

НЕБОЈША Ј. ЛАЗИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Приштини са привременим седиштем  
у Косовској Митровици, Филозофски факултет  
Катедра за српску књижевност и језик

## ФРЕСКО-СЛИКА И ПЕСНИЧКА СЛИКА

(Оглед о *Симониди* Милана Ракића)

### Сажетак

У овом тексту проблематизујемо однос фреско-слике (криторске фигуре краљице Симониде у манастиру Грачаница) и песничке слике (песме *Симониди* Милана Ракића из циклуса *На Косову*). Иако припадају двема гранама уметности, елементи једног и другог уметничког дела се, у складу с математичком теоријом Михаила Петровића о феноменолошком пресликавању, могу упоређивати и довести у директну везу. Пошто Ракићева песма језичким средствима ре-конструира фреско-слику, та повезаност се појачава, а два, на први поглед, разнородна уметничка дела постају комплементарна. Као теоријски оквир послужила су нам семиотичка учења прагматичара Ч. С. Перса и Ч. Мориса и лингвистичка семиологија (семиотика) Ф. де Сосира.

**Кључне речи:** Милан Ракић, семиотика, прагматизам, слика.

До сада се о песми *Симониди* Милана Ракића, по правилу, писало и говорило у контексту песникове родољубиве поезије из циклуса *На Косову*, це-

---

<sup>1</sup> lazicjnebojsa@yahoo.com

лине од седам песама<sup>2</sup> насталих у годинама Ракићевог службовања у српском конзулату у Приштини.<sup>3</sup>

Тај, назовимо га, пригодни део његовог обимом невеликог песничког опуса крије, убеђени смо, дубљи слој значења него што је то до сада истражено, стога ћемо на примеру песме *Симонида* настојати да то и покажемо. Изгледа да је Ракићева *Симонида* послужила као узор неким нашим значајним песницима да напишу песме у којима је такође предмет поетске обраде фреска или икона. Пре свих, имамо у виду *Ариљској анђела* Бранка Миљковића, *Каленић* Васка Попе и *Сојоћанској анђела* Слободана Ракићића. Овом списку можемо додати и песму *Јоана из Равене* Ивана В. Лалића, у којој је песнички субјект загладан у чувени мозаик на зиду цркве Сан Витале у Равени; на њему су представљени византијски цар Јустинијан и царица Теодора с породицом као ктитори храма. У центру мозаик-слике је царски пар, али је песник сву пажњу покљонио младој Јоани, рођаци царице Теодоре.

Наша је поставка да *Симонида*, поред евидентног родољубља, тематизује дубље поетске и мисаоне увиде, као што је однос човека према времену и његовом месту у њему, времену схваћеном као историја. Дакле, примарни мотив (lat. покретач) за настанак *Симониде* свакако је песничко зграђавање и осуда варварског чина<sup>4</sup> припадника виолентне етничке групе непознатог етнографског и историјског порекла. Међутим, у другом делу песма се уздиже од појединачног и стреми ка општем, трансформишући се у поетску запитаност нашег односа према прошлости и будућности. Дубоко смо убеђени да сложено семантичко поље *Симониде* надраста основну ауторову замисао, чиме се песма опире свођењу искључиво на раван родољубивог песништва.

Методолошки и теоријски оквир рада темељи се на семиотици, оној лингвистичкој, чије је заснивање у својим предавањима наговестио француски лингвист Фердинанд де Сосир, и филозофској семиотици, чију је основу поставио амерички филозоф Чарлс Сандерс Перс а развио његов сународник Чарлс Морис. Суштинска разлика између ових двеју семиотика - мада је Со-

2 Ракић је песму *Кондир*, иако она по тематици, месту и времену настанка органски припада циклусу *На Косову*, издвојио и доделио јој улогу уводне песме у збирци *Нове њесме* (1912). Седам песама овог циклуса су: *Божур*, *Симонида*, *На Гази Местјану*, *Наслеђе*, *Јефимија*, *Најушћена црква*, *Минаре*.

3 Од 1905. до 1911. Милан Ракић је у три маха службовао на окупираном Косову и Метохији, прво као писар, а онда као вице-конзул и конзул (в. Ракић, 1985).

4 Идеја о песми морала је настати под утиском посете, у то време, вице-конзула Милана Ракића манастиру Грачаница. У цркви посвећеној Успењу пресвете Богородице песник је, на свој ужас, открио да на лицу краљице Симониде уместо очију зјапе два удубљења у малтеру.

сир предлагао термин семиологија а Перс семиозис (семиоза) – огледа се у њиховом различитом разумевању природе знака. У лингвистичкој семиотици знак је елемент (јединица) који ступа у однос с другим елементима језика схваћеног као систем или структура. На другој страни, филозофско-логичка семиотика знак посматра у односу на његову функцију у систему људског мишљења уопште. Укратко, знак у лингвистичкој семиотици има уже значење, јер се он у њој сагледава у односу на релацију према другим знацима, док у персовско-морисовској традицији знак егзистира самостално, те том иконичношћу покрива шири појас културе, уметности и филозофије<sup>5</sup>.

У нашем огледу ћемо се претежније ослањати на семиотику проистеклу из прагматизма, пошто нам она допушта могућност да читаву песму *Симонида* посматрамо у њеном иконичном сингуларитету, у виду једног знака. Начела овако схваћене семиотике (семиозиса) Чарл Морис прегледно је и јасно изложио у књизи *Основе теорије о знацима* на следећи начин:

„Процес у коме нешто игра улогу знака може се назвати *семјоза* (*семиозис*). Обично се сматра, у традицији која датира још од Грка, да овај процес обухвата три (или четири) чиниоца: оно што служи као знак, оно на шта се знак односи и оно дејство на неког интерпретатора услед кога је ствар о којој је реч знак за тог интерпретатора. Ове три компоненте у семјози могу се назвати, прва, *носилац знака* (*sign vehicle*), друга, *десигнетијатум* и, трећа *интерпретијатум*; *интерпретијатор* се може укључити као четврти чинилац.“ (Морис, 1975, 19)

Овим трима аспектима знака које је Морис навео, одговарају три дисциплине које истражују природу односа знака према другим знацима, али и према интерпретатору (тумачу). Првим аспектом бави се синтакса, тачније синтактика, другим, семантичким, семантика, а трећи, који се налази у фокусу нашег интересовања, је прагматички аспект, односно начин на који знак делује на нас, његове кориснике.

Иако на први поглед скучен и захтеван, сматрамо да ће овај теоријски рам, омеђен строгим начелима семиотике, допринети да *Симониду* Милана Ракића прочитамо и протумачимо на другачији начин него што се то чинило до сада.

Посматрајући са стране међуоднос фреско-слике и песме, учавамо двоструку иконичност. По природи ствари, фреска је слика, али се, према уче-

5 Ч. С. Перс је чак сматрао „да је свака мисао знак“ (Перс, 1993, стр. 245). Ову његову далекосежну замисао наводимо као илустрацију у коликој је мери амерички прагматизам, нарочито у каснијој разради Џона Дјуиа и Ричарда Рортија, значајан за развој мишљења, између осталог и оног о језику.

њима Перса и Мориса, и читав књижевни текст може такође сагледати као слика. Оно што однос између ликовног и језичког семиозиса чини специфичним, јесте песников покушај да језички знак обликује као одговор на задани пиктурални знак. Жак Дерида на једном месту у књизи *О ђрамајтолоџији*, описујући дугу и сложену трансформацију од пиктографског до алфабетског писма, аподиктички тврди: „Прво писмо јест дакле слика“ (Дерида, 1976, стр. 367). Нешто касније, Дерида додаје да „ово природно писмо јест дакле једино универзално писмо“ (Дерида, 1976, стр. 367).

Када фреску називамо сликом имамо у виду да она, наравно, није обична слика, процес њеног настанка условљен је низом конвенција, од религиозних па до занатских. Ипак, у основи она је, као и икона, уметничка слика. Разлика између фреске и иконе једино је у подлози и техници сликања. Фреске остају статичне, везане за храм, док се иконе могу – често се то с њима и чини – излагати изван иконостаса или се наменски сликају да стоје на одређеном месту у цркви и ван ње.

Ова суштинска подударност између фреске и иконе нам је важна, јер намеравамо да користимо сазнања совјетског и руског семиотичара Бориса Успенског о семиотици иконе, објављеним у истоименом есеју. Успенски је такође на трагу Деридиног схватања да је слика писмо, с тим што се он позива на православну али и римокатоличку теолошку традицију, од Нила Синајског, преко папе Гргура Великог до Јована Дамаскина.

„У вези с тим су нарочито карактеристична поређења која потичу из древних времена, малтене из епохе рађања иконе, поређења иконописа са језиком, а иконописне слике – са писменим или усменим текстом.“ (Успенски, 1979, стр. 285)

И, заиста, можемо замислити житеље Грачанице у средњем веку, људе урођене у ропство Османског царства, без познавања писма, како светлост вере и знања проналазе на фрескама цркве у манастиру. Тамо су могли да виде, између осталих, представе светаца које славе, као и слике владара који су саградили храм. Њихово кретање укруг по унутрашњости храма и посматрање фресака, у смислу онога о чему је писао Успенски, наликовало је некој врсти читања и симболичкој спознаји своје религије, историје и традиције.

Сосировска лингвистика нас је, једном за свагда, научила да приликом сусрета с језичким знаком предмет спознаје тражимо у ознаци а не у означеном. Другим речима, откривамо иманентно, анализирамо, помало архаично речено, форму а не садржај. Али то никако не би смело да имплицира како означено није битно, него само да до откривања његовог значења морамо ићи заобилазним путем, преко ознаке.

Међутим, уколико се ознака не налази у унутрашњем сагласју с означеним, онда се такав „празан“ реторички ход најбоље може описати речима апостола Павла упућеним грађанима Коринта. Наиме, у првој посланици, он им саопштава да испразна речитост без љубави, која би требало да стоји иза изговореног, наликује „звону које јечи или цимбалу који звечи“. Једноставније речено, уколико је ознака само пригодно језичко рухо чија се сврха исцрпљује једино у себе затвореним формалним квалитетима текста, она приказује књижевно дело које је, у уметничком смислу, неуспело.

На основу Сосировог става о томе да се приказана реалност налази у ознаци, дакле у тексту, „истину“ књижевног дела, у овом случају песме, не би требало тражити у магловитој ауторовој „намери“, него у конкретизацији песничких знакова фиксираних у текст песме. Ова методолошка законитост нам дозвољава могућност да у песми *Симонида* потражимо и друга значења и смисао, осим оних која су евидентна и лако уочљива. Наиме, у закључним двама строфама, песнички субјект мења ракурс, не у смислу тачке гледишта, него пребацивања пажње с реалне слике (фреске), као десигнетатума, на означено, као симбол.

Уколико применимо терминологију семиотике проистекле из персовско-морисовске традиције, онда је текст песме носећи знак, фреска је десигнетатум а наше читање је интерпретант. Пошто трећем члану ове знаковне једначине одговара прагматички приступ, окренемо се њему.

Фреска схваћена као слика и знак свакако је изазвала у песнику или, ако баш желимо бити методолошки чистунци, у песничком субјекту, мисаони процес који је као резултат изнедрио конкретизацију естетског предмета<sup>6</sup>. Ово значајно откриће Валдемара Конрада повезаћемо с математичком феноменолошком теоријом нашег математичара Михаила Петровића, који је нажалост остао у српском колективном сећању боље упамћен по риболовачкој страсти и надимку Алас него по доприносу науци. Да не бисмо препривавали његову теорију, препознату у европским оквирима као битан прилог науци о скуповима, најбоље је да наведемо како је феноменолошко пресликавање дефинисао сâм Михаило Петровић.

6 Хусерлов ученик Валдемар Конрад предложио је да се резултат рефлексije уметничког дела у свести реципијента назове естетским предметом. Касније је Роман Ингарден проширио ову теорију на учење о слојевима у приступу књижевности. Међутим, оно на шта феноменологија није дала задовољавајући одговор односи се на природу естетског предмета, на његово прецизно одређење. Једино је поуздано утврђено да естетски предмет не може бити нити идеалистичке нити реалистичке природе, он је предмет *sui generis*.

„Кад је међу саставцима скупа Е и саставцима скупа Е' успостављена таква узајамност (*correspondance*), стварна или конвенционална, да, према овој, свакоме од карактеристичних саставака е одговара по један одређен саставак е' другога скупа, сматра се да је скуп Е као *оригинал*, *фрескиан* на скуп Е' као његову *слику* према тој узајамности. *Пресликавање се састоји у томе да се сваки карактеристични саставак скупа смени својом хомолојом из скупа Е, на који се Е пресликава* (курзив М. П. А.)“ (Петровић, 1933, стр. 15).

Двострука знаковност, односно напоредан однос ликовног и језичког знака, пружа доста могућности у теоријској разради, али ћемо ми искористити ону које иде у прилог тези да *Симонида* Милана Ракића има шири значај, како у оквиру његовог песничког дела, тако и у српској поезији уопште.

Основни проблем који се јавља када имате два знака или, у сагласју с напред реченим, две слике<sup>7</sup>, ликовну и језичку, једну наспрам друге, произилази из тешкоће да сложени интерсемиотички однос (знаци потичу из различитих грана уметности) доведемо на исту раван разумевања, то јест тумачења. Додатну потешкоћу намеће потреба превладавања сложеног односа како бисмо знакове (сликарски и језички) учинили самерљивим. Два знака у директну везу доводи песнички субјект, он је на средини између слике која је послужила као мотив и литерарног одговора на њен уметнички изазов. Имамо дакле, *sign vehicle* (фреску), десигнетатум (песму) и интерпретатора, четвртог чиниоца кога Морис помиње у наведеном цитату. Интерпретатор, кога никако не треба мешати с трећим аспектом знака, интерпретантом, може бити свако ко покуша да сагледа међуоднос ових знакова.

Прагматичко-семиотички приступ на коме инсистирамо, упућује нас на значајну улогу интерпретатора. Наиме, његов положај је привилегован, јер он за разлику од песничког субјекта напоредо сагледава двоструку природу датих знакова, то јест двострукост иконичног односа.

Повлашћен просторни положај интерпретатора омогућава да у тумачење укључимо *point of view*, коју је осмислио и стваралачки примењивао у својим романима Хенри Џејмс. Чини нам се да се тачка гледишта, карактеристична за прозу, понекад може искористити и у поезији. Јер, уз мало имагинације, можемо замислити песника загледаног у оштећену фреску како пребива по глави речи којима би опевао то светогрђе. У почетку песника једино занима тај кукавички акт и начин на који би га могао жигосати.

7 Индикативно је да је новокритичар Вилијам К. Вимслет, желевши да песми додели повлашћени положај у књижевности, назвао ову језичку творевину „вербалном иконом“ (Wimsatt, 1954).

Затичемо га, дакле, како стоји у одређеној просторној тачки (у цркви, испред фреске), да би затим, једним наглим и неочекиваним прелазом, напустио тло и уздигао се до космичких пространстава. Песма, започета у реалној средини и на површи Земље, окончава се у просторима који су изван наших чула и нашег искуства. При том, Ракић ниједног тренутка не пада у некакав мистички занос, (налик, нпр. Вилијему Блејку), него ефекат оностраности постиже на сцијентизму заснованом открочењу.

Како је Ракић дошао до таквог финала песме Симонида?

Пре него што покушамо да на најбољи могући начин одговоримо на ову запитаност, подсетимо се последњих двеју строфа:

*И као звезде уиашене, које  
Човеку ипак шаљу светлост своју,  
И човек види сјај, облик и боју  
Далеких звезда што већ не постоје,*

*Тако на мене са мрачнога зида,  
На почађалој и старинској њлочи,  
Сијају сада, њужна Симонида,  
Твоје већ давно ископане очи...*

И мада би се, на основу почетних стихова, очекивало да читава песма буде у тону осуде једног ирационалног акта, *Симонида* на крају задобија катарзичну ноту и, не позивајући на освету, показује бесмисао овог и сваког другог сличног поступка. Како је Ракић то постигао, како је успео да на безумље одговори уметничким делом које опомиње? Добро је познат Ракићев атеизам, али и стоицизам, не тако честа карактерна комбинација у нашој нацији у којој се подстрек за делање углавном тражи у спољним ентитетима и силама. Песник је, пре свега, тежиште песме *Симонида* пребадио с конкретного места и одређеног историјског момента у атемпоралност, коју називамо различитим именима, између осталих и вечношћу.

У царству великих бројева људски ум не функционише на исти начин као када барата сагледивим чињеницама, зато ни реакције његове нису идентичне. Једноставније речено, измештањем поруке песме у далеку будућност, која је, парадоксално, у исто време и далека прошлост, Ракић је, како је то захтевао Аристотел у *Поетици*, „прочистио“ читаоца од негативних емоција какве су гнев, мржња или освета. У слабости је пронашао снагу. И тај пут уздицања песме од хтонског, племенског и верског ка космичком и (уметнички) вечном снижава тонус почетног негативног набоја а читаоца усмерава према хуманијем и племенитијем у себи самом.

Вероватно је Ракић забележио песму касније, али је она сигурно зачета у његовој свести док је стајао наспрам ктиторске фреске у Грачаници. Та фасцинација која је обузела песника при погледу на фреску може се доживети и данас, век касније, јер поглед данашњег посетиоца затиче исти приказ који је инспирисао песника и дипломату Милана Ракића.

У једном оваквом читању *Симониде*, интерпретатор је посебну пажњу посветио светлости, ентитету природе који има карактеристике материјалног, али, пошто носиоци светлости, фотони, немају масу, и нематеријалног света.

Језичка фигура поређења, коју лингвистика и стилистика потцењују сматрајући је „сиромашнијом рођаком“ угледнијих језичких фигура (метафоре, метонимије или синегдохе), Ракић је искористио на до тада незабележен начин у српској поезији.

Поистовећивање звезда које, иако одавно мртве, још увек емитују светлост коју видимо на Земљи, с ископаним очима краљице Симониде на фресци, једно је од најбољих песничких поређења, чак и у оквирима светске поезије. Уколико позовемо у помоћ читалачко искуство, слично успело поређење налазимо једино још у песништву, од Ракића језички, временски и просторно веома удаљеног, Хорхеа Луиса Борхеса. Борхес је свој положај у светској литератури стекао као прозаист, мада је књижевну каријеру започео као песник. У његовој првој збирци *Одушевљење Буенос Аиресом* (1923) налази се и песма *Непозната улица*. У Борхесовој песми песнички се субјект, док у ведром расположењу корача једном од мирних улица Буенос Аиреса, сусреће с опором спознајом. Завршни стихови огољавају скривану тајну која, снагом неочекиване истине бачене у лице, истовремено погађа и лирског субјекта и читаоца. Ти стихови, у преводу Радивоја Константиновића са шпанског, гласе:

*Тек касније сам схватио  
да је та улица туђа,  
да је свака кућа велики свећњак  
у коме животи људи ѿре  
као усамљене свеће,  
да сваки наш нейромишљени корак  
пролази ѿлошмама.*

(*Непозната улица*)

Разлика између Ракићеве и Борхесове епифаније састоји се у томе што је Борхесовом лирском субјекту требало доста животног искуства да препозна наизглед идилично предграђе с архетипом страдања (Голгота), док је епифа-



ничност Ракићевог лирског субјекта онаква каква и треба да буде, тренутна и целовита.

Поређење не би било у овој мери ефектно да Ракић није искористио једну астрофизичку појаву која је и сама на граници рационалног поимања. Познато је да светлост, брзином од триста хиљада километара у секунди, најбрже путује у универзуму; Ајнштајн је искористио ову законитост да би светлости доделио улогу константе у теорији релативности. Због тога је и могуће да човек сваке ноћи присуствује нечему што га у подједнакој мери зачуђује и задивљује, многе звезде што сијају на небу давно су згасле, али, будући да су непојамно далеко од Земље, њихова светлост још увек путује до посматрача и носи слику давно ишчезлих небеских тела. Човек тада посматра прошлост.

Ракићево разрешење песме *Симонида* не спада у мистичну поезију – попут оне коју је, на пример, писао Владислав Петковић Дис – поезије, која након читања оставља читаоцу много више питања него што нуди одговора. У Ракићевом случају је јасно: *Симонида* има катарзични и епифанијски карактер. Појаснимо то.

Оно што песнички субјект види на лицу фреске нарушава склад црта лица младе владарке којој се песник присно обраћа: лепа слико! Очи су, дакле, у тој ингениозној песничкој фантазији, постале угашене тамне звезде, а оне, видели смо на основу астрофизичких пројекција, могу послати светлост у дубину космоса до нас, иако су одавно нестале. Тешко је одлучити се која је песникове идеја боља, да ли замисао о светлости угашених звезда, коју ипак можемо видети или она која имплицира комплексну симболику светлости која „касни“?

Светлост која пристиже из зјапећих очију наружене а ипак лепе слике, светлост је која долази из дубина прошлости, она осветљава садашњост али и сваку надолазећу будућност. Посматрамо ли песму на овај начин, овакав низ сукцесивно понављаних садашњих момената стреми ка вечности, ка будућности која јој, за један корак, стално измиче. „Заробљена“ светлост у ископаним очима фреске у Грачаници – што је и поднаслов Ракићеве *Симониде* – обасјава не само прошлост него и будућност. Ова светлост има утолико већи значај јер казује да стварног умирања у вечности нема, да су свет и васиона саздани на недокучивим законима који пркосе људској логици и земаљском поретку ствари. Милан Ракић је, не интуицијом него рационалном спознајом, применио парадокс природе видљив у свакој звезданој ноћи, а то знање уклопио је у поетско ткање песме *Симонида*. Због свега реченог, као и онога што се још може казати о овој недовољно анализираној песми, *Симонида* није тек још једна од песама испеваних на конкретном, иако митовима

премреженом простору, она је песма с општим значењем и смислом, разумљива свим људима и културама.

Спознаја песничког субјекта, окупаног космичком светлошћу, епифанијска је по природи и гласи: истина и лепота су неуништиви. А то што ова епифанија није религијска него рационалистичка, нимало не умањује њен значај, јер су чуда у религији и митологији правило, док су у науци изузетак.

Помало парадоксално, али да није било безумног чина који је згрозио песника, песма не би задобила драмску снагу достојну грчких узора. Присетимо се да је тек ослепљени Едип јасно увидео личну трагику и усуд своје породице. Да је фреска остала нетакнута, можда би Ракић испевао тек још једну конвенционалну песму о лепој византијској принцези.

Све теорије о лепом подразумевају да лепота мора бити целовита, хармонична у свим деловима. С овог аспекта, фреска српске краљице Симониде не задовољава тај неопходни услов, она је а-симетрична јер је њено лице нагрђено. Кад говоримо о лепом, ми наравно све време подразумевамо уметнички лепо, на начин како је лепоту разграничио Хегел у *Естетици*. На слици краљице Симониде недостају очи, орган помоћу којег се у свести човека, с правом или не, повезује способност проницања у унутрашњи свет особе (душе, духа, свести). Стога, онај ко је уклонио очи с лица владарке није то учинио случајно, намера му је била да обезличи и деперсонализује најлепшу фреску у цркви. Због тога свако ко стане пред фреску краљице Симониде, осећа да посматра дисхармонију, нешто чија је компактност осакаћена.<sup>8</sup> Међутим, не смемо заборавити да бројна уметничка дела која су из прошлости доспела „оштећена“, као на пример Милоска Венера, нису због тога изгубила уметничку експресију и снагу.

Песму *Симонида* Милана Ракића можемо, у светлу горе реченог, посматрати и као ре-конструкцију изворне лепоте, као надомештавање (песничким) језиком оно што је нестало у равни слике. Ракић, наравно, није могао „дописати“ издубљене очи са фреске, али је учинио да оне у његовој песми заблистају и засијају космичким сјајем. Он је своју поетску слику поставио

8 Мало је вероватно да је најлепша фреско-слика манастира Грачанице случајно оштећена на овакав начин: лице без очију више није лице, оно је постало маска чију персоналност није могуће докучити. Повод за овакав чин није могла бити само бласфемија нити гола мржња, него уништавање уметничке лепоте, древна активност којој су већ прибегавале евроазијске хорде у сусрету с њима страном естетски обликованом стварношћу. Онај ко разуме једино природно лепо, лепо које је повезано с уско племенским или локалним култом, с рушилачким бесом обрушава се на уметнине чије постојање и сврху не може и не жели да разуме и прихвати.

насупротив слике насликане бојама, његова песма послужила је као огледало у коме се фреска Симониде огледа у изворном савршенству које јој је подарио средњовековни сликар.

Ханс-Георг Гадамер је у једном пододелку грандиозне студије *Истина и метод* под насловом *Онтолошка валентности слике* анализирао, између осталог, и однос оригинала и копије слике. Гадамер посматра копију не као другостепени и сувишни одраз оригинала, него у њој налази потврду истинског бивствовања оног што је послужило као архетипски образац. Здраворазумска свест склона је да одраз у огледалу доживљава тек као дословни али имагинарни одраз оригиналног модела. Гадамер, напротив, у стварности огледала налази дубљи смисао од подразумеваног.

„Огледало рефлектује слику, то јест огледало оно што рефлектује чини видљивим свакоме само док он гледа у огледало и види сопствену слику или нешто друго што се одражава у огледалу. Није, међутим, случајно, што ту говоримо о слици, а не о копији или илустрацији. Јер у слици у огледалу појављује се само бивствовање, тако да га видимо у слици у огледалу.“ (Гадамер, 2011, стр. 194)

Уколико овај сложени филозофски дискурс преведемо на појмовно разумљивији говор, закључујемо да је Ракићева песма *Симонида*, језичка „копија“ фреско-слике, она сведочи о истини постојања слике. Песник поетским језиком „зацељује“ оригинално дело (оштећену фреску) и пружа нам прилику да га доживимо у исконској и неокрњеној форми. Очи којих више нема, сагледавамо као нови квалитет у ткиву песме као „огледалу“ фреске. Оне у том новом медију сијају јаче него што су то чиниле пре него што су на силу уклоњене са фреске младе краљице.

Милан Ракић је недостатак претворио у нови квалитет, очију више нема, али је снага тог угашеног погледа утолико снажнија, снажнија јер потиче из дубина Универзума. Сјај људских очију заменио је много снажнији сјај звезда.

Песма *Симонида* прави је одговор свима који су спремни да присвоје туђа материјална или духовна добра. Али у оваквом песничком одговору, отменом и аристократском, налази се и зрно сумње да се може погрешно протумачити, јер се олако дати опрости лако претварају у семе будућих пораза која проклијају када се најмање очекује. Не заборавимо, Римљани су цивилизовали полудивља германска племена да би она, у фарсичном обрту историје, вековима касније, удружена, незахвална и ојачана, срушила то царство које је владало светом.

Ракићева *Симонида* порука је из прошлости за све генерације које долазе после његове, тестаментарна колико и песма *На Гази Местану*, јер је песник, једном као војник а други пут у епифанијском открочењу, спознао шта

нам говоре ископане очи на фресци и затрављене хумке древних витезова. Оне упућују на светлост која пристиже из дубина времена и простора Универзума, осветљавајући дане и године које се отварају пред нама. Једино од нас зависи да ли ћемо овај, и дословно небески знак, искористити за енергичну акцију или летаргичну предају. Ракића су истргнуте, али ипак светлошћу пуне очи владарке, одвеле, од индивидуалне слободе коју је носио у себи као човек и песник, према колективној слободи нације.

Песма *Симонига* Милана Ракића једна је од оних великих песама српске књижевности која је, снагом песничког генија, превладала почетну интенцију, претворивши се у дубоки мисаони увид у суштину света и положај, како индивидуе тако и колектива у времену (историји).

### Литература

- Wimsatt W. K. (1954). *The Verbal Icon*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Гадамер Х. Г. (2011). *Истина и метод*. Београд: Федон.
- Derida J. (1976). *О граматологији*. Сарајево: Veselin Masleša.
- Морис Ч. (1975). *Основи теорије о знацима*. Београд: БИГЗ.
- Перс Ч. С. (1993). *Изабрани сјиси*. Београд: БИГЗ.
- Петровић М. (1933). *Феноменолошко фресликавање*. Београд: Српска краљевска академија.
- Ракић М. (1985). *Конзулска писма 1905–1911*. Београд: Просвета.
- Успенски Б. (1978). *Поешика композиције. Семиошика иконе*. Београд: Нолит.