, izvan toka, tako da i ovde možemo govoriti o dalekim modalitetima senzibilnog i, voljno ili sudbinski, skrajnutog lirskog *ja*. U svakom slučaju, proces udaljavanja od ispovedne pozicije i prelazak u odmaknutiju, analitičku tačku posmatrača i pripovedača – koji smo mogli pratiti iz ciklusa u ciklus *Pesama iz 1963. godine* – ovde odlazi najdalje. Lirsko-narativna instanca promatra stvari sa dovoljne razdaljine, što podrazumeva i empirijsku, pa time i motivsku raznolikost, kao i veći stepen fabuliranja.

Naslovna pesma, „U jednoj ulici“,<sup>4</sup> kratka je i primerno efektno sklopljena, i drugačija od pesama na koje smo kod Raičkovića navikli, čime se opet svedoče raznovrsni postupci koje pesnik koristi, svuda se (dovoljno) autorski prepoznajući. To je jedna razvijena lirska slika što sadržava prostranu, tek naznačenu i neispričanu priču u sebi: čovek koji otvara i zatvara vrata u jednoj ulici, svaki dan. Svi elementi precizno sročenog opisa pomenute slike/scene u punoj su funkciji sugerisanog smisla na kraju. Nakon izmenjene bajkovne formule početka (prezent umesto perfekta: „Postoji jedan čovek u jednoj ulici“) i pomerenja zbijanja u neodređenu savremenost, sledi detalj koji okvirni sadržaj dovodi u status automatizovane radnje („svakoga jutra u određeno vreme“), potom pojedinost što upućuje na njeno dugoročno ponavljanje („Otvara svoja vrata sa pohabanim lukom na vrhu“), kao i slika naglog zatvaranja tih vrata i odlaska. U poenti koja sledi nalazimo smisao središte same pesme. Ono je sadržano u posredno opisanom izrazu lica *jednog čoveka* što svakoga jutra, na istovetan, automatizovan način, napušta svoj dom:

<sup>4</sup> Upor. analizu ovog ciklusa u: Jovan Delić, „Gradske slike u poeziji Stevana Raičkovića“, *Poetika Stevana Raičkovića* (zbornik radova), str. 174–178.

*Sa takvim izrazom na licu i u svemu  
Kao da su to bila tuđa slučajna vrata  
Iza kojih je nekom greškom ili zabunom  
Samo za jednu noć zalutao.*

Teško da je mogućan koncizniji i plastičniji opis sržnog i realnog osećanja apsurda, pretpostavljen, izведен iz jedne jedine konkretne slike, učitan sa nečijeg lica i pojave. Ova-kva je završnica značajna i ilustrativna kao primer jednog od Raičovićevih moćnih i prepoznatljivih lirskih sredstava, koje će štedro primenjivati u svojoj zreloj i poznoj poeziji, kao i u nekim proznim i esejičkim deonicama, a koje će, najčešće, činiti i centralne ili najosobnije deonice tih tekstova. To je *razvijeno poređenje*. Ono se javlja, po pravilu – a tako je najpre u pesmi „U jednoj ulici“ – kao dodatak uz središnja ili posebno istaknuta deskriptivna mesta, i to kao imaginativni i intuitivni glas lirskog naratora, koji nastoji da unutar neutralnog i detaljnog opisa, ispovesti ili naracije ukaže na neke dubinske slojeve smisla, ili dovede u vezu udaljene pojave. Tim razvijenim poređenjem – koje se, ponegde, pretvara u razrađen, ilustrativni opis neke druge pojave ili čak posebnu mikro-priču – ukrštaju se i dopunjaju dva slikovna i smisalna plana pesme, jedna slika objašnjava se, ili pak usložnjava, drugom, konkretnom i možda poznatijom slikom ili situacijom. Ništa, pri tome, nije zasigurno tako, ali jeste mogućno (prema zakonima „verovatnosti ili nužnosti“) baš onako kako se u poređenju navodi.

Pesma „Zakasneli čun“ sastavljena je prema istom modelu kao i prethodna, samo što su ovde uposlena dva poduža razvijena poređenja, kao svojevrsna dvostepena poenta. Takođe se najpre uspostavlja ustaljeni ambijent u kojem se odvija neka navika, ponavljanji čin „jednog te istog čoveka“, sedanja na klupu u parku kraj raskrsnice u vreme opštег povratka sa posla. Aktiviranje razvijenog poređenja počinje u petom stihu i teče do poslednjeg dvanaestog stiha, odnosno zaprema dve trećine pesme. Dakle, „Seda jedan te isti čovek polako na ivicu“:

*Kao da je samo za trenutak seo da se odmori  
Ili da budan prosanja nešto iz svog života  
Koji se dan po dan daleko odmače od obale  
Isada kao mali trošni čun  
Stoji tako bez pokreta usidren na pučini parka  
Dok lađe u zvižduku pune mornara  
Prolaze šumno kraj njegovog boka  
Inestaju u toplim lukama.*

I u delima Ive Andrića, na primer, osoben je istovrstan način da se, u matici pripovednog toka, neki složeniji aspekt njegovog smisla dočara razvijenom poredbenom slikom ili kratkom fabulom, i moguće je govoriti o svojevrsnom postupku pomnog, analitičkog posmatranja i uočavanja veza među pojavama vidljive stvarnosti pokazanog kod oba autora, u čemu su, i Raičović kao i Andrić, utisnuli izrazit majstorski pečat. Slično su ostvarene još dve pesme u ovom ciklusu („U onim danima“ i „U sasvim utišaloj“) i obe u prvom delu kon-

statuju neko neobično ponašanje „jednog čoveka“ na ulici i obe su s poentama što donose nove varijacije na ustaljenu temu odsustva životnog ispunjenja čoveka izolovanog u gradu.

U pesmama ciklusa „U jednoj ulici“ nalazimo model usamljenog, u lične unutarnje tokove unetog pojedinca, a spolja određenog običnim ritualnim radnjama i bez drugih oblika učešća u spoljašnjoj i kolektivnoj stvarnosti. U pesmi „Balkon“, od ranije poznato, aktivno predavanje „plavičastom prostoru“ izmešteno je iz travu, ili sa kakvog brega, na pravljenu „uzvišicu“ balkona. Gornji rakurs i sutonski ambijent čine polazište za ovu dugu, razuđenu pesmu, koju od kratke proze iz sedmog ciklusa „Beginac“, osim nešto izraženije jezičke ekonomije, razlikuje samo delikatna autorska odluka da ustanovi stihovni prelom ovog teksta – nestandardan kao i u mnogim drugim i budućim Raičkovićevim pesmama čija je priroda narativna ili ispovedni iskaz poduzeći. Na samome početku vidimo kako „jedan čovek“ prima u sebe širok repertoar utisaka sa spoljašnje strane. Pasivni, primalački odnos pojedinca prema okolini i, povratno, pokret svekolike stvarnosti prema čoveku (preokret uveden još u prvom ciklusu) ovde se pretvara u dinamičnu i obuhvatnu sliku prijema mnoštva realnih činjenica, njihovog smeštanja u mentalni prostor: „Rasejano nabraja stvari koje mu ulaze u oči / I stvari koje samo kucaju na neka njegova vrata / I ne ulaze“. U isti status sa vidljivim dovođenjem se i naslućeni, kao i zapamćeni sadržaji, i zajedno tvore uzburkanu unutarnju realnost, otkriva se „zamršeni svet asocijacija“ i zagonetka „još iz dubine vremena postavljena“:

*I njegova glava  
Postaje mala već za sve te stvari  
I njegova samoća  
Postaje velika za njega samog u njoj  
I neodrživa.*

Kao što se od početka Raičkovićevog pevanja ispostavlja, osnovni spor nastaje na onoj graničnoj liniji između osetljivog pojedinca i neizvesnog, neobjašnjivog i agresivnog sveda koji hoće da ga u sebe uvuče i podvlasti. Razrešenja nema, zamršenost i zagonetka ostaju da važe, čovek zato ustukne pred samom željom da ukroči u prostor bez oslonca ispod, oči se odbrambeno zatvaraju. Prikraćenost je potpuna, ne dà se ni verbalizovati: „Hteo bi bar nekoliko reči da kaže / Ali ih pesnici nisu izmislili“.

Pesma „Čovek sa kišobranom“ je, sa stanovišta (ovde pretežne) teme čoveka zaklopljenog u krute životne limite, nešto drugačije intonirana, jer u tim okvirima otvara neograničeni domen imaginarnih prostora, nad kojim smo donekle vlasni. U pesmi je najpre postavljena definisana ruta svakidašnje monotone šetnje čoveka sa kišobranom, ocrtna linija njegove ulične putanje koju prati lirski narator pogledom s unutrašnje strane prozora. Jedno birano poređenje u okviru uvodnog, neutralnog opisa pojave čoveka otvara mogućnost za uvođenje drugog slikovnog plana pesme – mislimo na poređenje kišobrana sa crnim sklopljenim jedrom. Na tragu ovog preslikavanja, u paralelnom toku opisa javiće se slika plovidbe, sa svojim romantičnim potencijalima koji će potom i biti aktivirani: „Čovek ide polako / Kao da plovi sa uvijenim crnim jedrom / Na nekom neosetnom tihom vetru“. Uporedo sa uočenim, razvija se i druga linija transformacije jedne od ključnih polaznih slika. Dno ulice, kuda je čovek s kišobranom zagledan, najpre je – prateći slučenu perspektivu lirskog junaka u hodu – dato „kao jedini otvor koji raste“, pa se ta nevidljiva tačka počinje

širiti „kao neko naglo pomeranje prečnika u plodu koji se neprirodno raskrupnjava“ i napokon: „Horizont se bešumno otvara kao raspolučen nar u daljini“. Usred pesme, otvara se i unutarnji horizont šetača u svoj pustolovnoj, filmskoj sadržini, koji se ponavlja, godina, kao i šetnja i ti zidovi među koje se vraća. Prema pesničkom običaju da izvesnu slikovnu liniju razvije i zaokruži dosledno njenoj funkciji u građenju smisla pesme, tako se i ovde nalazi slika tačke koja se postepeno otvara pa naglo širi, da u sebe primi izmaštani „veliki život“, ali i, povratno, slika velikog života „koji se naglo zatvara u svoju daleku tačku“.

„Po svemu onome kako izgleda / Ovo podne je sasvim obično / Kao jedna stara pesma“, stoji na početku pesme „Podne“, da bi, nešto dalje, lirski narator odustao od početne rezerve da li je ovakav početak pesme ujedno i njen logični kraj: „Ovo podne je sasvim obično / I tu počinje pesma“. Narator se onda pretvara u reportera koji vodi čitaoca do središnje scene i junaka pesme na parkovskoj klupi. Krugovi u pesku, koje čovek iscrtava, primaju u sebe – sugeriše nam lirski narator s punim pouzdanjem – „sve prohujale godine bez ostatka“. Dalje iskošenje situacije pesnik priređuje uvođenjem čovekove igre osluškivanja ptice u sebi i uokolo, kao i naglim prekidom njegovog infantilnog izleta u sebe, u bojazni da će neko primetiti njegov neprilični samozaborav. Lirski narator, opet u blagoironičnom reporterskom maniru, „odjavljuje“ pesmu ponavljajući njen početak. U pesmi „Podne“ zapažamo da pozicija lirskog naratora, posmatrača i komentatora, uzima sve aktivniju ulogu, što će biti odlika čitavog pozognog Raičkovićevog pesničkog dela. Narator se distancira od predmeta svog opisa i postepeno ulazi u naglašeno komentarisanje njegovih elemenata, problematizujući sam čin opisivanja.

Pet kratkih proza u ciklusu „Begunac“ međusobno su povezane, kao što se ovaj ciklus (sedmi po redu u *Pesmama* iz 1963. godine) naslanja i nadovezuje na prethodni, „U jednoj ulici“, po zajedničkom sadržaocu, liku usamljenog osobnjaka, jednog čoveka, ovde pak (naslovom) imenovanog kao čovek koji beži. U kasnijoj verziji ove proze, iz *Intimnih mapa* (1985), lik begunca demaskiran uvođenjem alternativnog imena *dvojnik*. Za razliku od ostalih kratkih proza smeštenih u prirodne ambijente u kojima begunac praktikuje svoju osamu, prvi i poslednji zapis stvaraju stilizovanu predstavu „pustinjaka u gradu“ i analitički opis begunčevog lika u bezimenom ljudskom okruženju iz kojeg se izdvaja. Ovde se Raičković autorski primiče eseističkom diskursu, koji zauzima važno mesto u polju modernih poetika, a njemu samome omogućava dalji razvitak i tananije profilisanje pesničke samosvesti... U epiloškom zapisu ciklusa („O gradu“) letnji grad se prazni, da begunac ostane uočljiviji i da bi se upriličila odgovarajuća scena za precizan simbolički prikaz njegovog gradskog bivanja, opet uz pomoć razvijenog poređenja: „Koračao je ulicom, polako, kao da je savlađivao neki nevidljivi otpor i pomicao grudima ispred sebe svetlucavi, porozni zid od zapare.“ U narednoj rečenici pesnik izbegava da tako opisanog junaka odredi da ne pripada prostoru u kojem se nalazi, nego čini upravo suprotno, prema dubljoj logici koju možemo nazreti: „Izgledalo je kao da je grad njegovo dvorište, a da su sve one tačke koje promiču – privremene i nestalne, kao gosti u blizom odlasku, bez korena.“ Begunčeva naglašena individualnost – u datoj pesničkoj projekciji – predstavlja zalagu snažnije ukorenjenosti u urbano tlo nego što je slučaj sa ostatkom ljudske mase što bezlično statira na ulicama, bez obzira na njegove stalne begove iz grada, ili baš zbog svog snažnog poriva *begunca* koji se smiruje i sa sobom sastavlja u predelima bez ljudi, među travama i tišinom.