

БРАНКО МИЉКОВИЋ МОЋ РЕЧИ
Зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934-1961)

Уредник
Александар Б. Лаковић

БИБЛИОТЕКА
ИсКОРАЦИ



Портрет Бранка Миљковића

Мирољуб Сретеновић

БРАНКО МИЉКОВИЋ: МОЋ РЕЧИ

Зборник радова о стваралаштву
Бранка Миљковића (1934-1961)

Приредио

Александар Б. Лаковић



САДРЖАЈ

I

Јован Пејчић <i>Бранко Миљковић</i>	9
--	---

II

Данило Николић <i>Заплањски Орфеј</i>	15
Мирко Милорадовић <i>Сећање на Бранка</i>	18
Петар Пајић <i>Тренуци са Миљковићем</i>	27

III

Љубисав Станојевић <i>Песма о Песми</i>	35
Радивоје Микић <i>Бранко Миљковић и српски симболизам</i>	50
Драган Б. Бошковић <i>Узалуд: Поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва</i>	68
Добривоје Станојевић <i>Све што постоји тежи нејасности</i>	78
Сања Голијанин Елез <i>Онтолошки статус песништва и продор у онострано као мишљење певања</i>	88

Иван М. Коларић	
<i>Онтолошка теорија поезије Бранка Миљковића</i>	117
Саша Радојчић	
<i>Филозофија и поезија: Случај Бранка Миљковића</i>	122
Бојан Јовановић	
<i>Песничко искуство смрти</i>	130
Часлав Николић	
<i>Смрт у песми „Гроб пријатеља“ Бранка Миљковића</i>	136
Елма Халиловић	
<i>Разговори Бранка Миљковића са усменом традицијом</i>	145
Слађана М. Алексић	
<i>Умеће стварања или уметност живљења Бранка Миљковића</i>	155
Јелена Стошић	
<i>Лингвостилистичка анализа детерминативних синтагми у поезији Бранка Миљковића</i>	165
Соња Миловановић	
<i>Изгубљено име</i>	177
Соња Шљивић	
<i>Орфичко и онтолошко у поезији Владислава Петковића Диса и Бранка Миљковића</i>	189
Милош Петровић	
<i>Неразумљивост поезије Бранка Миљковића у очима критичара</i>	215
Жарко Миленковић	
<i>Поетика празнине</i>	220

IV

Стојан Ђорђевић	
<i>Миљковић о песничкој форми</i>	229

I

821.163.41.09 Миљковић Б.
821.163.41:929 Миљковић Б
012:821.163.41; 016:929 Миљковић Б.

Јован ПЕЈЧИЋ

БРАНКО МИЉКОВИЋ

Енциклопедијска обрада, са литературом

Појава, вредност и утицај стваралаштва Бранка Миљковића имају све карактеристике једне књижевне експлозије чији одјаци у српској култури тешко да ће икад престати.

Рођен је 29. јануара 1934. у Нишу. Отац Глигорије, мајка Марија. Школовао се у Нишу и Гацином Хану; на Групи за филозофију Филозофског факултета у Београду дипломирао је 1957. Као студент, са Драганом М. Јеремићем основао је групу песника неосимболиста. Године 1960. прешао је у Загреб, где је 12. фебруара 1961, под нерасветљеним околностима, трагично завршио живот. Сахрањен је на Новом гробљу у Београду.

Прву збирку, *Узалуд је будим*, Миљковић је штампао 1957, последњу, *Крв која светли*, 1961, а између њих још три књиге: *Смрћу против смрти* (1959, са Блажом Шћепановићем); *Порекло наде* и *Ватра и ништа* (1960). За ово кратко време написао је бројне есеје и критичке приказе, у којима се значајно испољио његов аналитичко-теоријски дар (*Критике*, 1972). Његови преводи са руских и француских песника испуњавају читав том.

Стваралац орфејског надахнућа опседнут вољом да певању и мишљењу да јединствен језичко-поетски и дискурзивни лик, Миљковић песму види као истовремени плод интелекта и интуитивно-лирске перцепције. Основни појмови његове поезије су *заборав* и *празнина*; они произлазе из ауторове концепције о поезији као *негативној онтологији*, што је учење

по ком се смисао постојања песме састоји у њеном одвајању од стварности, у ослобађању песничког исказа од „терета садржаја“, у преношењу поезије у царство многозначних идеја које се, колико год биле спекулативне, не лишавају ни своје чулно-сликовне дубине (циклуси „Критика поезије“ и „Свест о песми“). Овакво опредељење у блиској је вези с изворима Миљковићеве поетике: она се заснива на противречном споју надреалистичких искустава са симболистичким схватањима једнога Малармеа и Валерија. Ова склоност ка измиривању крајности пренела се са поетичке у трансценденталну сферу: на метафоричком плану, Миљковићева поезија исказује се као покушај остваривања синтезе таквих егзистенцијалних и метафизичких категорија као што су: ватра и пепео, биће и ништавило, живот и смрт (циклуси „Трагични сонети“ и „Патетика ватре“).

Мисаоном опсегу сразмеран је тематско-мотивски распон Миљковићеве поезије. Он је баштиник колико хеленске филозофске и митолошке традиције, толико и српскога фолклорног, епско-лирског „Утва златокрила“, иконографско-духовног („Ариљски анђео“) и индивидуално-уметничког наслеђа („Седам мртвих песника“). Бриљантан версификатор, мајстор лирске форме с посебним смислом за ритмичко и звучно обликовање стиха, он је у исти мах песник једне имагинативно-реторичке и стилске културе какву после њега нико није поновио.

БИБЛИОГРАФИЈА

Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, I–IV, Градина, Ниш 1972: I – *Ватра и ништа* (прир. Димитрије Миленковић / Вице Петровић); II – *Орфичко завештање* (прир. Вице Петровић / Димитрије Миленковић); III – *Преводи* (прир. Зоран Милић); IV – *Критике* (прир. Сава Пенчић).

Бранко Миљковић, *Сабране песме* (прир. Добривоје Јевтић / Бојан Јовановић), Просвета, Ниш 2001.

Бранко Миљковић: преписка, документи, посвете (прир. Јован Младеновић), Ниш 2012.

ЛИТЕРАТУРА

МОНОГРАФИЈЕ

Петар Цацић: *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Београд 1965.

Видосав [Вице] Петровић, *Песников узлет. Сећања на Бранка Миљковића*, Ниш 1988.

- Миодраг Петровић, *Песнички свет Бранка Миљковића*, Ниш 1991.
- Александар Јовановић, *Бранко Миљковић, Поезија српског неосимболизма*, Београд 1994, 73–142.
- Радивоје М.Петковић, *Бранко Миљковић – школски дани*, Ниш 1999.
- Радивоје Микић, *Орфејев двојник. О поезији и поетици Бранка Миљковића*, Београд 2002.
- Радован Поповић, *Принц песника: живототпис Бранка Миљковића*, Ниш 2002. Драгица С. Ивановић, *Освеићени заборав. Иманентна поетика Бранка Миљковића*, Краљево 2010.
- Недељко Богдановић, *Реч и песма. Утва златокрила Бранка Миљковића*, Ниш 2011.
- Марија Јефтимијевић Михајловић, *Миљковић између поезије и мита*, Лепосавић 2012.

ЗБОРНИЦИ И ДРУГО

- Миљковић у сећању савременика*. Зборник (прир. Видосав Петровић), Ниш 1973.
- Критичари о Бранку Миљковићу*. Зборник текстова (прир. Сава Пенчић), Ниш 1973.
- Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Зборник радова (уред. Новица Петковић), Београд 1996.
- Бранко Миљковић и савремена српска поезија*. Зборник радова (уред. Радивоје Микић), Београд 1997.
- Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*. Зборник (прир. Радивоје Микић), Ниш 2003.
- Песник ватре*. Зборник радова (прир. Михајло Пантић), Београд 2011.
- Драгиша Миљковић: *Глас пријатеља, Бранку Миљковићу* [Песме о Б. Миљковићу], Ниш 1991.
- Слободан Стојадиновић, *Споменица Бранка Миљковића*. [Песме о Б. Миљковићу]. Београд 2011.
- Бранко Миљковић: поезија као судбина*. Каталог (прир. Јован Младеновић), Народни музеј, Ниш 2011.
- Гојко М. Тешић, „Био-библиографија Бранка Миљковића и радова о њему (1951–1973)“, I–II, *Књижевна историја* (Београд), VII/ 25 и 26, (1974): 151–197, 343–396.
- Маја Новаковић, *Каталог личне библиотеке Бранка Миљковића*, Ниш 2013.
- Награда Бранко Миљковић: Добитници*. [Беседе добитника 1972–2014] (прир. Лидија Маринковић), Ниш 2014.
- Коста Димитријевић, *Убијени песник*. Роман о Бранку Миљковићу, Београд 2002.
- Коста Лозанић, *Слике из живота Миљковића*. Роман у 77 слика, Обреновац 2003.

II

Данило НИКОЛИЋ
ЗАПЛАЊСКИ ОРФЕЈ

То је Бранко Миљковић. То је и име награде за најбољу песму објављену у години између две свечаности у спомен на великог песника, које се одржавају у његовом родном крају. Мали центар тог великог предела испод Старе планине је Гацин Хан, издвојен од света, у малој долини, као цвет довољно смео да мирише на празном месту и у успомени.

Не стављам знакове навода. Они који знају и воле поезију Бранка Миљковића лако ће учити његове стихове, кад их, понекад, сјединим са текстом.

Уосталом, у овој краткој причи, у сећањима мојим на неке давне дане, на наше кратко пријатељство, све је прожето његовом поезијом и његовој мисли о поезији. Знам да на обичне речи више немам право, сад, кад је он међу звездама, које се распрскавају као метафоре.

Ушао сам у године кад је сумрак сећања све гушћи. Зато не могу тачно да назначим ни време ни околности нашег првог сусрета, упознавања. Да ли је то било код Палавестре или Драгана Јеремића, уредника *Омладине*, предузећа које је објавило наше књиге или у Литерарној редакцији Радио Београда?

Могуће је, ипак, да је дошао код нас, у Македонску 21, на позив Стевана Раичковића, који је водио емисију „Десет минута лирике“. Јер, тих дана, у тзв. књижевној чаршији доста се причало о младом писцу коме је Финци у часопису *Књижевност*, објавио сноп песама.

Дакле, на оном дотрајалом двоседу у нашој редакцији, седео је и Бранко Миљковић, као што су, наспрам високог Раичковића, пре и после, седели Сима Пандуровић, Андрић, Вељко Петровић, Па, такође, Скендер Куленовић, Добрица

Тосић, Десимир Благојевић, Михаило Лалић... И песници и прозаисти, јер је Стеван водио и емисију „Записи“. (Мој сто је био са стране, до мале терасе.)

Нека одређена и одмерена блискост, почела је кад су се појавиле књиге *Узалуд је будим* Бранка Миљковића, *Одломци трагања за Мајом* Момчила Миланкова, *Путем поред реке* Жике Лазића и *Мале поруке* Данила Николића. Све истог месеца, исте године, у истој библиотеци, код истог издавача.

Разменили смо, разуме се, књиге са посветама, почели да се налазимо, да шпартамо по Београду. Тако смо једног предвечерја стигли до краја Бранкове улице, до места где је некад почињао мост, срушен у рату, сада нов, Бранков мост.

Сава беше зеленкасто светла, чиста, као све реке у временима старим. Млади приповедач Миланков, беше, расположен; стално је задиркивао Миљковића, питајући га, са подешеним акцентом из Поморавља: „Кад ћеш, бре, да завршиш те твоје Моравске елегике?“

Бранко беше смркнут, стегнут, као упреден. Онако како се смраче, запазио сам касније, песници кад им дарнеш у светињу, у поезију. Прозни писци, искусио сам и то, у таквим приликама чак подстичу и хумором боје зачкољице кад је њихов прозни рад на тапету.

Те вечери, на све то, Миљковић рече: „Ако један од нас буде писац, бићемо сви.“ Па и јесмо. Овакви или онакви, оволики или онолики.

Рекао сам: смркнут. Можда је тачније: сувише озбиљан, за наше схватање, за прозаисте. Али, није Бранко био онај песник са фотографије коју често користе новине и састављачи избора из његове поезије. Онај главати човек са носом Сирана де Бержерака. Бранко је, кад се разведри, имао анђеоски осмех. Бранко је био осенчен сетом и неком далеком и дубоком мишљу. То се види на фотографији која је стављена на задњој корици његових *Сабраних песама* објављених 2001. године у Нишу, у издању „Просвете“.

Није било таме, рекао би Брана Петровић, у коју није сишао по своје злато.

У одевању, као у његовом карактеру, није било ничег шареног и јефтиног. Све је одисало отменошћу. У оделима је преовлађивало тамно. Махом црно. Кошуље, без изузетка, беле, као нека унутарња светлост.

У оно прадавно време, 1957, 1958. и 1959, из вечери у вече, имали смо своју шетачку стазу од „Руског цара“, где смо се окупљали, па до Библиотеке, наспрам улаза у Калемегдан.

Шпалир: Стеван Раичковић, Бранко Миљковић, Жика Лазић, Момчило Миланков, Данило Николић...

Било је и прикљученија: Воја Царић, Славко Вукосављевић, Младен Марков... па смо се раздвајали, ишли по групама, причајући о свему и свачему. О књигама и књижевности, наравно, највише. Није било оговарања, ни зависти, јер још није било награда и функција. Бар не значајнијих.

Понекад, опет, било нас је мање. Стеван, Бранко, Жика или само Стеван и Бранко. Тада би они, спонтано, изговорили понешто, налик на стих, нешто што је необично поређење, метафора... И ја сам то, касније, па и до данас, налазио у њиховим песмама.

На пример, оно о слободи и сужњу. Хоће ли слобода умети да пева као што су сужњи певали о њој; оно о крадљивцима визија, орловима, који нас кљују изнутра, док стојимо приковани за стену која не постоји; оно о значају језика и речи у књижевности, јер је прејака реч смртоносна...

* * *

Нагло и неочекивано, *Црни коњаник*, онај из његових песама, отргао је Миљковића од нас.

Није га више било. Остала нам је његова Поезија.

Остала и траје у свима којима је његов стих мелем, утеха и нада. Па и у кругу мојих блиских пријатеља, и у мојој породици.

ЦРНИ КОЊАНИК отео нам је и једног мени драгог човека. Зорана Новаковића. Био је у свету већ познат као инжењер роботике, доктор наука, зналац неколико европских језика. Био је мало старији од Миљковића у часу отмице. Имао је тридесетдевет година.

Његова супруга, моја Лидија, дала је да се у надгробну плочу од црног мермера на Бежанијском гробљу уреже:

Љубави моја мртва а ипак жива
О све што прође вечност једна бива
И нема мене ал' има љубави моје.

Мирко МИЛОРАДОВИЋ

СЕЋАЊЕ НА БРАНКА МИЉКОВИЋА

Нада је луксуз. Вечна ноћ у крви
измишљеном оку слепим зидом прети.
О ватро тамна иза себе, ко први да љубим
Тако љубим, не могу да се сетим.

„Свест о забраву“

Кад су ме млади људи из редакције „Корака“ питали да ли бих могао да спремим „Сећање на Бранка Миљковића“ за крај августа, прихватио сам то као поклон богиње Немезис... На мом радном столу деценијама стоји фотографија, не одвећ јасна, на којој је глава Бранка Миљковића под шеширом, а лик му јасан и чисто – зрачећи! У мом незавршеном, новом роману, који се зове „2036, Србија“, главни младић се зове Бранко, а име је добио по „самоубици“ Миљковићу!... Сваке ноћи успављујем се строфама Бранкове „Баладе охридским трубадурима“ и „Ламентом“ Црњанског, па сви дугови изгледа долазе на наплату, богиња правичности и освете може бити задовољна.

Код Боре Пекића има реченица: „Човек је обавезан својим успоменама“. Додајем: чак и кад није сигуран да ће успомене бити прецизно пренете, у овом случају – чак и ако овај портрет Бранка Миљковића испадне „лелујав“ (што рече Винавер о Растку Петровићу).

А није да нисам био завидан кад су други позивани да говоре о Бранку у поводима разних јубилеја.

Одавде ћу покушати да избегнем обичај „Ово ће, наравно, бити прича о мени“, и себе нећу помињати осим кад је неопходно.

1.

Свет нестаје. А ми верујемо свом жестином
у мисао коју још не мисли нико,
у празно место, у пену када с празнином
помеша се море и огласи риком.

„Море пре него усним“

Први пут сам упознао песника у пролеће 1954. године. Мој друг из клупе, из крагујевачке гимназије, Мирослав Ђорђевић Роми, уписао је чисту филозофију, и те пролећне вечери, на његовој катедри, одржавало се књижевно вече. Памтим да је главни водитељ и модератор био Јован Христић Вава, а да је централно „откриће“ вечери (а за нас двојицу откриће сезоне) био студент прве године са надимком „Балзак“.

Робустан, а обучен као француски предузетник по моделу из новина „Монитер“, преозбиљан, у црном још озбиљнији. У очима је имао сјај вријућег коломаза, а песма о Ивану Горану Ковачићу била је за нас уметничко дело равно класичним баладама наше књижевности.

Трагањем за надимком „Балзак“, који је Бранко донео из Ниша, дошао сам до овакве претпоставке: док смо били гимназијалци објављена је у Београду (СКЗ) монографија „Балзак“ Душана Милачића, потом је постала врло популарна код дечака који се баве „писањем“, а у њој пише да су Балзака у том узрасту звали „Песник“. И пошто је Бранко у свом друштву важио за песника, није искључено да је неки шаловитица приметио: „Ако су Балзака звали Песник, тебе ћемо, пошто си песник, звати Балзак!... А и буцкаст си на њега!“

После оне књижевне вечери на „филозофији“ уследила је дуга и нефорсирана Бранкова офанзива у књижевним ревијама, са песмама, приказима и есејима, у којима се песник огледао као интелектуалац попут свог узора Пола Валерија. И то нас доводи до фотографије изнад мог радног стола: у „Студенту“ смо објављивали „портрете“ младих песника, пре него што ће објавити књигу, и тој фотографији је бар педесет година. Дружења је било и у „Видицима“. За „Студент“ је Бранко написао целу страну на тему „Уметност и политика“, а онда је дошла његова прва књига, 1958. године

Данас, гледајући и верујући акрибичности Гојка Тешића, видим да је мој текст под насловом „Песник Бранко Миљковић“ изашао у листу „Младост“, као трећа у низу критика. Прва је, из пера Мирјане Вукмировић, изашла у „Студенту“, а друга, Џацићева, у водећем „Нину“. У „Борби“, не претерано читаној, писао је Мића Данојлић... Па су у свим часописима изашле критике, у „Делу“ Милосава Буце Мирковића.

Много касније, у Новом Саду, на Стеријином Позорју, питао ме је Загрепчанин, позоришни човек: „Како ви у Београду успијевате да од својих глумаца учините славне личности?“ Памтим да сам одговорио: „Сасређеном вагром!“ – Да би се однеговао и учврстио уметник, неопходна је агитација заљубљених у њега и у уметност коју објављује. Не мрзи ме да потражим како је Милан Кашанин то објашњавао у опису Исидоре Секулић: „Јер наш свет кад пише, да не именујем, знате, они пишу као они слаби професори: ово ти ваља, ово ти не ваља. Е па чисто уживају кад дају слабе оцене или пацке. А она је обратно, кад наиђе добра књига, она се радовала.“ – Ми смо се највише радовали књигама својих вршњака... Нећу да кажем, негде је вероватно и Београд имао тог загребачког „јала“, где је све „мало па ниш“, али ми још нисмо били чули за тако нешто.

Агитовао је највише Милосав Буца Мирковић, коме је доцније успевало да сваку Бранкову књигу први прикаже, коме је успело да у својим позним годинама, у осамдесетој, сачини и објави књигу под насловом „О Бранку Миљковићу“ (издавач је било Удружење српских издавача).

Мухарем Первић, из те прве групе, из групе која ће агитовати за проглашење Миљковића за принца српске поезије, био је тада, 1958, главни уредник „Студента“. А током свог живота направио је за „Радову“ библиотеку „Реч и мисао“ избор и написао поговор, који је уредник Бранислав Милошевић месецима чекао! Пре тога је Первић у „Нину“ опширно приказао две последње Миљковићеве књиге, а онда је и за Буцину књигу написао поговор! Два поговора, а да ниједна реченица није поновљена ни у једном ни у другом.

Док ово пишем, телевизор из суседне собе јавља да је умро Бора Тодоровић, најнеуморнији „завитлавант“ генерације, глумац који је свој таленат расипао, као и Бата Живојиновић, у сваком друштву и свакој прилици. Бору сам срео у посети Буци Мирковићу, у Градској болници, пре неких десет месеци, недељу дана пре Буцине смрти. А с којим је одушевљењем глумац цитирао Буцину критику која је изашла под великим насловом „Спровод“ Боре Тодоровића“!

2.

Речи имају душу гомиле
Разнежује их просташтво и гугутка
Али опасности превазиђене метафором
На другоме ће месту запевати опасније

„Орфичко завештање“

Песнички „покрет“ неосимболиста, који је имао најјаче стубове у Бранку Миљковићу, Божи Тимотијевићу, Мићи Данојлићу и Драгану Колунџији, значио је у литератури оно што је „Медијала“ значила у сликарству – модерну уметност са дубоким освртом на традицију.

Из оног времена остала ми је у сећању цела страна „Видика“ са старинским насловом „О поезији Десимира Благојевића“, а са Бранковим потписом. Тражим у књигама Радета Константиновића „Биће и језик“, где све има о песницима старијих генерација, и наравно нађем шта је Бранко у „Видицима“ о Благојевићу писао: „Стихови свесни и подсвесни, схватљиви и несхватљиви, ненамерни и хотимични, они који треба да су ту и они залутали из неке друге песме, струје, застају, прожимају се, траже се, поричу, као река, непрекинута, незауостављива. А шта је у ствари то што протиче? Само протицање, чисти, празни, кристални ток у коме се огледа оно чега нема.“

Тако се некад писало о песницима. Прецизније: тако је Бранко умео да пише о песницима. Радомир Константиновић, о чијем сам роману „Дај нам данас“ писао у „Студенту“ под насловом „Човек је „прерадио“ смрт“, а „Филозофију паланке“ у „Политици“ прогласио „капиталним делом“ (и због тога појео много грдњи!), (била је 1970!), пише: „То је несумњиво најзначајнији текст досад написан о поезији Благојевићеве; Миљковићеве тежње ка симболизму су претпоставка његовог саживљавања са поезијом Десимира Благојевића... У том одељку дошао је Миљковић до идеје да „тамо где више заиста не можемо ништа почиње истинска стварност“, или да „недостатак снаге чини границу између нас и света“.

3.

Љубави моја мртва а ипак жива
о свем што прође вечност једна бива
и нема мене ал има љубави моје

„Магистрале“

У то време „сто јада, раних“, нашли смо се како бих му ја правио друштво у посети Оскару Давичу. Улица се звала доктора Кестера. Оскар је Бранку 1955. године објавио руковет песама у „Делу“, а то је значило да је млади песник уврштен у плејаду... После два-три Оскарова позива, Бранко је решио да иде, па сам га охрабрио рекавши: „Важно је да му не упаднеш до пола један!“ – али је Бранко сматрао да је простије да одемо заједно. Мене је Оскар чешће виђао кад сам неко, врло кратко време замењивао Милицу Николић, секретарицу „Дела“, па смо се најавили. Оскар је седео у башти,

Рута је на послу, Коља, син, у школи, и задржали смо се два пуна сата. Почетак је припао домаћину, Окети (како смо га звали), а тај је беседио о песништву важне теорије, крцате шатровачким изразима и бургијама сваке врсте, споро, тражећи невиђене и нечувене комбинације. О невиности и стосмислености речи и револуционарству у песмама... Па је, изнебуха, Оскар прешао на своју, другу по омиљености, тему – о еротизи:

„Свакој лепој жени, а свака је лепа, јављате се на улици, у кафани, никад се не зна кад ће то живом човеку затребати!“

Нешто касније Бранко најављује своје „глупо питање“:

„Како обуздати метафоричарење, како!?“

„Питање није глупо, – скаче Окета – ништа глупље нисам чуо! Па метафора је једино оружје које имамо, све друго је проза и метафизика!“

Бранко се устеже, али усхићено узвраћа:

„Е... од метафизике не можемо се одбранити ниједним оружјем!“

Па се сва тројица смејемо, задовољни полемичком ватром.

Знам да смо, по изласку из баште, ћутали. Претпостављам да је Бранко честитао себи што је коначно обавио посету Оскару, а за себе знам да ми је пријатно било да слушам (био сам слушалац без премца), и све у свему осећали смо се лепо.

Накнадно, ево мог „глупог питања“: како смо ми, тада глобради младићи, потпуно равноправно диванили са писцима који су нам, у дну наших лобања, чучали као неоспорни ауторитети, да не кажем божанства? Ноћу смо се трудили да та божанства објаснимо и учврстимо, а дању би се с њима спорили и кад нисмо знали о чему се расправља, него тек слутили.

Још глупље, наоко произвољније питање: није ли Бранко тада, у својој двадесетпрвој години, направио свој, прави комплекс од Оскара?

Завршна реченица у Бранковом есеју „Уметност и политика“ величала је Оскара као највећег песника-комунисту, на свету!

И најсумњивије моје питање: да ли је из тог називи-комплекса код младог песника проистекла жудња за „једнорупићством“ са славним песником, истим Давичом, и да ли нам одатле долази она „тајанствена дама“ из разгледнице коју је Бранко послао из Загреба Џацићу, а овај у књизи „Бранко Миљковић или неукротива реч“ дао као факсимил?

О тајанственој дами овде неће бити речи, јер бисмо тако ушли у тамни вилајет, а тако исто нећемо ући ни у причу о „самоубиству“ Бранковом, него да причамо оно што знамо.

4.

Једна страшна болест по мени ће се звати.

„Балада, охридским трубадурима“

Пред песников одлазак у Загреб (на стално!), вече или две вечери уочи тог одласка, случајно сам се нашао са Џацићем у Клубу књижевника. Као да је завера у питању, Џацић ми саопштава да треба да се нађе с Бранком.

Кад се Бранко појавио, из нашег угла изгледао је баш како га Џацић описује у својој књижици – преобраћен неким задовољством... Мени је остао у памћењу црвени прслук од ситног плиша испод црног сакоа, и да је почео једним цитатом из Малармеа (у његовом преводу), наставио са дугом причом о Лотреамону... Џацић је покушао да га прекине, једном или два пута, ја сам слушао, а Бранко је тумачио песникову чежњу да саопштавањем Зла произнесе Поезију.

Кад Пера Џацић узме да „финцира“ (прича дугачким реченицама) о Злу у светској литератури, од Библије до Кафке и Селина, одслушам и то, па устанем и изговорим се правим разлозима: „Ви имате још много којечега да причате, а мене код куће чекају два мала детета и супруга.“

Не прође ни два месеца, а у рано јутро ме зове Бода Марковић, редитељ, да ми, без увода и припреме, каже да је у Загребу, у некој шумици близу кафане, нађен Бранко – мртав!

О тој вести записао је Стева Раичковић у књизи „У друштву песника“ (мислио је на песнике у множини): „Свакако да је велики изузетак био Бранко Миљковић, чија је трагична смрт бацила готово сабласно светло на све нас који смо се задесили у његовој ближој или даљој околини.“ У истој књижици, Стевиној, као и у сведочењу Марице Стевановић у вршачком књижевном часопису, наћи ће се описи тих Бранкових кафанских „излета“... А код Тараса Кермаунера се може наћи дефиниција пијанчења као „одлаганог самоубиства“.

Мањкавост овог мог присећања биће и врло кратак одговор на питање: како је велики творац славних људи Београда, Борислав Михаиловић Михиз, „промашио“ Бранка... Биће да се тако десило због кетманства¹, Бранковог, због Бранкових песама о Титу и Југославији.

Није Михиз уважавао што се Бранко одрекао свих својих песама, што је то било објављено и у новинама, а што Бећковић, најбољи Михизов ђак, недавно износи као тајну коју је

¹ Реч „кетман“ повампирио је Чеслав Милош, пишући о притворности интелектуалаца социјалистичких држава после Другог светског рата.

Бранко „однео са собом“ – додуше у једном бриљантном сећању на Бранка. Даље, није Михиз, који је све знао, стигао да се обавести да је Аристотел прихватио „ауторитарну оптику не зато што је био ауторитаран, већ зато што је био комформиста“ – како је Никола Милошевић, протеран са факултета, учио студенте у Дому омладине, у време док су по Београду пљуштале бомбе, 1999.

Још две речи о кетманству Бранка Миљковића: имао је за друга Блажу Шћепановића, с којим је заједнички издао збирку „Смрћу против смрти“. И Блажо је био песник, и то песник с натрухама надреализма. Био је из наше генерације, студирао на мојој години. Кад је требало да променим Студентски град за собу у студентском дому у Београду, не бих ли могао да останем на касним позоришним представама, слали су ме да ми Блажо помогне и помогао је. Блажо је међу првима похвалио прву књигу Бранкову у цетињском часопису. А и сам је, Блажо, трагично завршио у Охридском језеру, заједно са песником из Приштине Лазаром Вучковићем.

Драган Колунција има песму „Која година, која звезда“, посвећену Бранку Миљковићу и Блажу Шћепановићу, са завршетком: „Другови, легли пре мене у гроб, сутра ћемо се срести“. Био сам замислио да ово сећање испишем заједно са Колунцијом – „у четири руке“. Назовем га, и кад ми се изјада о Душанкиној болести и својим невољама, схватим да ни ја нисам много бољи и да је једноставније да пишем сам...

И да не изоставим и ово сећање: после Бранкове смрти, можда је прошло три-четири године, шетали смо поред реке млада глумица и ја, причали о поезији, ја рецитујем Бранкове стихове, а она каже:

„Ја сам била Бранкова девојка, у гимназији, у Нишу!“

Пауза у којој анђели пролећу преко наших глава.

„Па... је ли било забавно?“ – питам после те паузе, смрзнут.

„Забавно?! – зачудила се млада жена, – била је то патња! Био је непредвидив... или сам ја била преосетљива!“

Нисам питао за детаље, учинило ми се да је млада глумица, Злата Јаковљевић, која се после удала за Ђорђа Лебовића, драмског писца, утиснула тачну реч у слику коју је Бранко правио о себи, и после младалачких година, све до смрти. Да, био је прек и непредвидив.

Једно време се, непланирано и нетражено, неговао „култ“ овог песника. Сећам се кад смо мој старији друг из крагујевачке школе, Света Бечановић, и ја пошли да „наплатимо“ услугу коју је шеф сале „Грчке краљице“ дуговао Бечановићу, доктору са две специјализације, пуковнику са ВМА. Мајку шефа сале је Бечановић богзна како неговао док је била у

болници. Беча је, као и многи лекари, волео да чита, од свих наших је највише волео Мићу Данојлића, а ћерку је „дао“ на изучавање књижевности и данас је она сигурно наш највећи живи шекспиролог – Зорица Бечановић. Шеф сале је тражио да Беча доведе своје друштво на част. Кроз Кнез-Михајлову тада ниси могао да прођеш а да не сретнеш неког познатог, и ми замолимо Стеву Раичковића, самог на андрићевској шетњи, да попуни друштво. И како смо сели, и одмах били услужени, и како нас је Бечановић представио, шеф сале је знатижељно питао Стеву: „Да ли сте знали Бранка Миљковића?“ Ја сам добацио да се са Бранком Стева такмичио у превођењу руских песника, а Стева нам је испричао (он који иначе није био причљив) и Бранкову песму о њему, и своју о Бранку, о превођењу до којег је Бранко држао и у којем је уживао, а тек је после и шеф сале дошао до речи да се похвали да је Бранка спасавао у тешким ситуацијама у „Руском цару“ и у бару те кафане, где је као млад радио.

Много доцније, у аутобусу београдском, видим да млади човек држи у руци фотокопирану Бранкову „Баладу“ и помно чита. Питам да ли је глумац и да ли се спрема да рецитије, каже: „Не, ја студирам композицију и од ове песме ћу да направим нешто, само не знам шта!“

Са највећом радошћу испричао сам Мухарему, Буци и Ружи Сокић, који су ме чекали у кафаници „Горица“, ово признање нашој генерацији!

5.

Загађена ватра у глави, бивша реч
Будућу зору учи суровости.

„Прошлост ватре“

Ове стихове је Марко Ристић цитирао дванаест година после Бранкове смрти у чланку у „Политици“, поводом неукусног подсмевања поезији на Радио-Београду... Онај Марко. Строг и принципијелан, мудар у одбрани поезије, избирљив у коришћењу туђих стихова.

Зато се мало прибојавам док ово куцам... О оној најзначајнијој врлини најдубљег песника Бранка Миљковића млади читаоци ће се обавестити у текстовима Џацића, Првића, Мирковића. Од мене је тражено да напишем успомене – без анализа стихова, без стручности.

Не бојим се да ће ова сећања било кога поучити, било чему, него сам, позван, имао обавезу да кажем: српска књига имала је у двадесетом веку писце за које је с правом могла рећи

да ће трајати, такви писци, док је српског језика и имена. У те писце спада и Бранко Миљковић, и велика је срећа што Срби највише држе до својих песника и што ће они, који су претрајали, навек остати истинско благо народно.

Са многих разлога, ми који се нисмо бојали да чак и међу својим савременицима осетимо генијалне песнике и мислиоце, можемо – за наук будућима – бити барем малко поносни.

Геније Бранко Миљковић је певао о ватри, голим рукама је ишао на ватру, изгорео, а иза себе оставио пламени стуб, лучу!

Петар ПАЈИЋ

ТРЕНУЦИ СА МИЉКОВИЋЕМ

Бранка Миљковића упознао сам у јесен 1954. године. Првих дана кад сам дошао из Ваљева у Београд да студирам. Видео сам Божу Тимотијевића (њега сам већ познавао) да стоји са црномањастим, пунијим момком, на улици, између Капетан Мишиног здања и тадашњег Природно-математичког факултета.

„Упознајте се, ово је Балзак“, рекао је Божа шаљиво.

Момак је рекао да се зове Бранко Миљковић, али његово име није ми ништа значило. Ја сам до тада објавио песме по омладинској штампи, а име ми је било познато по некој полемици у *Младој култури*.

„Пошто сте обојица песници, имаћете о чему да разговарате, ја вас остављам“, рекао је Божа и отишао.

Мој нови познаник је предложио да одемо у редакцију *Младе културе*. Пристао сам и кренули смо према улици Светозара Марковића.

Вероватно бих ово упознавање заборавио, као што сам многа друга, да није било ове шетње. Сад ми је, кад се подсетим куда смо ишли, јасно да смо на путу мало залутали, значи да нисмо најбоље познавали Београд, што тада, вероватно, нисам примећивао.

Момак са којим сам ишао заподенуо је разговор о поезији и тако је мудро и зналачки говорио да сам са сваким кораком све више био убеђен да је моја провинцијска необавештеност крива што за његово име нисам чуо. Осетио сам просто трему коју осећа незналица пред професором. Безуспешно сам покушавао да му пронађем име међу критичарима, филозофима,

естетичарима, теоретичарима, све више љут на своје незнање. У то да је мој нови познаник нека важна и позната личност, у потпуности сам био убеђен кад смо у Влајковићевој улици пролазили поред редакције НИН-а.

„Јеси ли скоро свраћао у НИН?“ питао ме је.

Мада ми је, не рачунајући стихове штампане у ваљевској омладинској штампи, прва песма, још као средњошколцу, штампана у НИН-у, нисам се усуђивао да тамо свратим. Одговорио сам одречно.

„Ја норам ових дана да свратим“, наставио је мој сапутник. „Нешто су ми остали дужни“, додао је просто претећи.

Међутим, сва моја трема од недоумице са којим ме је то филозофом и важном личношћу што чак прети НИН-у упознао Божа Тимотијевић, нестала је кад смо стигли до редакције *Младе културе*.

Све је било широм отворено, а у редакцији није било никога. У претходном броју били су објављени резултати конкурса за младе песнике, наиме шифре песама које ће бити објављене. Сада је требало открити редакцији чије се име и презиме крије иза шифре.

„Да ли си учествовао на конкурс?“ питао ме је нови познаник.

„Јесам“, одговорио сам.

„И је ли примљено?“

„Да.“

„И ја сам учествовао“, рекао је. „И моја песма је прошла.“

Потражио је у отвореним орманима фасциклу с примљеним песамама, пронашао наше шифре и песме ставио на врх да би што пре биле објављене.

Било ми је јасно да са мном није никаква важна личност, никакав „познати филозоф“, да је мој нови познаник, Бранко Миљковић, млади песник, који је као и сви ми, тек на почетку свог песничког пута.

* * *

Сусрети и дружења с Бранком Миљковићем настављени су и трајали све до 1961. године, све до његовог трагичног краја. Када је основана група неосимболиста, коју је иницирао Бранко, а предводио је Драган М. Јеремић, позван сам и приступио сам том књижевном покрету. Било нас је десетак. Овај књижевни покрет, иако није дуго трајао, оставио је дубок траг у српској књижевности послератног периода.

Књижевни критичари још нису осветлили чињеницу да се овај покрет није сам од себе угасио, већ да су га угасили. Неосимболизам, наравно, није тема овог написа, али се не може избећи подсећање на њега када се сежам Бранка Миљковића.

Са Бранком сам се сусретао и дружио свуда: на факултету, на улици, у кафани. Млади песници су имали места на којима су се налазили. У то време то су биле кафане *Москва*, *Безистан*, *Прешернова клет*, кафане у *Скадарлији*, *Клуб књижевника*... Бранко је, где год би се нашао, водио главну реч. Био је изузетне интелигенције, ерудита и елоквентан, свакој теми давао је дубину и значај и сви су га радо слушали. Такав је исто био и када бисмо се нашли само нас двојица. Цепови су му увек били пуни стихова, било оних које је сам написао, било оних које је преводио са француског и руског језика. Радо их је читао. Тако сам многе Бранкове песме знао и пре него што их је објавио. Чувени *Реквијем* читао ми је испред коф Студентског парка, рекавши, отприлике, да у тој поеми морају да буду присутни „птица, сенка и пепео.“

Једном смо се срели у Васиној улици. Било је пролеће. Рекао ми је да сваки дан иде на обалу Саве, да тамо чита и преводи француске песнике. Извадио је из цепа и читао те преводне. Неке своје песме насловљавао је именима музичких форми. Приметио је да да онај ко то ради, мора се у песми придржавати и свих правила које те форме захтевају. Бранко није био опседнут само својим песмама. Имао сам утисак да чита све што и други млади песници објављују. Читао је београдске часописе и листове, али и оне који излазе у унутрашњости.

Што се тиче односа према мени показивао је увек добронамерност. Једном приликом тражио ми је песме за *Видике*. Рекао сам му да немам писаћу машину, на што је одговорио да је он има и да ће ми прекуцати песме. Кад сам већ поменуо писаћу машину, сећам се да једном рекао: „Цело послеподне седео сам за писаћом машином и написао само један стих, али мислим да нисам изгубио време. Писац мора сваки дан да седи по неколико сати за писаћом машином.“ Једном ме је упитао имам ли нових песама. Одговорио сам да немам. „Зашто?“, питао је. „Немам темув, одговорио сам. „Па то како немаш тему – то ти је тема“, казао је. Похвалио ми је песму *Кристали*, објављену у *Летопису*, а када сам у шабачком часопису *У ствари* објавио неколико песама, издвојио је песму о води. Није штедео похвале. За стих „На чисту воду мислим кад се молим“ рекао је да би га могао потписати и неки антички песник.

Сада, док пишем овај текст и фрагментарно се подсећам дружења и сусрета са Бранком Миљковићем, чини ми се да се приликом сваког сусрета са њим могло понешто научити и

упамтити. Та младалачка „зевања“ по факултету, „базања“ по „штрафти“ и београдским улицама, „боемисања“ по „уметничким кафанама“ нису никако представљала пуко губљење времена. Напротив! Та дружења и разговори имали су нешто од стваралачког чина, а млади уметници, песници, сликари, глумци, запаљени својим сновима, на својим путевима према бесмртности, давали су штимунг Београду.

Сећам се још једног „предавања“ о поезији које ми је „одржао“. Штампана му је књига *Ватра и ништа* за коју је касније добио Октобарску награду. Срели смо се и питао ме је да ли сам књигу видео и шта мислим о њој. Рекао сам му да је књига одлична, да све те песме знам од раније и, да не би испало да само хвалим и да нисам критичан, приметио сам да се неке понављају и да ми једино то смета. Онда је Бранко почео своје предавање о римованим речима. Направили смо неколико кругова по Кнез-Михаиловој, па затим сели у *Мажестик*. Упамтио сам да римовање истих речи не може бити банално ако те речи у новим стиховима добијају и нова значења. Песникова је и дужност да уђе у тајну сваке речи и открије сва њена значења.

* * *

Као уредник *Књижевних новина* (у такозваној Бандићевој *зеленој серији*) Бранко ми је једном приликом примио четири песме. Кад сам му после неколико дана казао да је други уредник две песме одбио, а само две одобрио, узео ми је новинарски нотес из руку (радио сам тада у листу *Младост*) и врло љут написао оставку која је гласила:

Редакцији „Књ. новина“

Молим Редакцију да уважи моју оставку у Редакцији *Књижевних новина*. Разлог: одбијене песме Петра Пајића. Ако уредници *Књ. новина* не увиђају да су песме Петра Пајића боље од баљезгарија Р. Војводића, онда ја не желим да седим са њима у истој Редакцији. Молим да ми се оставка уважи одмах. Доста ми је пуког седења у Редакцији где се мој глас и мишљење никада нису уважавали.

С поштовањем

Бранко Миљковић

„Ако мислиш да ћу се предомислити“, рекао ми је, „остављам ти ову оставку да је ти ковертираш и пошальеш.“ Ја је нисам послао, она је и данас код мене, а Бранко је, имајући сигурно и друге разлоге, стварно изашао из редакције. С обзиром да се ради о документу који говори о Бранку Миљковићу ја

га сада, у овим сећањима, објављујем. Заједно са овим текстом објављен је и факсимил Бранковог оставке у београдском часопису „Савременик“ број 121\2004 – 122\2005.

* * *

После оне, већ описане, прве шетње до редакције *Младе културе* с Бранком сам се често увече или ноћу, враћао према стану јер нас је донекле пут водио истим правцем.

Причао је да су Миљковићи из Гациног Хана, да их тамо презивају Калаварда (чини ми се да је под тим пседонимом објавио и прву песму као средњошколац у неким нишким новинама). Тврдио је да су прави Срби они из Јужне Србије, да смо по менталитету Србо-Турци, да би било боље да нам је књижевни језик остао славјаносрпски... Пре него што је објавио прву збирку песама *Узалуд је будим* говорио је да припрема две књиге: једна ће се звати *Вече бола*, а друга, главни пројекат, *Србија на истоку*.

* * *

Последњи пут Бранка Миљковића видео сам једне вечери у београдској кафани *Безистан*, после његовог добијања Октобарске награде. Сусрет је био случајан, више у пролазу. Био је беспрекорно обучен, имао је тамне наочаре које ипак нису успевале да прекрију модрицу испод ока. Чуо сам за тучу у Клубу књижевника, али то нисмо спомињали. Већ је радио у Радио Загребу. (Треба рећи да је конкурисао истовремено за рад у Радио Сарајеву, Радио Титограду и Радио Загребу, био је примљен у све три радио станице, а одабрао је ову последњу). У журби ме је питао да ли имам (не сећам се колико) пара, пошто он нема ситно, а треба да врати некеме, „јер не жели да остаје идиотима дужан“. Из џепа од панталона извадио је прегршт новца и показао ми. Знам да сам имао новац који ми је тражио, а одговорио сам му да немам. Још себи то пребацујем.

* * *

Једног фебруарског поподнева 1961. враћао сам се са још неким песницима с Калемегдана. На самом почетку улице Кнеза Михаила срели смо другу групу песника. Неко од њих (мислим да је то био Аца Секулић) питао нас је да ли смо чули шта се с Бранком Миљковићем десило у Загребу.

III

Љубисав СТАНОЈЕВИЋ
ПЕСМА О ПЕСМИ

Песма је низ ослепљених речи
Али је њихова љубав сасвим очигледна.

Б. Миљковић: „Критика метафоре“

Нема, такорећи, ниједне Миљковићеве песме у којој се директно или индиректно не апострофира поезија, песник или песма. У ствари, читава његова лирика је једна прилично наметљива демонстрација поетске специфике, једна релативно доследна примена чврсто усвојених ставова, метода и технике која, супериорна у својој искључивости, претендује на то да постане далекосмислени пример за углед.

Он, наравно, зна шта је то песма, али ми то као да не знамо. Демонстрирајући своја дугим експериментима и проучавањима докучена сазнања, он ће увек радије певати о песми него што ће певати *песму*. Он у ствари и не пева, он резонује, испробава себе, филозофира и медитира. Нема готово ниједне песме у којој, као упадљива етикета, не штрчи понеки афоризам, порука и поука, наравоученије. А та поука, као и чиста секвенца и магловита двосмисленост увек је на крају песма. Песма која не опева мисао, како он каже, него песма која мисли. Антиисповедна и антинарцисоидна, његова песма је ипак заљубљена у себе, у своју моћ да изговара речи. Она не само да мисли себе, него мисли и о себи. Његова песма је супериорна над свим облицима људске спознаје. Њене могућности су управо неограничене. Реч песме, чак и случајно захваћена и стављена у немогуће односе, има чаробно, свемогуће дејство. Јер песма је једино у стању да ни из чега

направи нешто, да именује празнину, да се рађа као феникс из свог сопственог пепела.

Технолошки, готово алхемијски поступак лансира у свемир појмове, слике и обрте стоструких димензија. Ствара се свет пуне празнине и празне дубине, и цвет и нецвет смисла, и имагинарна стварност, и апсолутна немерљивост. Као у неком калеидоскопу.

Све је нестварно док траје и дише,
Стваран је свет чија одсутност мирише
И цвета, а цвета одавно нема:
Беспућем до наде песму ми припрема,
Кад издан још волим ону која спава.

(„Ариљски анђео“)

Ови стихови позајмљени из једне од најлепших његових песама недвосмислено илуструју безмало читав Миљковићев поетски поступак. Већ прва два стиха, као негација стварног на рачун имагинарног, очито нису ништа друго до чисто бретонска, а делимично и малармеовска, теза о крајностима које се коначно стапају у *једно*. То је истовремено и суштина поетског односа према филозофији, управо филозофског према поезији. То је својеврсна песма о песми, захтев да она буде „цвет чија одсутност мирише“. Једноставније речено, није задатак песме да она директно и испразно саопштава ствари и стварност, него да буде њихов померени израз, њихова могућност, нестварност као дубља стварност. На крају крајева, стварно је само оно што је у *песми* која је заборавила стварност јаве и постала стварност сна, открила себе у огледалу своје претпоставке и свог одсуства.

Песма о песми је ретроспектована и у финална два стиха из ове строфе. И то знатно читљивија, испразнија песма. Свет, тај нешто архаични, овештали симбол за поезију, слуги и припрема песму „беспућем до наде“, односно у сферама вакуума, имагинације, и ванпросторне и ванвременске стварности. То је сфера подвести и тамо је очигледно све бело, празно, ваздушасто, на беспућу. А то имагинарно и ничим ограђено пространство управо је идеално стање празнине која личи на неко нирванско чистилиште, одакле се најполетније креће у простране и неомеђене поетске сфере. Може, наравно, да се крене било куда, али овога пута се необавезно и неодређено креће према *нади*, која може да се схвати (али и не мора) и као могућност песме да ипак нечему иоле осмишљеном досегне, да на крају неком циљу допре, одакле ће, коначно, опет моћи да стартује у *бесконачно*.

И сада долази поента последњег стиха: „Кад издан још волим ону која спава“. Тај стих је најотворенији и најисповеднији

и као да репрезентује тезу да песма увек надмудри, победи (или изда) свога песника, понесе га и тамо куда он ни сањао није. У сваком случају, издајство је двоструко: песма је надмудрила песника најпре зато што су речи песме очито казале нешто друго од онога што је песник желео, а затим што су и нехотице дочарале „ону која спава“, као код Диса. Односно, те речи су дочарале љубав, изазвале ипак емоцију и друго песниково срце, управо лице мудрог песника који уопште не воли да се испразно јада и исповеда, јер је у том погледу веома чедан и стидљив.

Да не идемо даље. Проблем песме, њене дубине и свестра-није исповедности, као и њене херметичности и самосвојства, уткан је, рекли смо, скоро у све његове стихове. Прецизније говорећи, он у ствари има *три* врсте песама о песни. У *прву* врсту могле би да уђу оне песме у којима се директно постављају и образлажу поетски проблеми, почев од глобалних начела па све до модификованих детаља сведених на систем технологије стварања и метод обликовања песме. *Другу* групу чине оне песме у којима се то каже на један индиректан, посредан, заобилазни начин. И најзад, у *трећу* групу могле би да уђу оне песме (у ствари, већина осталих) које су „песме о песни“ само утолико уколико су демонстра-тивно натурени „пример за углед“, реализација једног *ме-тода* обликовања, односно које су „алузија и наговештај“ поетских закона и особености које тек виспренији читалац открива и слуги, већ у складу са универзалношћу смисла и метафоричношћу такве поезије. Наравно, има песама које су и једно и друго (и треће!) у исто време, а има их које су то у *наслову* а нису и у *тексту*, док је највише оних које то у *наслову* нису, али у *тексту* јесу („Трагични сонети“ и „Утва златокрола“, на пример). Него, пођимо редом.

Безмало све најбитније, најтрајније и најфункционалније своје одредбе песме и поезије Бранко Миљковић је сажео у својој „Балади“, која је уједно и једна од две-три најбоље његове песме. Заправо, он овде *о песни* говори на два начина: директно и индиректно, у тексту и контексту. Најпре пада у очи да је сам наслов дат по рецепту садржаном у вињети „Песма и наслов“, где се раблеовски каже:

Песма и наслов воде љубав
Неко време а затим
Презиру једно друго и свако пева за себе.

Тиме се хтело рећи да у суштини и нема неке нарочите везе између условног појма „балада“ и самог текста који није балада ни по форми, ни по садржини. Балада је овде само смишљена, случајна реч, с опорим укусом тајанственог и

мистичног у себи, и она само заговара смисао, мада га самим тим на неки начин и допуњује, јер „ја мислим“ – писао је на једном другом месту Миљковић – „да наслове треба давати у извесној мери независно од песме. Наслов не сме да буде извод из песме, он не сме да поткаже песму, он мора да буде њен саставни део који је обogaћује, а не објашњава“ („За једну песничку уметност“, *Видици*, бр. 17–18, 1955).

Све у свему, већ тако рећи од самог старта, од *прве* речи, од самог наслова – долазимо до „песме у песми“, до примене одговарајуће технике и поетике. То важи и за нимало неопходну посвету, која овде има карактер поднаслова – „охридским трубадуринама“ – мада то у овом случају и није најбитније. Балада је, дакле, једна ненамерно програмска песма која по извесним својим димензијама добија и значај „поетског вјерују“. Она је, безмало, читава једна поетика, мада на то непосредно нити претендује нити у контексту циља.

Усплахирена, очито надахнута, с апострофама у озвученом патетичном вокативу, конкретна и смела у закључцима, пуна мисаоних секвенци и не баш увек одређених и поучних порука, ова песма као да и ненамерно открива и казује више оним што *не* казује, односно као да и ненамерно демистификује оно што се иначе рутинерски жели обезличити и увити у глатке станиоле непојамног и имагинарног:

Мудрости, неискусно свићу зоре.
на обичне речи више немам право!
Моје се срце гаси, очи горе.
Певајте, дивни старци, док над главом
Распрскавају се звезде као метафоре.

Одмерен у аспекту једне старинске, конвенционалне интерпретације, први стих је обична парадоксална бесмислица, прављена с *мудрим* циљем (отуда, ваљда, и прва реч „мудрости“) да се обезличи идеја, затамни простор и наговести неопходна празнина где све тече само од себе и само у себи и где је подложност *речима* које, тобоже, случајно доједре однекуд – апсолутни предуслов потпуне и најдубље поетске експресије. Али, та *мудрост*, која је овде ипак прва реч (која ће се у каснијем тексту још једном поновити) наслонила се ипак на *зоре* које „неискусно свићу“ и тиме својим контекстом наговестила и своју супротност која ће је можда разорити, зору и стихију која ће коначно победити.

То је, у даљој својој консеквенци, својеврсни позив на опрезност, као оно сазнање да се ближи *песма*, да надлази и неискусно свиће однекуд, као стандардна и банализована зора. Зато се, невољан, истовремено треба и опустити, „предати на милост и немилост речима“, али и спреман, мудро

дочекати неумитну плиму, јер се у оваквим случајевима никад поуздано не зна шта ће за собом повући апсолутно ослобођени старт и прејака, неукротива реч.

Но, шта сад бива? Нешто као да је затајило, јер уместо очекиване баладе и неискусних зора, које спонтано треба да полете и неометано прелију чак и ову мудру, мисаону песму – долази из командног центра изненадна коректура, контролна редуција. Песник као да не сме – а у ствари намерно неће – да дозволи потпуну спонтаност даљег лета и „неискусност свитања“. Он се једноставно боји да крене старим, утрвеним путевима јер „на обичне речи више нема право“. Он, дакле, тражи нове, револуционарне односе, свестан је мудрих принципа за које се определио, и њега више уопште не интересује проблем *шта*, него *како* нешто рећи.

Тиме се, уједно, потпуно рехабилитују и претходне зоре које „неискусно свићу“, и вишезначност, метафоричност, па и местимична парадоксалност речи и смисла које даље следе. Конкретније говорећи, песма о песми почела је речима, односно полемиком о речима које не смеју да буду „обичне“ и које морају да се „само једном својом половином поклапају“, као домине. Укратко, у речи „мудрости“ већ се пропише будна свест о потреби и супер-контроле јер се, наводно, ради о својеврсној производњи својеврсне, модерне песме, а то треба дати до знања не само посредно, текстом и контекстом, него и непосредно, јаснијом одредбом и дефиницијом те и такве песме.

Прва од тих одредби – „на јасне речи више немам право“ – директно увире у другу: „над главом распрскавају се звезде као метафоре“. Реч „метафора“ овде има двогубо, управо испразно и – померено значење. Наиме, она је најпре, на релацији класичног поређења, друга одредбена компонента стилске фигуре метафоре. У другом случају она је права метафора у свом директном, елементарном значењу, као садржај песме, као њена неопходна суштина. Звезде се распрскавају као метафоре управо зато што синтетишу песму, далеку, хладну, свевремену и свемирску. А модерна песма и није ништа друго до једва проширена метафора, као што је метафора безмало и све друго у једној таквој песми померених значења и неограниченог смисла.

И онда долази уобичајена сентенца „Што је високо ишчезне, што је ниско иструли“, која, сама по себи, ништа ново не каже, али која је, као нека врста синтезе релативности свега – само припрема за метафору која следи:

Птицо, довешћу те до речи. Ал' врати
позајмљени пламен. Пепео не хули.
У туђем смо срцу своје срце чули.
Исто је певати и умирати.

Метафору „песма“ заменила је метафора „птица“. И у једном и у другом случају, над понором лебди песма сама, а над непрегледним пространима крстари поезија. Речи „позајмљени пламен“ и „пепео“ су крв и било те песме. Прве су метафоре форме, друге метафоре задобијају шире значење. И сад се питање своди на степен песниковог односа, на угао и став са кога ће се све то захватити. А идеја његова, ма каква била, унапред знамо да ће бити потучена, натпевана. Фигуративно речено, ма колико били неиспитани и широки огромни простори појава и ствари, птице ће их надлетети и пламен сагорети.

Намера је јасна: песник своју „јавну птицу“ – песму жели поново да врати у јато поезије, у кавез са решеткама од речи. А она је неукротива и невидљива, ћудљива, па стално измиче и бежи у своју слободу. Значи, бесконачно је све, прешироко, етерично и аморфно. Ништа нема смисла док се бескрај не савлада, макар се заоденуо и у старинску, демодирану одежду. То, међутим, није нимало лако ни једноставно јер треба пламена, ватре, макар они у пепелу тињали:

Узмите шаку свежег пепела
Или било чега што је прошло
И видећете да је то још увек ватра
Или да то може бити.

Ове реплике, позајмљене из треће строфе „Похвале ватри“, дешифрирају сасвим очигледно и намеру и читаву поетику песникову. Али, има ли смисла уопште потезати намеру и поетику када се унапред зна да ће их песма не само наткрити, него и победити, уништити, већ у складу са основним Миљковићевим геслом да је „поезија победа над песником“.

Унапред осуђен на пораз, песник ипак донкихотски јуриша на ветрењаче јер певати за њега значи *бити*, постојати, живети и – умирати! „Исто је певати и умирати,“

Ова трагична, прејака Миљковићева реч лебди као нека утвара над непочин-пољем његове судбине и његове нигдине. Има истине у неким опаскама (Драган М. Јеремић) које апострофирају релативност смисла овог двогубог афоризма који, и супротно интониран („Исто је певати и живети“) не мења много свој смисао, и то не само зато што „вај, различите речи исто значе“, него што, по истој логици, појам *певати* синтетиче *све*, он значи *бити*, а бити није само живети, него и умирати. Према томе, то је само делимични, условни импулс његових општих, никад потпуно исказаних нихилистичких и песимистичких начела. Битна је вера у песму, у реч, у могућност израза, а то је у суштини вера у живот за који се на другом месту јасније и ведрије каже: „Смртоносан је живот, ал’ смрти одолева“...

Уосталом, читава *балада* и није ништа друго до надахнута и лирски прегрејана демонстрација основног Миљковићевог начела, иначе позајмљеног, чије директније нијансе сагледавамо у ваљда најбољем његовом есејистичком напису „Орфејско завештање Алена Боскеа“. Крилатица „Поезија је победа над песником“, као неки стуб-носач, темељи се на пра-старом, фаталистичком поимању песника и поезије, по коме је „највећа опасност поезије *издајство*, а то је цена коју сваки песник мора да плати за своје стихове“. У том, орфејски схваћеном смислу, афоризам „Исто је певати и умирати“ није само поистовећење онтолошки схваћеног бића са „непредвиђеношћу егзистенције“ у поезији, већ уступање примата песми пошто, по Боскеу (који није егзистенцијалиста) – „искуство песме претходи искуству песника“. Једноставније речено, свет праве јаве и јаве пуног света објективно трепери у појмовима и речима ван нас, да „у туђем смо срцу своју песму чули“ и да је песма, та сурова победница, добродошли непријатељ песников. Она тражи његову главу, али његов пораз и његова смрт биће уједно и најафирмативнија његова негација!

Сличну демонстрацију боскеовских (и не само његових) схватања песме откривамо и у другој строфи, где нас најпре засени и залепи први стих, сав саткан од предива вишебојних симболистичких афоризама: „Сунце је реч која не уме да сија.“

На први поглед – потпуна бесмислица. Рекло би се да је то један од оних типично Бранкових лепршавих и необавезујућих карамбола, сабијених у „врзино коло речи“. Међутим, померена на ниво метафоре, па и поетичких начела од којих се тек у ретким тренуцима, кад песник наводно победи песму – одступа, ова иначе танка и лагана сентенца је само импулс једне потребе за фундаментом, она је демонстрација једне естетске норме. Чак би се могло рећи да је то у извесном смислу окосница и суштина једне основне дилеме на релацији симболизам –надреализам, маркантна за Боскеа, судбинска за Миљковића. Боске је, како сам Миљковић каже, „извршио синтезу надреалистичке и симболистичке поезије“ у том смислу што је на „симболистичку строгост облика (форме) која чини песму присебном упркос свему што је изнутра раздире“ – надовезао надреалистички „негатив језика“. Одређујући и практично тај однос, Боске је писао:

Ја кажем сунце и реч светли;
ја кажем голуб, и реч лети;
ја кажем јабучњак и реч је у цвету.

Речи су, дакле, преозбиљно, семиотички схваћене. Оне не само да нешто значе, него и зраче. Оне и синтетишу, и

дефинишу. И не само то. Оне су јаче од смисла, пуније су од њега јер „оно о чему ће песник писати не одређује стварност, већ језик“. То већ није ни елементарни симболизам пошто „Маларме би рекао: ја кажем сунце, и сунце светли.“ Маларме управо изједначује реч и биће, како је констатовао и сам Миљковић. Али, Боске не чини тако. Код њега „реч сунце остаје само реч, али реч која светли. По њему оно што значи може да замени оно што постоји.“ У томе је суштинска разлика.

Било како било, тек стих „Сунце је реч која не уме да сија“ долази као вибрација једне чисто интелектуалне, рекло би се теоретске дилеме: да ли је реч „сунце“ само реч (Боске) или је она малармеовски симбол и „вишеспратна метафора“. Изгледа да није ни једно ни друго, јер да је само реч, онда би она имала и своју аутономију, „умела би да сија“, да зрачи потпуно независно, сама од себе и сама у себи. Да је само „Сунце“, онда не би била и реч „сунце“, постала би метафора која не би смела да сија јер онда би изгубила свој метафорични, померени и поредбени смисао. Она је дакле и само реч (која не уме да сија) и само сунце (јер није метафора). А та је противуречност, нема сумње, синтеза надреалистичког и симболистичког односа према лексици, песми и речи, поезији уопште.

Да песма „Балада“, као уосталом и добар део Миљковићеве поезије уопште, израста и формира се директно из књига, односно рационално схваћених теоретских одредби, а не претежно из голе инспирације – на коју се, иначе, у име победе над песником позива – доказују и ови стихови:

Крадљивци визија,
Орлови изнутра кљују ме. Ја стојим
прикован за стену која не постоји.

И нехотице се и овога пута намећу речи из истог написа о Боскеу које се готово у длаку поклапају са смислом цитираних стихова: „Речи су живе у песниковом телу и прождиру његово срце, као што је орао кљуцао Прометејеву цигерицу.“ Исто тако, готово је фрапантна сличност између најјачих, носећих стихова песме:

Кад мастило сазре у крв сви ће знати
Да исто је певати и умирати –

и Боскеовог коментара мукотрпности поетског напора израженог у истом напису: „Поезија се пише властитом крвљу. Нека су речи још увек неистините, али је истинита та крв, тај бол писања.“ Даље, нема готово никакве сумње да стих:

Упамти

Тај пад у живот к'о доказ твоме жару –

није ништа друго до поетска парафраза навода из написа: „Песник би хтео да каже: 'Не треба више писати, не треба више крварити.' Он је то и рекао, али је наставио да пише“. У истом тону, нешто касније, следи питање: „Из којих разлога песник наставља песму и онда када га она, тако рећи, почне и физички да угрожава?“ – на које се, готово спонтано, надовезује и директни песников одговор:

Смртоносан је живот, ал' смрти одолева.

Једна страшна болест по мени ће се звати.

Много смо патили. И ево, сад пева

Припитомљени пакао.

Одговор је дат и у прози: „Песма је постигла своју пуну зрелост у оном тренутку кад се окренула против песника... Уништивши песника, поезија говори само о поезији.“ Пошто је песник уништен, проговорила је песма, тај „припитомљени пакао“, тај „смртоносни живот“ који, јамачно, једино кроз песму „смрти одолева“, превазилази и надживљава све, и „страшну болест“ и патњу. Песник је фанатик, достојан дивљења. Он наставља да пише иако је свестан да „исто је певати и умирати“. То је његова судбина и он то ради, „можда из садизма“ (као наводи Боске), а можда и из неке праисконске самоубилачке жеље да и кроз то докучи неизрециво, да се поигра ватром, па макар га та игра и та ватра и главе стајале...

У сваком случају, „Балада“ је, као и већина Миљковићевих песама, очити израз једног поетског принципа, чак и на рачун прокламоване „патетике ума“. Али, то је уједно и једна од ретких његових песама која, у најјачим својим стиховима, побеђује песника и у једном обрнутом смислу – не оним што нуди и изнуђује *реч* и спрег речи, него оним што излучује и постојеће *осећање*, и то, рекло би се, у тренутку кад песник једноставно заборави да доследно примени и један од метода Сипервјеловог „натпеваног заборава“ или „заборављеног сећања“. Лишена строге, готово инквизиторске контроле, реч ће се, макар и за тренутак истинске ватре, претворити у стварни (не фиктивни, какав жели да буде!) импулс узавреле и сазреле крви, и као она Преверова ослобођена птица – полетети право из срца.

И тада ће се заиста искрено и спонтано моћи да каже: „Моје се срце гаси, очи горе“, „Ја стојим прикован за стену која не постоји“, „само ниткови знају шта је поезија“, „много смо патили“... и слично. Најсублимнија, стварна поетска поетика ове песме лежи у томе што она није само декларативна

и књишка „песма о песми“, хладна и звездана, што није само „врзино коло речи“ и самоуверена, надмена демонстрација теоретских и филозофских начела. Она је и скривени доживљај, са можда невољним и нехотичним закључком да је песма не само пука забава, него и крв, живот сам, судбина и проклетство.

Тај утисак се протеже и на песму „Море пре него усним“, која је такође једна од најбољих његових песама. Највећа драж и ове песме управо је у томе што из ње најмање штрче овештали принципи, декларације и демонстрације, што је и она леп пример праве, надахнуте, дубоке и доживљене импресије и потребе казивања. Наравно, ни овде се нису могле избећи поштапалице сваке врсте. Има и овде привидне дубине и наводно далекосежне мисаоности, као што има и непокривене патетике и одређене неодређености које се сакривају иза често лабилне вишеспратности метафоре и померености симбола. Али, та „вољна нејасност“ – без које као да се не може – само је посебни и намерно изнуђени садржај песме, сличан иначе конфузном наслову – „Море пре него усним“! На први поглед, то не значи ништа, али ипак модификује један посебни, нејасни и невидљиви, посве оригинални и самосвојни смисао: то је можда море пре смрти, море као последњи одсјај трајања, као разливена ватра свемира, као стварно море ноћу...

Овај утисак прозрочне неодређености која није само плод пуке игре, спонтано се намеће већ након прве строфе:

Свет нестаје полако. Загледани сви смо
У лажљиво време на зиду: о хајдемо!
Границе у којима живимо нису
Границе у којима умиремо.
Опора ноћи мртва тела,
Мртво је срце ал' остају дубине.
Ноћас би вода саму себе хтела
Да испије до дна и да отпочине.

Основни и почетни импулс благе меланхолије претаче се у опору и мудру релативност, налик помало на Ајнштајнову теорију релативитета, која постепено прелази у двогуби афоризам по коме смрт и живот нису *исто*, мада се та иста неодређеност и привидна контроверза једноставно потиру, демантују тврдњом да иза „мртвог срца“ и хладног резона остају *дубине*... А то је онај „врјући смисао“ песме која коначно побеђује! Али, занимљива је и брзоходна, ничим ненаговештена, потоња синтеза:

Ноћас би вода саму себе хтела
Да испије до дна и да отпочине.

Мисао се, као вода, једноставно разлива и расплињује, прелива у широко и непрегледно море које се песнику што свет мери дугачким аршинима, са једног „становишта општости“, причињава „пре него усни“ као неки свесadržajни, свеукупни извор и утока свега! Море је канда једино *коначно*, оно је и живот и смрт, и песма и птица феникс која сама себе рађа из пепела и воде...

Укратко, првобитна мутна и контемплативна филозофија претаче се у синтезу бескрајног симбола, са вишезначним, па ипак одређеним сјајем. Песникова „вољна нејасност“ оваплотила се у пространу, али ипак докучиву и надахнуту визију света и космоса, утопила се у море и воду, и у свемир неизрециви и бесконачни. А то је, на крају крајева, само онај трећи, најприкривенији, а ипак најкристалнији вид свеукупне Бранкове филозофије, као и његове грозничаве песме о песми. Треба поновити да су то уједно и најјачи његови стихови, који нису без покрића и златне резерве у чистој, двадесеткаратној валути, макар она била и „узалудност од чистог злата“, како се сликовито каже у једном од наредних стихова.

Него, вратимо се на његове песме о песми, управо на онај гро његових стихова у којима се директно показује, доказује, па чак и захтева једна одређена могућност *речи*, као и једна неодређена немогућност песника и песме. На први поглед, бар судећи по насловима и декларативној намери, рекло би се да је тих „песничких наравоученија“ и стихованих трактата о речима и песми највише у његовој збирци *Порекло наде*, односно у једном од њених циклуса – „Критика поезије“. То је, међутим, само делимично тачно, и то не само зато што Бранковим насловима уопште не треба веровати, него и стога што збиља нема ни једне једине песме која уједно није и нека врста демонстрације – директне или индиректне, свеједно – и основних програмских, суштинских или формалних начела. Тога има чак и у најранијим његовим стиховима. Међутим, у тим поетским почецима, свест о песми ипак није тако нападно сервирана јер је најчешће потискује у страну некаква, било каква, инспирација и исповест, одређена мисао, алузија и слично. Директније исказану *поетику* запазићемо, управо, у „Трагичним сонетима“, односно у сонетном венцу који је под тим насловом објављен као четврти циклус прве Миљковићево збирке *Узалуд је будим* (1957).

Већ сама чињеница да се млади Бранко модерни песник који је себе често стављао у положај авангардног носиоца читавог једног покрета – као што је, рецимо, тзв. *неосимболизам* – определио за класичну форму, може да буде јако симпатична. Јер, а то су већ многи приметили, ту нешто очито није у реду. Наиме, ако се већ захтева неки нови, револуционарни однос и смер, онда је нелогично да се не узима на

тапет и стари облик, који је ипак и неки садржај, неки одраз и израз старе *суштине*. Утолико пре што и сам Миљковић, на једно питање које је сам себи поставио: „Шта је то што конституише идеју“ – одговара: „То је облик песме, јер је он коначан у песми.“

Било како било, тек Бранко Миљковић сматра да се *старом* формом може итекако изразити *нови* садржај. Јер, како он у истом напису каже даље, „прибегавање строгим песничким облицима је својствено само *савршеним* уметницима“. Наравно, најстрожи облик је сонет, и он је веома чест гост у Миљковићевој поезији. То је, коначно, тај сонет за који је и Сент Бев рекао: „Une idee dans un sonnet, c'est une goutte d'essence dans une larme de cristal.“ Дакле, то је нешто најсажетије и најкристалније и он, тај сонет, само потврђује песникову мисао да „нема велике поезије без строге и одређене форме“, односно да је „ново оно што је савршено и утолико је новије што је савршеније“.

Према томе, и само опредељење за сонет, односно сонетни венац, који је врхунски израз версификаторског мајсторства уопште, представља демонстрацију и једне одређене поетике. Међутим, није проблем само у томе. „Трагични сонети“ су и нека врста синтезе до којих је Миљковић дотле дошао. То је импулс такозване прве фазе његовог сазревања и успона, плод најранијих и најинтензивнијих напора. Та ће знања, или бар већина њих, и касније остати његова трајна својина, мада ће их у много чему модификовати, нарочито последњих месеци пред смрт, када ће покушати да направи неке наглије и смелије заокрете.

Већ и сам први, летимични поглед на оних четрнаест *налова* открива, тако, релативну функционалност и условљеност њихову: они као да сами од себе и сами по себи причају своју причу и откривају, притом, процес рађања песме, њено формирање, даљи ток и живот, смисао. То је безмало читав један теоретски кредо и систем поетског обликовања и неће бити нимало неозбиљно ако, као у децјој игри, повезујући у сторију све *налове*, саставимо „причицу“ која може да се схвати и као нека врста рецепта за прављење песме, за одређивања њеног смисла и бесмисла, за њено пуније поимање уопште.

Појимо од почетка. Ту најпре нема ничега. Царује само груба и сирова стварност, од које се иначе бежи и од које се не може направити никаква поезија. То је тај привидно индиферентни, а суштински итекако функционални, стартни вакуум, „божанско ништа“, идеализовано стање бестелесне имагинације и прозачности, стручно припремљени космодром за полетање свемирске летилице, назване песма и реч. Једноставније речено, то је за овакву врсту поезије обавезни

„почетак сна“, како је и крштен први сонет. Сан, та над-реалистичка јава, буднија и сажетија од свих стварности (Бретон), потпуно умртвљује вољу, успављује свест и наводно је претаче у једну још финију супстанцу – подсвест. Рађа се чедна и лепршава имагинација и све добија перје и крила, нарочито реч која је сада и птица и облак, и небо и земља. Може да слеће откуда хоће и лети куда хоће. Песник се труди да буде сасвим анониман посредник, невидљив голим оком, како би се потпуније предао песми и подао на милост и немилост речима – мада, наравно, само привидно и начелно.

И одједном, у тај чисти вакуум почетног сна, на тај имагинарни космодром доједрила је и незвана, непредвидљива *Кула од лобања*, у сваком случају прејака реч, мутна слика и језиви симбол, та страшна визија детињства која је просто збунила и ошамутила и самог песника. Он је, дакле, постао жртва, Прометеј коме су орлови почели да кљују цигерицу. Хоће ли се сасвим препустити судбини или крикнути, јакнути, дозволити црним птицама сећања да сасвим слободно и даље слећу, кљују, крв пију?

Не, то се ипак не сме дозволити, и то опет у име истог оног принципа који захтева пуну слободу речи и подсвести, апсолутну испразност и неометане токове имагинације. Јер, певати о Ћеле-кули значило би ипак именовати предмет, конкретан и стваран, доћи до границе исповедности и непосредног одликовања, а то никако није у складу са начелима ове поезије. У сукобу конкретног и имагинарног побеђује оно друго, гуши се посебно да би се разгранало опште. Зато следи *Одбацавање сумње* да се остварио *Почетак трагања за бићем*, до кога ће се стићи једино ако наступи *поистовећење Бића и речи*. За то је, наравно, потребан дубљи сан (али и буднија јава!), јачи напор отрзања, јаснија „нејасност“ и даље бекство од емоција, од продора стварности и препознатљивих слика. То је мукотрпна и непоштедна битка која истовремено носи безброј и победа и пораза, то је, управо, *Испаштање сна*, како иначе гласи наслов следећег, седмог сонета.

Стање хладног, поетског будног сна поново је успостављено и сада мирније и спокојније може да се чека продор нових, дубљих, али и безболнијих и универзалнијих речи. Међутим, механизам сећања није тако једноставан, слике никако да се сасвим затамне и обесмисле, стварност је жива а свежи утисци се упорно везују за видљиво, појмљиво, чулно. Песма се опет и невољно претвара у исповедно и искрено *Сећање на покојника*, а то, наравно, није оно „заборављено сећање“ нити „натпевани заборав“. Баш зато изнова, у име принципа подсвесне исповедности, следи још јачи, мучнији, али и убитачнији напор да се опет све врати на *Почетак*

заборава, који ће коначно морати да обезбеди *Измишљање света*, једно стваралачко и магловито *Зачаравање* када ће песма слободно да се претвори у своје праначело – *Проповедање ватре*. Али да ли је то истински *Крај путовања*? Није ли, можда, поезија, и несвесно и нехотично, баш зато што је јача од песника – остала да траје као *Проповедање љубави* чак и онда када се од ње, као и од свега видљивог и познатог, бежи као од живе ватре у сфере јаловог, мутног, бестелесног и нестварног?

Дакле, као што се види, читава једна поетика, читав систем и технологија стваралачког поступка садржани су само у насловима који, иначе, немају готово никакве практичне везе са текстом који наводно најављују. Разуме се, очита демонстрациона, пропагаторска намера песникова овим се не исцрпљује. Сваки сонет, као модификована целина, има и своје модификоване комплексе посредних и непосредних значења. Целине, у смислу фабуларног, конституционог тока, наравно и нема, као што нема ни Јулије Примитове (акростиха), ни Лауре (тематског и фабуларног јединства), ни Еуридике (орфејске симболике). Ничега стварног и конкретног ту, у ствари, и нема. Сасвим условно су и у контексту делимично „конкретне“, изоловано и појединачно захваћене *речи*, бледи афоризми, мутне и лебдеће слике и општи појмови. Заправо, конкретна је само *форма*, која претенциозно и нескривено тежи ка савршеном, мада је, руку на срце, читава Миљковићева поезија још далеко од савршенства, од тога на самом почетку јасно постављеног циља. То нарочито важи за – сонету иначе неопходну – *музикалност*, за ритам, а нарочито за *риму*, које су понекад дозлабога рапаве, почетничке, непесничке (правца – прамца, време – успомене, моје – твоје, непролазни – поразни, итд.).

„Трагични сонети“ (а зашто „трагични“, то ни самом песнику изгледа није јасно!) у сваком случају су једна испразна, доследна, мада не и систематизована *ars poetica*, сасвим налик на ону Аристотелову, Хорацијеу, Боалоову или Верленову, мада, ипак, без њихове систематичности и одређености.

Већ први сонет, „Почетак сна“, синтетише основна програмска начела не само ове, него и сваке модерне поезије, наравно у Миљковићевом аранжману. Ту први пут долазимо до симболистичке „померености значења“ и надреалистичке „будне имагинације“. То је, у ствари, песма о песми, реч о речима, песма и реч који вапе за својим правим смислом као за неком изгубљеном половином. Оне траже своју пуну аутономију, анархичне су, недисциплиноване, нескромне. Јер, све тежи максимуму испразности, универзалности. Песник, чије „удвојено око ван главе бдије“ (као код Васка Попе), закључује самоуверено да ће у сну и у подсвести све дубље одразити јер је бекство од видљиве стварности наводно само акт потпу-

нијег и коначнијег везивања за њу. Баш зато и долази до (привидне) исповедности.

Одузимам свету име да га у представност скријем
Кад ништа не почиње јер нема места више
Кад ноћ од успаваних сила и смртоносне кише
Звери шумом уклетe и мене сном убије.

Захтев „одузети свету име“ у сваком случају представља одјек симболистичког, Малармеовог гесла по коме именовати предмет значи одузети му две трећине изворне вредности, а „предстварност“ не може да буде ништа друго него „заборављено сећање“, односно чиста белина и празнина на којој и са које стартују нестварни снови и стварне речи, као ослобођени дамари подсвести у надсвести.

То је оно „божанско и блажено ништа“ из којег се може испилити све, као птица из пепела, као ствар из идеје, као материја из духа. Али, то *ништа* што значи *све*, тај нови, исфабриковани свемир маште, тај померени смисао, може да има и своје фатално, убилачко дејство, јер песма, тако створена, и није ништа друго до једна вечна и коначна „ноћ од успаваних сила и смртоносне кише“ која убија све, и дивље звери и нежног песника. У суштини, овде се упорно брани аутентичност ове и овако настале песме. То је позив да се верује песнику, да се никако не посумња у његову „прејаку реч“ јер је она, наводно, крвљу написана, доживљена и аутентична, чак и онда када је гола апстракција и мутна контемплација.

Значи, да би се обезбедила *пуноћа* смисла, потребно је поћи од *празнине*; да би се родила права реч, мора се заробити у *неправи простор пре* речи; да би се докучио адекватни смисао, мора се потенцирати истински бесмисао свега видљивог и чулног! Јер песник, који „на обичне речи више нема право“, на себи својствен, обичном смртнику недоступан начин, жели да обезбеди најдубљи ток неометаној подсвести. Али, шта да се ради када та и таква, ослобођена, подсвест по логици ствари најпре и најрадије поведе у опиплјиве успомене, у бол и ноћ, у интимне и свету можда незанимљиве тајне, баналне и неважне понекад, када се реч поистовети са одбеглим ждралом па сем „жалбе црних птица“ и „тужне похвале“ понуди са свог пута у бескрај и неки стварни, живи, страшни и непомерени смисао Ћеле-куле, Нишаве и Мораве, горког детињства и недоживљене младости? [...]

[Из прве, досад необјављене дисертације Љ. Станојевића *Поезија и поетика Бранка Миљковића: орфејски исказ и поетска сублимација*, обрађене на Филолошком факултету у Београду 1973. године. Докторат ће до краја 2014. објавити Издавачки центар Филозофског факултета у Нишу.]

Радивоје МИКИЋ

БРАНКО МИЉКОВИЋ И СРПСКИ СИМБОЛИЗАМ

Бранко Миљковић је своје песничко дело чврсто везао за симболизам не само тиме што је, са групом генерацијских пријатеља и критичарем Драганом М. Јеремићем, по угледу на писце епохе авангарде и њихову потребу да поетичке сродности наглашавају и удруживањем у групе и покрете, 1957. године основао неосимболистички покрет, већ, много више, тиме што је, независно од поетичких одлика својих песничких књига, у есејима и критичким текстовима симболизам као скуп поетичких ставова претворио у незаобилазни оквир у који мора да се смести свако тумачење његовог песничког дела. А сама прича о симболизму у српској књижевности је врло сложена. Нема сумње да њен врхунац обележава зборник радова који је, под насловом *Српски симболизам – типолошка проучавања*, објавила САНУ 1985. године, настојећи да тако, кроз резултат једног великог научног скупа, разреши онај низ књижевно-историјских питања која је Драгиша Живковић отворио својим огледом „Симболизам Војислава Илића“ (1960) и посебно тврдњом да је овај наш песник „на измаку живота закорачио смело у област симболистичких слутњи, стрепњи и трагања“¹. Драгиша Живковић је сматрао да симболистичке црте можемо срести у Илићевим песмама „Кад се угаси сунце“, „Запуштени источник“, „Над развалинама куле Северове“ и „Клеон и његов ученик“. У песми „Клеон и његов ученик“ срећемо и непосредно указивање на то шта је симбол и каква је његова природа, док у наведеним

¹ Драгиша Живковић: *Европски оквири српске књижевности*, Просвета, Београд, 1970, стр. 348.

Илићевим песмама можемо да видимо пут који од емпиријског градива води ка симболу, ка превођењу дескрипције у дубљу интерпретацију садржаја појавног света. Мада се неки други тумачи Илићеве поезије (Милорад Павић, на пример) нису саглашавали са Живковићевим ставовима (Павић је, примера ради, сматрао да је Илић симболизам само наслутио и „припремио му терен у српском песништву“)², Живковићево уверење је добило превагу и година 1892. се узима као година у којој се објавио симболизам у српској књижевности.

Поодавно већ је општеприхваћено да нема неког књижевног покрета и правца без манифеста. А за први манифест симболизма у српској књижевности се сматра текст „Споменик Војиславу“ Јована Дучића из 1902. године. Пишући сасвим конкретним поводом („Београдске госпођице подижу споменик пјеснику Војиславу“), Дучић осећа потребу да укаже на специфичност песничког дела Војислава Илића: „Он је пјевао све друкчије па и све друго него наши дотадањи пјесници. Он је пјевао далеке обале које никад видио није, али које је волио – а волио их је зато јер су лијепе. Он у својим пјесмама пјева љубав којом можда никада није љубио, али која га је заносила – јер је била лијепа“. Одвајајући Војислава Илића од других наших песника, Дучић жели да укаже на то да је Илић поклоник лепоте: „Војислав је волио Лепоту изнад свега и она је била цигла његова инспирација. Он је пјевао оно што је снијевао, а не оно што је доживљавао. Зар то уосталом смета да пјесма буде мање искрена?“³ Поред тога што је Илића видео као поклоника лепоте, Дучић је овог нашег песника видео и као заљубљеника у форму: „Али ако хоћете да видите како је умио Војислав и да лијепо мисли и да имагинира, то тражите у његовој Форми: ту је његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имагинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новог у Форми, то је његово; он лично није имао гдје то да научи, и он је све то измислио.“⁴ Говорећи и о томе како форма „у пјесми може да често замијени све друго, а садржина често може да буде све друго само не поезија, Дучић припрема подлогу за увођење у фокус расправе онога што је њему посебно важно – а то је поезија симболиста и декадената. А пошто је ова поезија отишла „много даље од саме Форме“, она је, по Дучићевом уверењу, морала да пронађе нешто друго: „нова осјећања. Прије њих изгледало је да је Форма потоња ријеч у умјетности, јер Форма бјеше, у Француза

² Милорад Павић: *Војислав Илић, његово време и дело*, Замак културе, Врњачка бања, 1972, стр. 167.

³ Јован Дучић: „Споменик Војиславу“ у: *Епохе и стилови у српској књижевности*, приредили Малиша Станојевић и Слободан Лазаревић, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2002, стр. 207.

⁴ Исто, стр. 208.

нарочито, дошла потоња, и бјеше достигла до врхунца тек са такозваним Парнасом, као да савршенство Форме значи период зрелости у једној литератури“.⁵

А будући да Дучић жели да укаже и на специфичност појединих етапа у развоју песничке уметности, он велику пажњу поклања и разлици између парнасоваца и симболиста. Као што је поезија са парнасовцима „добила љепоту слике, тако је са декадентима добила љепоту музике и слободе осјећаја, а са симболистима добила је своју филозофију, лијепу филозофију символа, чисту филозофију пјесништва“. Уважавајући околност да нових фаза у развоју песништва нема без оних претходних, Дучић посебно подвлачи: „Да поезија парнасоваца није профинила нерве и образовала опажања, истанчала наша чула, ко зна да ли би било у нама могућности за ону танану филозофију символа, за ону, тако рећи, метафизику осјећања која данас улази срећом у стиховану књижевност“.⁶ И да би показао како се та нова песничка уметност јављала, Дучић нас подсећа на то да је „поезија Форме морала да претходи поезији Идеје која са Метерлинком и друговима у Француској, а Демелом, Хофмансталом и Георгом у Њемачкој постаје једина поезија овог времена“. Овај приказ линија развоја модерне лирике је Дучићу требало да послужи као подлога за поређење онога што је у српској књижевности постигао Војислав Илић са достигнућима песника из европских књижевности. И ту је Дучић више него јасан. По његовом мишљењу, „Војислав њен (симболистичке поезије - Р. М.) долазак није слутио, јер је он био чист натуралистички пјесник Парнасовац, који је ствари гледао својим физичким оком и који није имао много унутарњег живота у додиру са стварима; он је био само пјесник Форме као што је била и на страни цијела поезија његовог времена. Задржавајући се само на ономе што је видљиво, чулно, он је остао пјесник облика и учитељ Форме; он је показао боље но ико колико је у стању наш лијепи српски језик, и колико има еластичности, пластике, музике и боје у нашим ријечима“.⁷ Другим речима, поезија Војислава Илића је веома важна етапа у развоју српске лирике али, сматра Дучић, „наша данашња поезија, прежививши епоху школе, ваља да у данас савршену Форму унесе могућност и осећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло“.

Сасвим је очигледно да Дучић, у намери да Војислава Илића и његову поезију измести из симболистичког хоризонта, да га прикаже само као оног ко је припремио српску поезију

⁵ Исто, стр. 209.

⁶ Исто, стр. 209

⁷ Исто, стр. 209.

за долазак симболизма, прибегава и неким нелогичним тврдњама. Наиме, заостравајући свој поглед до полемичког пароксизма, Дучић ће рећи и да је Војислав Илић „ствари гледао својим физичким оком“, заборављајући да је нешто раније рекао да је овај песник опевао „далеке обале које никад видио није“, једнако као што је самој себи противуречна и Дучићева тврдња да Војислав „у својим пјесмама пјева љубав којом можда никада није љубио“, ако је, нешто касније, речено да је у питању песник који „није имао много унутарњег живота у додиру са стварима“. Ако разлоге за овакав Дучићев однос према поезији Војислава Илића можда треба тражити у потреби да се симболизам веже само за сопствено песничко дело, онда нема сумње да Дучић, вреднујући неке друге аспекте Илићеве поезије, не преза од врло високих оцена: „Но тај смисао за Форму који је Војислав унио први не само у нашу поезију него уопће у нашу књижевност, то је његово дјело које вриједи можда више него његова књига. Дуго ће многи наш артиста носити срећан утјецај овога ванреднога писца“. Ако ће „дуго многи наш артиста носити“ срећан Војислављев утицај, за Дучића је право чудо како то да наши приповедачи „нијесу поднијели никакав утјецај од Војислава, као што је природно требало да буде“. То је утолико чудније, каже Дучић, јер ако „литература утјече на литературу, тако у једној књижевности утјече жанр на жанр“, а тај утицај је у српској књижевности изостао, док, насупрот томе, у француској књижевности „се нова поезија симболиста и декадентата инспирише унакрсно са сликарством Пивиса де Шована и скулптуром Роденовом“. А „кад се у нас јавио Војислав, сеоска је новела била скоро једини књижевни жанр. Добри писци сеоске приче бјеху везали укус читаве једне генерације за уски живот примитивне сеоске гомиле. Војислав улази са својим укусом за град, с једне стране, а, с друге стране, са својим смислом за лијеп израз“. Указујући на то да „у нашој причи није се опазио ни тај смисао за град ни тај смисао за лијеп израз“, Дучић сетно закључује: „Војислављев укус за Форму више је занио наше читаоце него наше писце“.

Поред тога што је поезију Војислава Илића видео изван симболистичких оквира, Дучић је ипоетичку основу Илићеве поезије тражио у утицајима који су „били искључиво Руси“. Да би објаснио зашто се бави утицајима на Војислава Илића, Дучић се окреће образлагању свог схватања уметникове природе: „У сваком писцу има двоје: оно што је урођено и оно што је научено. Оно што је Војислав научио, научио је од руских пјесника, који су одлични пјесници али недовољни учитељи, нарочито у поређењу са Французима“. А руски песници нису адекватни учитељи зато што како парадоксално каже Дучић: „Треба знати да Руси још до данас нијесу имали

чистог представника оне имперсоналне и парнасочке поезије коју је у нас унио Војислав“. А онда следи још једна парадоксална Дучићева тврдња: „Ако Војислав икоме сличи, то је нарочито француским парнасочцима – за које можда никада није знао. Ко би рекао да Војислав није учио оно што је Лијепо из Готјеове и де – Лилове школе!“ Једном речи, Војислав Илић има оно што немају песници који припадају традицији на којој се он формирао а има оно што поседују представници песничких школа за које он „можда никада није знао“. Али оно што је важније од свих Дучићевих недоследности свакако је његово настојање да у Војиславу Илићу види песника „који је пјевао друкчије па и све друго него наши дотадањи пјесници“, као и његово настојање да у Илићевој поезији открије култ лепоте и култ форме, пошто су та два елемента свакако подлога на којој се могла јавити симболистичка поетика у српској књижевности. А ту поетику је у позним песмама Војислава Илића видео Драгиша Живковић, који је сматрао да симболизам у српској књижевности траје од 1900. до 1918. године и да је толико значајан да га је овај наш историчар књижевности унео као засебну стилску тенденцију и у своју периодизацију српске књижевности (а сместио га је у тзв. Треће доба, које обухвата књижевне токове од 1900. до 1950. године).

У реферату под насловом „Трајање, природа и препознавање српског симболизма“ који је био нека врста увода за научни скуп *Српски симболизам – типолошка проучавања*, Предраг Палавестра је, настојећи да одговори на три питања (1. да ли је у српској књижевности било елемената симболизма; 2. када су се и где главна својства симболизма код нас јављала, и 3. који су најизразитији знаци распознавања српског симболизма), симболизам у српској књижевности сместио у ове оквире: „Ако би се раздобље 1982–1900. године у српској књижевности прихватило као доба раног симболизма – карактеристично по унутрашњем развоју уметничке артикулације и по усмерењу душевног сензибилитета и стваралачких енергија – онда би се период 1901–1918. могао сматрати пуном сезоном српског симболизма. У том другом раздобљу траје тзв. златно доба српске поезије, траје снажна и коренита измена поступка и идеја прозне књижевности, модернизација драмских облика и силовити успон српске књижевне критике. Након те пуне сезоне снага симболистичке имагинације се разлива и трансформише у наслеђе симболизма, чија артикулација траје упоредо с мноштвом других књижевних токова модернистичке провенијенције и траје све до последње Дучићеве збирке песама (1919–1943)“.⁸ У жељи да симболизам у српској

⁸ Предраг Палавестра: „Трајање, природа и препознавање српског симболизма“ у: *Српски симболизам – типолошка проучавања*, САНУ, Београд, 1985, стр. 20.

књижевности колико год је то могуће повеже са облицима симболистичке уметности у другим срединама, Палавестра ће рећи: „Типолошке одлике српског симболизма у свим трима фазама његовог трајања одговарају општим типолошким одликама симболистичке уметности.“⁹ Полазећи, пак, од уверења „да се свако кодирање књижевног текста врши углавном према двома његовим основним функцијама – према стилистичкој, тј. естетској функцији, и према семантичкој, тј. идеолошкој функцији... главне типолошке одлике сваке књижевне формације, па и српског симболизма, одређује њихова контекстуалност у општем процесу развоја културе“,¹⁰ Палавестра указује на стилистичке и семантичке карактеристике симболистичког књижевног текста, међу којима су посебно значајне оне везане за „продубљивање и удвајање песничке слике, отварање дубинске перспективе и проширење функције пејзажа, музичко откриће звука речи и високо мајсторство у руковању усавршеним, прочишћеним и пажљиво избрушеним језиком“, на једној страни, и „трагична тежња ка трансценденталном, метафизичка слутња бескраја и мистика таме, смрти, ноћи, сазнање о Богу као откривење божанске тајне, идентификација са узвишеним, вечитим, сакралним и светим, религија лепоте, жене, склада, савршенства“, на другој страни. А као највеће песнике српског симболизма Палавестра издваја Јована Дучића и Владислава Петковића Диса, указујући и на њихов антиподни положај у српској књижевности и култури („први је био миљеник српске грађанске интелигенције, дипломата, „кнез песника“, и светски човек, а други бескућник, боем, „проклети песник“, самоук и чемерни сиромашак без игде ичега“). Сасвим је очигледно да, књижевно-историјски гледано, Бранко Миљковић спада у ону трећу струју српског симболизма, тачније речено у неку врсту наставка те струје („наслеђе симболизма“, како Предраг Палавестра каже имајући у виду књигу Сесила Мориса Бауре) и да баш појава Бранка Миљковића показује да симболизам у српској књижевности никако није могао да се оконча позном књигом Јована Дучића. Очигледно је, исто тако, да је сам Миљковић био свестан тога да симболистичка поетика за коју се он залаже има другачије одлике од поетике српских симболиста из првих деценија двадесетог века и зато га и означава као неосимболизам када фебруара 1957. године у часопису „Млада култура“ у оквиру темата „Реч је о неосимболизму“ најављује један у свему хетерогени књижевни покрет. За разлику од Драгана М. Јеремића који, без убедљивог образложења, сматра да се термини неосимболизам и интегрални реализам

⁹ Исто, стр. 26.

¹⁰ Исто, стр. 27.

могу посматрати као синоними, Бранко Миљковић настоји да дефинише сам симбол: „Симбол повезује оно што ми нисмо и оно што јесмо, наш субјективни свет са објективним светом око нас... Симбол је за нас инкарнација стварности, кондензовање стварности у простору и времену у оно што је есенцијално и битно. Остваривање симболистичког израза омогућено је унутрашњом дистанцом према стварима, у односу према њима који карактерише нужност и неминовност онога што долази сутра. Потпуно прожимање стварности и њеног суштинског израза, есенцијално повезивање хуманог са оним што је било битно у стварима остварује се симболичким речима поезије“.¹¹ Иако и Бранко Миљковић и други неосимболисти припадају тзв. другој генерацији песника који су се јавили после Другог светског рата, генерацији песника која долази у часу кад су велике битке око слободе уметничког израза наизглед окончане, више је него видљиво да трагове те битке наслућујемо и у појединим Миљковићевим ставовима, а посебно у речнику којим се он служи. Указујући на то да је симбол „инкарнација стварности, кондензовање стварности“, а са чим је повезано и помињање „онога што долази сутра“, односно указивање на то да постоји „есенцијално повезивање хуманог са оним што је битно у стварима“, Бранко Миљковић, сасвим очигледно, жели да се заштити од могућих приговора да је неосимболизам неки вид идеалистичког облика песничког стваралаштва и зато наглашава везу симбола са оним што је тада било особито важно – стварношћу (симбол је инкарнација стварности), иако јако добро зна, посебно преко своје француске лектире, да је и симболизам, као и читава модерна књижевност чији је он сегмент, заснован на антимиметизму, на одбијању да се представља видљиви, емпиријски свет већ да се гради сопствени свет заснован на симболичком представљању везе између емпирије и песникове имагинације. Нема сумње да је неосимболизам књижевни покрет са уистину необичном судбином, пошто је само после три месеца од програмске објаве најистакнутији песник покрета престао да користи термин неосимболизам, не мењајући притом поетичку основу своје поезије нити начин реализације те основе.

А та поетичка основа је чисто симболистичка и њу је Миљковић експлицитно изложио у својим есејима који се по обиму и прегнантности у формулисању програмских претпоставки могу упоредити са есејима Зорана Мишића који су објављивани у другој половини педесетих година прошлог века. Тако ће Бранко Миљковић у есеју „Поезија и облик“ одмах рећи: „Поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују, она је стварање. Али, ако поезија није инвентар

¹¹ Бранко Миљковић: „Реч је о неосимболизму“, Млада култура бр. 52, 14. II 1957, стр. 6.

ствари које већ постоје и немају потребу да буду поново стваране, онда она нема свој предмет. Она је по својој природи беспредметна. Па и онда кад полази од већ створеног и видљивог, она то дематеријализира и чини невидљивим – стварност претвара у могућност“.¹² Не само овај већ и читав низ других поетичких ставова Бранка Миљковића у дубоком је сагласју са Малармеовим погледима на природу песничке уметности: „Ја, напротив, мислим да треба да постоји само алузија. Певање је, у ствари, контемплација предмета, слика која полеће из сањарења, њима изазваних. Парнасовци узимају ствар целу: покажу је, тако нема тајанствености; они одузимају духу дивну радост веровањем да сами стварају. Именовати предмет, то значи уништити три четвртине уживања у песми, које се састоји у постепеном одгонетању: сугерисати га, то је сан. Савршена употреба те тајне чини симбол: евоцирати постепено предмет да би се показало једно душевно стање, или обрнуто, изабрати један предмет и дегажирати из њега душевно стање, низом дешифровања.“¹³ Зато се и може рећи да у овим Миљковићевим речима има трагова који директно воде до Малармеа: „Тако она (поезија – Р. М) ономе што је већ дато одузима извесност и постепено га сугерира замењујући одређено неодређеним, постојеће могућим, непосредну ствар шифром, конкретно симболом. Зато је велика и фина лирика редовно без терета садржаја. У песми ништа не сме да се догађа, одиграва, развија, јер би то захтевало причање, нарацију, инвентарисање. Све што се догоди, мора да се догоди пре песме.“¹⁴ Само, што Бранко Миљковић, као што је више пута истицано, очас може да из једног поетичког хоризонта пређе у други. Отуда је и могуће да он у есеју „Поезија и облик“ лако пређе пут од Малармеа до Валерија: „Дакле, песма има идеју, а не садржај. Поезија се зато не достиже животом, она се достиже умом“. А на све то је додата апологија песничке форме која као да је преузета од руских формалиста, посебно од Виктора Жирмунског из његових „Задатака поетике“: „Шта је што конституише идеју? То је облик песме, јер он је једини коначан у песми“.

А кад је већ реч о облику песме, треба рећи да и Бранко Миљковић, попут свих великих симболиста, предност даје везаном стиху, односно „строгим песничким облицима“: „Прибегавање строгим песничким облицима је својствено само савршеним песницима. Слаб песник не сме да узме на себе

¹² Бранко Миљковић: *Сабране песме*, приредили Добривоје Јевтић и Бојан Јовановић, Просвета, Ниш, 2001, стр. 329.

¹³ Стефан Маларме: „О књижевној еволуцији“ у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Нолит, Београд, 1975, стр. 60.

¹⁴ Бранко Миљковић: *Сабране песме*, Просвета, Ниш, 2001, стр. 329.

толику одговорност“. Знајући да „строги песнички облици“ имају дугу примену и да је авангарда која је за Миљковића врло важан део укупне традиције и настала у отпору баш према тим облицима (ваља се сетити само „Објашњења Суматре“ и Црњансковог атака на „баналне четворокуте добошарске музике“, односно на стих Ракића и Дучића), Миљковић ће своју одбрану ових облика довести у везу баш са историјом модерне поезије: „Замерка, коју су упућивали и још упућују поезији класичној по форми, јесте да она одузима слободу песнику и онемогућава му да открије ново, као да се, тобоже, ново може открити само у невезаном говору и у лутању кроз речи; као да ново нису открили Маларме, Верлен, Рембо, Валери, Рилке у својим сонетима и строго дотераним песмама у много већој мери него, на пример, Тристан Цара и Бретон који су хтели немогуће: да створе уметност а полазили су притом од једне нихилистичке естетике.“¹⁵ Пребацујући фактор новине са плана морфологије књижевног текста на план који укључује и читав низ других компонената, Миљковић припрема подлогу за још једну аргументацијску раван – повезивање новине са савршенством, кључним разлогом због чега он сматра да „строгим песничким облицима“ могу да се служе само „савршени уметници“: „Шта је то ново? Ново је оно што је савршено, и у толико је новије што је савршеније. На тему Едипове несреће написано је око педесет трагедија, а најсавременија је ипак најстарија“. Повезивање новине и савршенства је призвало у помоћ и ону димензију књижевног текста, односно књижевности као уметности на коју је указао Т. С. Елиот у есеју „Традиција и индивидуални таленат“, али и потребу да се укаже на одговорност сваког посезања за неким обликом који има дугу традицију: „Тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песнику слободу да буде произвољан и неодговоран, али му даје пуну слободу да сам одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму“.

Нема сумње да посебну важност имају они поетички ставови Бранка Миљковића који су изложени у есеју „Херметичка песма“. И у овом есеју Миљковић се враћа питању миметичности књижевне уметности, тј. односу између књижевног дела/ песме и онога што је нека врста повода за настанак дела/песме: „Како затим песму учинити независном од онога што је изван ње, што није песма, како се ослободити онога од чега се пошло? Савесним и надахнутим истраживањем речи које су преостали део нашега простора и заборавља, и веровањем у вербалну јаву“. Сасвим је очигледно да Бранко Миљковић први од наших песника експлицитно повезује поезију

и вербалну јаву, односно он је први наш песник који песничку уметност види једино као „надахнуто истраживање речи“. И баш захваљујући том „надахнутом истраживању речи“ је и могуће напуштање миметичности, односно пресељавање целокупне песнику потребне реалности у језик. Отуда је и било могуће да се каже: „Херметичка песма је настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и и неутуђива људска стварност. Све је замењено речима и ништа притом није изгубљено. Реч „ружа“, на пример, уместо свих краткотрајних баштенских ружа¹⁶...“ Указујући на то како су, у ствари, реч и ствар „прешли у стиху једно у друго“, Миљковић својој аргументацији за ту трансформацију ствари у реч придаје и једну нову димензију – укидање пролазности, пошто ће „краткотрајне баштенске руже“ бити замењене речу која не дели судбину материјалних твари. А поступак који означава као кретање од емпиријске равни ка речима и језику као њиховом родном месту, као удаљавање од оне предметноматеријалне сфере у којој се формира песникова слика света, Бранко Миљковић именује као поступак градње херметичне песме, песме која није јасна зато што није непосредно упућивачка: „Тако херметичка песма настаје на највећој удаљености од очигледне стварности, своју прошлост губи заувек, постаје заборав, али је баш тиме и присна и дубока“. Више је него видљиво да се херметичка песма не удаљава од сваке стварности већ само од „очигледне стварности“, та стварност постаје „прошлост“ херметичке песме коју она „губи заувек“, пошто та прошлост постаје она сфера стварности коју песма „заборавља“, коју преводи у сферу симболичке репрезентације, у вербалну јаву. А тај процес превођења одређених елемената из предметно-материјалне сфере у вербалну јаву Миљковић је непосредно приказивао у својим песмама, почев од „Трагичних сонета“ до поеме „Ариљски анђео“ и фасцинација тим процесом је и основни разлог што је сама песма и њено конституисање једна од средишњих тема поезије Бранка Миљковића.

Отуда је и логично што Миљковић у есеју „Поезија и онтологија“ наставља да се бави темама које подразумева његов концепт „удаљавања од онога од чега се пошло“ у градњи песме: „У песми речи треба да постигну своју властиту реалност. То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да се представе и одмах ишчезну као мирис“. Тражећи да у песми речи „треба да постигну своју властиту реалност“, Бранко Миљковић, још једном, жели да нас подсети на брисање предметно – материјалног света, односно на његово превођење у језик. Непосредна последица

тог процеса је то што „нас песма мора ослободити присуства ствари“, што ствари треба да се дематеријализују, да почну да постоје само као „мирис“, као чисто симболичка твар која на нешто упућује али никако непосредно. А такав начин конституисања ствари у песми је и основни разлог што је песма неразумљива. Бранко Миљковић, који је сваку добру песму сматрао херметичном, разликовао је две врсте неразумљивости поезије: „Из тога разлога треба пре свега раздвојити појам неразумљивог у поезији од појма конфузног. Неразумљивост, која има своје дубоке корене и разлоге, остаје неприступачна само неупућенима. За такву неразумљивост увек постоји кључ и једна сасвим прецизна одгонетка. Тада се покаже да је нешто што је изгледало на први поглед неразумљиво много јасније и одређеније од нечега што је изгледало само по себи разумљиво. Насупрот томе, конфузност нема разрешења. Она нема шта да каже, а нема начина да каже чак ни то да нема шта да каже. Конфузност не познаје стварне муке казивања и изражавања, али их симулира¹⁷.“ Говорећи о различитим врстама неразумљивости, оној за коју увек постоји кључ и оној која је производ конфузности, песникове неспособности да се изрази, Миљковић, у ствари, жели да још једном подсети на оно о чему је више пута говорио. Једном речи, и баратање неразумљивошћу, као и баратање „строгим песничким облицима“, допуштено је само „савршеном уметнику“, само уметнику који воли да, на једној страни, савладава препреке и да, на другој страни, све што чини подвргава неком кључу, јасно обликованој поетичкој подлози, пошто је без те подлоге његово песничко деловање остављено без елемента који све држи на окупу.

А кад се и ових неколико овде сасвим укратко размотрених поетичких ставова постави у књижевно-историјску перспективу јасно се види да је поетика Бранка Миљковића симболистичка и да је само његова жеља да нагласи то да долази после низа великих симболиста условила потребу да свом симболизму дода и префикс нео. Отуда је, нема сумње, логично и то што и најповршнији поглед на песничке књиге Бранка Миљковића показује две ствари: да се он као песник придржава поетичких ставова које је изложио у својим есејима и да он, сасвим логично, у песме укључује теме о којима расправља у есејистичким текстовима. Већ је запажено да је код Миљковића дошло до „инверзије поезије и поетике¹⁸“, дошло је, другим речима, до превођења поетичке тематике у песничку тематику (то је и основни разлог што код овог песника

¹⁷ Исто, стр. 239

¹⁸ Новица Петковић: „Инверзија поезије и поетике“, предговор у: Бранко Миљковић: *Песме*, Каирос, Сремски Карловци, 1997, стр. 191 - 210.

срећемо и наслове који треба да буду и интерпретација - „Трагични сонети“, „Очајна песма“, а то је, сасвим сигурно, и разлог што је у књизи *Порекло наде* дошло до отвореног поигравања поезијом и поетиком као неком врстом њене основе). Нема сумње да у чисто симболистичке одлике Миљковићеве поезије спада и то што је он у бројним песмама које имају непосредно видљив подстицај / инспиративну основу настојао да у потпуности потисне све што има миметички карактер, а могло би се рећи да је овај песник посебну пажњу посвећивао напорима да из видокруга свог лирског субјекта укло­ни све емпиријске појединости (зато је и било могуће, примера ради, да се у „Трагичним сонетима“ помиње „кула од лобања“, односно Теле кула у Нишу поред које је Миљковић провео детињство, али да се у поједине сонете из овог сонетног венца не укључи ниједна појединост која би се могла схватити као било који облик дескрипције. Исто важи и за поему „Ариљски анђео“ која, такође, подразумева сасвим конкретан подстицај да се крене у песнички чин, само што тај подстицај са свим оним што образује његов стварносни контекст бива доследно уклоњен из саме поеме). Нема сумње да је управо потреба да се елиминишу елементи миметичког основни разлог што је Бранко Миљковић већ у својој првој књизи (*Узалуд је будим*, 1957) перспективу онога што би било лично искуство заменио активирањем сложене митолошке подлоге/подтекста (то је највидљивије у његовим песмама „Узалуд је будим“, „Триптихон за Еуридику“, у којима је лирски субјект преведен у фигуру Орфеја, претворен, другим речима, у Орфејевог двојника, мада се и касније у Миљковићевим песмама јавља неколико модела прикривања искуствено засноване тачке гледишта, мада понекад неки сигнал указује и на оно што би била стварносна подлога у некој песми. Такву улогу има посвета у чувеној песми „Балада“, посвета која указује на боравак у Струги и на Охридском језеру, мада то за сам семантички аспект песме није од значаја, пошто је у овој песми доследно реализован принцип удаљавања „од онога од чега се пошло“).

Већ су песме из књиге *Узалуд је будим* показале да спадају у херметичке песме, чак и кад је реч о песмама из циклуса „Седам мртвих песника“. Узимајући у овом циклусу за подстицај судбине и песничко дело великих српских и хрватских песника, Бранко Миљковић је непосредно показао како изгледа оно што је он називао „удаљавањем од онога од чега се пошло“, пошто он ни у једној песми не настоји да биографску или неку другу подлогу претвори у елемент који доминантно обликује семантички план. Уместо тога, срећемо митолошке универзалије (горе – доле, свет живих – свет мртвих) или макар делимично на њима засноване опозиције (природа – култура, живот – смрт), што је јасан знак да нас Миљковић,

свестан херметичности сопственог песничког текста, упућује на то да помоћ у заснивању семантике текста потражимо у активирању контекста. О томе је, додуше, сам Миљковић и говорио, посебно онда кад је тражио да се недовољност речи као изражајног средства надомести контекстом у који се речи могу поставити. Ако песник коме реч није довољна да саопшти оно што жели може да посегне за контекстом, за обухватнијом целином у коју се поједина реч може укључити, онда и читалац има то право, поготову зато што је њему знатно теже да „уђе“ у херметичку песму. Контекст ка коме читалац и тумач могу да се крећу сам Миљковић је заснивао на неколико начина. Активирање митолошке или поетичке подлоге је један од њих, мада, нема сумње, за поезију овог песника изузетно значајан. Ову могућност су посебно добро користили тумачи који, хронолошки гледано, долазе после Џацићеве студије *Бранко Миљковић или неукротива реч*, пошто је то прва целовита интерпретација песничког дела Бранка Миљковића у потпуности заснована на издвајању поетичких одлика. Друга могућност је она која проистиче из морфолошких одлика Миљковићеве поезије, из више него очигледне потребе овог песника да своје песме сврстава у циклусе и циклусне целине. У новијој теоријској литератури посвећеној проучавању поезије циклусу је посвећена знатна пажња, поред осталог и зато што се у цикличном повезивању појединачних песника види и нека врста носталгије за несталим дужим и врло дугим песничким облицима. А кад се имају у виду критеријуми на основу којих су теоретичари књижевности разликовали тзв. максимално и тзв. минимално повезане циклусе, лако се види да је Бранко Миљковић користио максимално повезан циклус (и то и кад је реч о „Седам мртвих песника“ и кад је реч о циклусу „Утва златокрила“), пошто је настојао да песме повеже и тиме што користи исти облик (сонет у циклусу „Седам мртвих песника“, четири крипто-катрена у свим песмама циклуса „Утва златокрила“) и исту тематику (песнички светови српских и хрватских песника, фолклорно-митолошка сфера српске културе).

У свим освртима на симболистичку поетику и њене најважније копоненте посебна пажња је посвећивана звуковно-мелодијском слоју песничког текста. Тај слој је утолико важнији што су сви прави симболисти наглашавали херметички карактер своје поезије, као што је то чинио и Бранко Миљковић. Ако песник одбија да користи онај тип употребе језика који се заснива на успостављању јасног односа између ознаке и означеног, ако се он, другим речима, систематски труди да тај однос „помери“ и да означено преведе у сферу наговештаја и сугестије, сасвим је логично што расте улога звуковно-мелодијског слоја у песми. Он не само што и сам бива

семантички оптерећен већ омогућава да се реализује оно поетичко начело о коме је говорио А. Бели („Настају стихови који више звуче него што казују“, а сасвим је сигурно да су такви Миљковићеви стихови „Горка причест слуха у себи вас крије / Чемерни лабуди излишности бритке“ из песме „Слуга Милутин“) а које је у тумачењу неких одлика српске симболистичке поезије применио Љубомир Симовић у огледу „О једној грани српског симболизма“, објављеном баш у зборнику *Српски симболизам*, САНУ, Београд, 1985. Једноставно речено, без давања важне улоге звуковно-мелодијском слоју није могућ онај тип песничког говора који се заснива на наговештају, сугестији, симболичкој интерпретацији емпиријског градива. А нема сумње да је поезија Бранка Миљковића у модерној српској поезији препознатљива и по веома високом уделу звуковно-мелодијског аспекта. Баш је овај слој и омогућио Бранку Миљковићу да реализује једно од својих важнијих поетичких начела које се односи на семантички аспект текста и на начине конституисања тог аспекта. У једној прилици Миљковић је рекао да је поезија данас пребегла дисконтинуираним формама, не прецизирајући подробније облике те дисконтинуираности. Али сваки пажљивији читалац Миљковићевих песама зна да се у песмама овог песника врло често сусрећемо са стиховима који имају гномску структуру („Свет ће спознати онај ко га мења“, „Исто је певати и умирати“ нпр) али и са стиховима у којима семантички план као да нема потребну артикулацију („Сунце је болест и слабост је стрела / У сну одвојени водом док се мрзну“) и да се због тога и може рећи да у Миљковићевим песмама постоји дисконтинуирана форма (стихови који значе и стихови који више од свега звуче се јављају једни до других, омогућавају читаоцу да са једних пређе на друге, да, другим речима, целину успостави само као нешто виртуелно, нешто што подразумева преплитање две равни. А коришћење овако схваћене дисконтинуиране форме није нешто што се у поезији Бранка Миљковића јавља узгредно и случајно, већ се баш та одлика његове поезије мора посматрати као једна од средишњих компонената. Да би она могла да буде тако широко примењена било је неопходно да се на врло високо место постави звуковно-мелодијски слој стиха и да се тиме истакне његова улога у равни морфологије и композиције песничког текста.

Пошто Бранко Миљковић спада у песнике који су за свој средишњи програмски циљ узели настојање да стварају херметичке песме, логично је и то што у његовој поезији велики значај има и контекст, односно подтекст који, пре или касније, постане видљив у песми и без кога је немогућа било каква семантичка конкретизација. Поред мање или више

видљивог ослањања на песничку сферу у заснивању контекста (бројни цитати и реминисценције на песничка дела из наше али и из других књижевности), односно подтекста у појединим песмама Бранка Миљковића, важно је и настојање овог песника да у своје песме укључује и врло широко схваћено митолошко градиво. И мора се рећи да је подручје мита и иначе било привлачно за српске песнике друге половине двадесетог века (најзначајнији песник генерације која претходи Миљковићевој, Васко Попа, такође се систематски ослањао на митолошку подлогу и у заснивању семантичког плана у својим песмама и циклусима песама и у градњи песничких слика и симбола) и та чињеница се мора посматрати у светлу већ више пута истицане чињенице да се може говорити о дубоком митологизму целокупне уметности двадесетог века. А кад је реч о укључивању митолошке подлоге у поезију Бранка Миљковића треба имати у виду чињеницу да је он, мада је у распону од само неколико година објавио све три своје самосталне песничке књиге, прошао више него занимљиву еволуцију. У књизи *Узалуд је будим* (1957) Миљковић се ослања на античку митологију и у средиште својих митолошких оквира поставља фигуру Орфеја и целокупни комплекс тзв. орфејске симболике. У свим осам целина ове књиге орфејска симболика се може запазити као онај слој ка коме се крећу сви семантички тонови. А већ у књизи *Ватра и ништа* (1960) митолошка подлога се мења и ту промену је и сам песник објаснио у интервјуу за НИН, септембра 1960. године. Указујући на то да му је у књизи *Ватра и ништа* био циљ да изгради „поезију на националним симболима“, Миљковић је, сасвим сигурно, имајући у виду чињеницу да за тим симболима није посегао у књизи *Узалуд је будим*, снагу нове симболике у својој поезији видео овако: „Њихова снага била би у томе да одразе једно прочишћено народно искуство и да својом сугестивношћу судбински преуреде народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на властитијој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо ослободити туторства хеленско-римске, романске симболике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета¹⁹.“ Очигледно је, другим речима, да је Миљковић пожелео да Орфеја замене фигуре из националног предања (Болани Дојчин, Слуга Милутин, Гојковица), једнако као што је пожелео да покаже какав се симболички потенцијал скрива у обредно-ритуалној сфери наше културе (додоле, расковник, утва златокрила). Отуда се и може рећи да је Бранко Миљковић, идући у понечему за оним што је већ чинио Васко Попа, један од оних песника који су дали дубље програмско

утемељење одређеним токовима и тематским тенденцијама у српској књижевности друге половине двадесетог века, мада је он, у исто време, показао и каква је динамика одликовала књижевне токове у другој половини педесетих година прошлог века. Захваљујући тој динамици је и било могуће да један песник прође тако занимљиву еволуцију и да један тип митолошке подлоге, односно митолошког контекста замени другим, преузети из других култура оним који је нашао у дубљим слојевима сопствене културе.

Мада је најбољи део свог песничког опуса испевао крећући се унутар јасно оцртаног оквира симболистичке поетике, Бранко Миљковић је динамику књижевних токова свога времена посведочио на још један начин. У већ поменутом разговору за НИН, из септембра 1960. године, Миљковић ће, објашњавајући једну важну димензију и сопствене поезије и модерне поезије уопште – а то је њена рефлексивност, рећи да „савремена рефлексивна поезија претпоставља мисао ослобођену рационалистичких експликација, мисао у одсуству разума, чисту и слободну мисао“ и изнеће, исто тако, своје уверење да су надреалисти створили услове да мисао „истински запева“ док ће себе довести у родбинску везу са надреализмом и рећи да „себе сматра(м) унуком надреалиста“, односно рећи да он покушава „да у свом песничком поступку измири(м) симболистичку и надреалистичку поетику“. И то је основни разлог што је књига *Порекло наде* (1960) у тој мери различита од две претходне књиге. А разликује се не само по морфолошком аспекту (у њој Миљковић користи слободни стих и систематски избегава строге песничке облике) већ и по томе што је поетичка тематика Миљковићу иначе тако драга и толико важна сада спојена са једном интонацијом која се готово не јавља у другим његовим књигама. Та интонација се може одредити као гротескно-хуморна. А њено родно место у модерној књижевности је надреализам. Надреализам је као и свака авангардна књижевна школа и покрет имао негативан однос према претходницима, у које, ван сваке сумње, спадају и симболисти, али симболизам и надреализам повезују и неке заједничке поетичке лозинке. И надреализам жели да побегне од миметичности у књижевности, једнако као што и надреализам, захваљујући својим програмским циљевима, тежи да оствари сасвим особен образац песничког говора који и сам тежи нејасности. Тако је Бранко Миљковић желео да подстакне унутарпоетичко повезивање, неку врсту поетичке интеграције и веровао је да то повезивање неће бити изведено на штету ни једне ни друге поетике између којих се кретало његово песничко стваралаштво. Данас се може рећи да је симболистичка компонента у његовом песничком опусу далеко изнад надреалистичке и да

је, захваљујући и њему, симболизам и у другој половини двадесетог века играо врло важну улогу.

А та чињеница нам пружа могућност и да кажемо да су начела оне поетике симболизма за које се 1902. године залагао Јован Дучић своју пуну реализацију добила у есејима и песмама Бранка Миљковић. Ако је Дучић, инсистирајући на значају песничке културе, приговарао Војиславу Илићу то што су му узор „били искључиво Руси“ који тада још „није-су имали чистог представника оне имперсоналне и парнасовачке поезије“, такав приговор не би могао да упути Бранку Миљковићу, пошто је он у обликовању своје поетике подстицаје узимао и из руске и из француске поезије и поетичке мисли (а добро сведочанство о томе пружа и Миљковићев преводилачки рад, јер је он, између осталог, преводио Брјусова, Белог, Блока, од руских, а Малармеа, Верлена и Рембоа, од француских песника, а то је и важно обавештење о његовој песничкој лектури). И крећући се у тако обликованом поетичком видокругу, Бранко Миљковић је, сасвим очигледно, био поклоник култа лепоте и култа форме и зато би се и за њега, као и за његовог далеког песничког претка Војислава Илића, могло рећи да је у форми (Миљковић би, додуше, рекао „строгим песничким облицима“) „и његова идеја, и његов осјећај и његова жива имагинација“ и да је и он веровао да „форма у пјесми може да замијени све друго“. Исто тако, може се рећи да је у Миљковићевим песмама видљив и онај процес који је Јован Дучић именовао као процес у коме је поезија „са симболистима добила своју филозофију, лијепу филозофију символа, чисту филозофију пјесништва“, пошто у српској књижевности друге половине двадесетог века нема песника који је у већој мери наглашавао везу поезије и филозофије и настојао да баш ту везу искористи за заснивање једне сасвим особене врсте симбола. И пошто је Бранко Миљковић један од оних модерних песника који су волели да се уплићу у тумачење своје поезије, па и да га у понечему врло успешно и усмеравају, није мали број тумача који се зауставио баш на тој равни – на настојању да поезију Бранка Миљковића посматра као филозофску у својој основи (у томе је најдоследнији био Драган М. Јеремић, који није крио разочарање што је Миљковић као филозоф толико недоследан да се о некој кохерентности његове филозофије и не може говорити), посебно филозофску у сфери приближавања филозофији Хераклитовој. Али, ако је, релативно брзо, ипак постало јасно да није реч о песнику филозофу, остало је неспорно да је реч о песнику који се није задржавао „само на ономе што је видљиво, чулно“, да је, у случају Бранка Миљковића, реч о „поезији Идеје“ која је своје поетичко образложење потражила код Пола Валерија. Само што су те идеје највећим

делом узете из корпуса поетике, пошто се једино тако може објаснити зашто је Бранко Миљковић тако често саму песму, њено онтичко утемељење у „вербалну јаву“, узимао за основни тематски елемент у својим песмама и зашто је, посебно у својим писмима, песму приказивао као највећег ривала песниковој стварној егзистенцији. Тако се он, сасвим посредно, вратио оним питањима која је Јован Дучић поставио – да ли песник певајући о ономе што „никада видио није“ конституише једну реалност која постаје моћнија од оне у којој се одвија његов овоземаљски живот. Али, то је још један доказ да је поезија Бранка Миљковића повод за постављање оних питања која воде у само средиште поетичког мишљења. И у томе је вредност његовог песничког дела.

Драган Б. БОШКОВИЋ

УЗАЛУД: ПОЕТИЧКО МЕСТО БРАНКА
МИЉКОВИЋА У ЈЕДНОВЕКОВНОЈ
МОДЕРНИЗАЦИЈИ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА¹

Зауставимо се, у овом тексту, тек на једној мисли о оном великом МОЖДА, оном УЗАЛУД и оном МОГАО БИХ српског песништва. Наравно да на овом месту не желимо да отварамо лингвистичку херменеутику ове речце/прилога/модалног глагола, ових малих речи које обележавају три велике етапе у модернизацији српског песништва: Дис, Миљковић и Војислав Карановић као МОЖДА, УЗАЛУД и МОГАО БИХ. Знаковност културног система и културна кодификација обележавају упорну, век дугу културну стратификацију прве две наведене речи, видећи их као преломна места у модернизацији српског песништва и његовом модернистичком поетичком освешћењу. Као да су два песника, Дис и Миљковић, заједно са културом пре изабрали нас него ми њих, и као да нам, градећи поетику српске културе, они омогућавају да их видимо, да видимо оно што пре нисмо, на шта ће се, данас, још више нам ширећи зенице, надовезати Војислав Карановић. Културним очима проширених зеница, које сажимају различите језичке, мисаоне и културне тангенте, ми гледамо свет, а једна од првих ствари коју са нашим песницима видимо јесте криза. Бића, времена, субјекта, погледа, знања, говора, текста, што нас подсећа да друго име за модернитет и јесте криза. Оно

¹ Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

што је код Лазе Костића било онтолошки постављено у чврсте координате, сад је у кризи коју Дис дијагностификује, а од које ће Миљковић далекосежно оболети. Уз поклоњење сенима Скерлића, на седамдесету годишњицу његове смрти, болест као место здравља и еманципације, још једно је лепо, револуционарно и сваког дивљења достојно модернистичко откриће. А у једном тренутку схватити да смо на смрт оболели, значи раскинути са светом моћних субјеката романтизма, што је прво и посебно место позитивног исклизнућа и самоосвешћења песништва које ће уланчавати дијахронијске нити српске поезије двадесетог века.

Величанствен тренутак. На Костићевом трагу, оболели од орфејског синдрома, Дис и Миљковић граде метапесме, које собом испитују изворе песништва, а сусрести се са „Можда спава“ и „Узалуд је будим“, или пре тога са „Santa Maria della Salute“ значи, постављајући питање судбине певања и орфејског губитка бића поезије, сусрести се са једном иманентно песничком херменеутиком исходишта самог песништва. Јер Орфеј је изгубио биће песништва, иза чега остају фрагменти његове тужбалице као фрагменти његовог раскомаданог тела. А песма постаје све: и поетика песништва и сопствена поетика, и хеременутика песништва и бића овога света, и мртва драга и изгубљени језик, и смрт и живот, и сан и буђење и спознаја, и симболички регистар и мишљење и ништа... Јер Костићева мртва драга јесте песма, она је и име за песму, за певање, поетику, сан, онострано... И, јер од Костића до Миљковића, додајмо до Карановића, српско песништво испитује овај орфејски удес, преступ певања и веру песника као залог песништва. И, јер раст у модернитету, као и у архајском идентитету, јесте раст у кризи, раст кризе, јесте раст и у поетичкој самосвести као кризи, али у оба случаја, као на митолошком исходишту певања или у Деридиној онтолошкој дисеминацији писма и бића, један раст у губљењу, једновековно певање о изгубљеном: драгој, субјекту, песми, трансценденцији, сурвавању у симулакрум певања, лепоти. Овим ћемо се и бавити: поезијом која опева смисао губитка песме, што је предмет певања сваке велике поезије.

Зато ћемо се само на трен задржати на Костићевом бацању унапред, једном обећању и једном доласку смрти и оног после смрти, једном предавању смрти са којом долази оно еротичније и луђе од оног сада. У моменту губитка песме или сједињења са њом, Костић нам и открива и скрива све, и жели немогуће песме да би уопште била песма. И немогући загрљај на крају тек је жеља, јер знакови и идентитети само посредују а не поседују ону несводиву другост, они нам не могу омогућити пуноћу загрљаја, они су као и песма, деридански, тек траг, како и сама песма сведочи: „песме су моје, /

тих састанака вечити траг.“ („Santa Maria della Salute“) Песма је белег, траг, којим се одсутно биће песништва уписује у песму сопственим самоприкривањем; песме су трагови, оживљени, фрагменти, делићи тих сусретања, а састанци су делови синтаксе песме. Ако су места сусрета драге и субјекта СНОВИ, па самим тим песма настаје као траг, семе, плод, у сну, онда на јави остаје жалост и крах. Песма се тако објављује као расцеп, као траг или пукотина оностраног које се такође структурира у траговима, пукотинама, као што су снови трагови песама, а песме процепи сусрета.

Отварајући овако снажно питање онога што ће бити изгубљено, али објављено као траг тих сусрета, отварајући и питање непремостиве пукотине песништва и бића, Костић ће нам даровати опсесију која ће трајати цео век. А Миљковић ће пола века касније додати Костићу: „Да ли ћемо је наћи у повратку ноћи / (...) у повратку сна и гора?“ („Лаза Костић“) Оно што је Лаза видео да јесте и да ће се десити као (не)могуће, Миљковић више не види. Нема више ни сна ни ноћи, као да Миљковић додаје, отварајућу у својој симболичкој рефлексiji смисао Лазиног губитка као смисао певања, спознајући да је свака песма у нестанку, као и да тек оно одсутно песме говори језиком песме, јер свако присуство би је умртвило. Костићева песма јесте пораз поезије и зато поезија, а то је оно што, каже Миљковић, „слепе очи слуте“, оно што је Костић описао као „то тек пророци слуте“. А ово, митопоетско ослепљење очију отвара простор другом облику сазнања, које ће тек код Диса добити своју епохалну форму. Смисао Костићевог сазнања – „крз њу сад видим, од ње све знам“ („Santa Maria della Salute“) – дакле песме, драге, потврђује да сазнати и певати значи видети, да, дакле, дискурс песништва и културе гледају за човека. Дискурс поезије даје могућност да се види поезија. А какав је то дискурс? Он води невиђеном и негледаном, тек слућеном. Јер, уколико га разумемо кроз оно будуће, онда мора да има „очи“ Владислава Петковића Диса, јер и Дисов субјект види захваљујући драгој: „Да ме виде, дођу очи, и ја видим тад!“ („Можда спава“). Рембоовски, тек када је виђен, он може видети: так када је нестане, песма може проговорити. Тек када види „очима звезда“, он више ништа не зна и почиње спознаја. А какав је то поглед, ако није поглед поезије саме.

У моменту буђења – као дефинитивно савршеном моменту рађања модернитета, јер модернитет је сав у покрету јаве, будности, бдења, осветљених ноћи, поноћних сунца, сав у озарењу зором, моћ светлости – Дис ће себе затећи у оном великом, магловитом и сеновитом МОЖДА. Ништа од извесности спознаје, од сигурности сна, од трагова песме, од виђења или видовитости. Моменат буђења јесте и моменат

губитка сна, и то као места одсуства и сусрета, и места трага песме. Ако више нема сна, нема ни поезије. Зато је модернизам на деликатном задатку. Лишен романтичарских снова, он мора да детектује себе као болесног од несанице. У орфички постхадском космосу, у моменту у којем је прошао Костићеву романтичарску апокалипсу која са собом није донела космичко и онтолошко разрешење судбине субјекта и драге, већ га отворила иманентној кризи, субјекат Дисове поезије се буди у свету у којем све постаје неизвесно. У пукотини бића и песништва, у коју се пропада у исконско песничко, ово МОЖДА стање, први степен модернистичке виртуелизације српске поезије, бодлеровски паралише меморију и хвата фантом или пукотину садашњости. Јер, за Бодлера, модерност јесте пролазно, измичуће, и зато и јесте и фантом, утвара... Будимо се, дакле, са Дисом у свету утвара и духова, апокалиптичном свету који је Лаза хтео да походи и да у њему сретне своју драгу, а дочекале су га сабласти модернитета, и то, рекао му је Миљковић: „у пустињи што у празној светлости расте.“ („Лаза Костић“)

Фрагментаризација Дисовог света, његово комадање, сведочи о дефинитивно нецеловитој слици света коју обједињује њен губитак и слутња изгубљеног. Оно што су Костићеви пророци радили, слутили, сада модернистички субјект ради: слуги „јер то једино зна“ („Можда спава“). Јер у свету духова и фантома ствари се јасно не самообјављују. „Заборавио сам, заборавио, не сећам се више“ – овај Дисов презент мења културне и онтолошке категорије. Заборавити оно прошло, као и слутити оно садашње, само је метафоричко двоструки рад два фантома, двострука тропика. Два фантома метафоре, као обележје модернизма и одмах толико фантома, толико тропа: фантом поезије, мртве драге, спознаје, фантом садашњости, фантом модернистичке репрезентације, оно велико, сабласно МОЖДА. Јер све ће МОЖДА доћи после овога сна или ове песме или ове јаве као сна, или ове садашњости која враћа прошлост у живот укидајући је и обрнуто. Јер све је троп, поновна презентација садашњости и присуства, тачније одсуства, репрезентација, утвара: како је могуће да после овога сна (јаве, песме) дође она која је заувек остала у сну. Ево нас у моменту уписивања истости у разлику, постструктуралистичке тропографске поновљивости, чудесном месту модерности, бодлеровског сплина и виртуелног зрна хашиша. Јер то *сада* јутра у којем је изгубљено све, чува то сада као губитак, то јутро као крах, као троп који га поништава и држи, фантом метафоре у којој се ово сада осмишљава. Јер можда ће доћи, можда ће доћи после овога сна та песма која је заувек изгубљена, та метафора стварности, сна, песништва, драге, те обећане а заувек изгубљене среће. Јер он више нема

ни драгу, ни њен не зна глас, он нема више ништа. Из празнине изгубљеног, наиме, посматрамо како се рађа модерно српско песништво и модернистичка онтологија песништва.

Код Диса, заборав песме се конституише као место рађања песме, а тај заборав песме, та празнина, јесте једино место кога се субјект сећа. Сећање на заборав, дефинишимо песму тако, и заборав песме као место њеног рађања, све то у једно јутро. А после тог јутра, у Дисовом „да је чујем узалуд сам данас кушао“, велико УЗАЛУД Бранка Миљковића. Када доба-ци Дису: „Руко испружена према другој обали клони, / Ако смо пали били смо паду склони / Овде је ноћ што се животу опире“ („Дис“), Миљковић жели само да обележи овај последисовски тренутак изгубљености. Миљковићева песма је свесна тоталног модернистичког губитка, оног ништа певања и бића из којег мора проговорити. И маестро то изводи маестрално. „Ако је овде ноћ“ и малармеовски „велики сан“, и ако је овде „свака песма празна и звездана“ („Свест о песми“), и ако је она, песма, „све што ми оста од неповратног дана, / Празнина што пева и мир мој румени“ („Свест о песми“), Миљковић ће себе реторски запитати Дисовим питањем у дисовски интонираном стиху: „Куда да одем после овога сна?“ („Црни јамб сна“). Ако је за Диса можда било наде да ће доћи после овога сна, Миљковић је свестан епохалности губитка предмета песме и певања, и он себе прона-лази у питању куда да крене после овога Диса, у питању у којем је већ похрањен одговор. Никуда, наравно, јер су и поезија и мртва драга сувише будни или сувише мртви, јер сваки напор и мисија – „Пробудити те морам Еуридиком мртва“ („Триптихон за Еуридику“) – свака воља и свака идеја долазе до сопственог УЗАЛУД. Јер и тај сан, „моје тамно подне, сен“ („Црни јамб сна“), ничеанско сунце у зениту али изнутра сеновито, тамно подне и „будни мрак“, дозиваће високо-симболистичку и високоничеанску логику живота, језика, смисла, „један пут тужан“ („Црни јамб сна“). Иако ће већ следећег момента песник вапити „Никад да се заврши тај камени сан“ („Триптихон за Еуридику“), он ће тако само саопштити Дису истину о сну без краја коју је Дис већ знао. После сна нема буђења, само онирички делиријум јаве или буђење снова, путовање које се „неће отровом завршити. / Неки ће свемир поново да нас створи“ („Сунце“)... Али УЗАЛУД, као што и до сада све беше УЗАЛУД. Ако је Дисов заборав припадао оном сада јутра и буђења, Миљковићева моћ заборава рађа немогућу поетику оног узалудног буђења. Јер, биће спава и биће је будно, а тако се оно (као ни она), не може пробудити. И зато Миљковић наводи разлоге зашто је буди, а реторика ове разложности губи се у моменту када она „сигурно“ каже: „Нека ме тражи и види да ме нема!“ („Узалуд је будим“) или,

парафразирајмо, „Нека ме буди и види да сам будна“, и у једном убрзању и каденци оног УЗАЛУД без даха одјекне још један стих: „јер ће се пробудити друкчија и нова“ („Узалуд је будим“) и то као знак да се никада пробудити неће.

Трагизам и непоновљивост поезије Бранка Миљковића, и модернистичко освешћење српскога песништва, догађа се баш овде: у једном поетичком УЗАЛУД трагања које нема своје исходиште, једном бескрајном лутању које нас води постструктуралистичкој свести о увек новом и друкчијем, о једној дисеминацији и диферанцији, и повратку у друго које је као такво већ изгубљено. Отварајући хоризонт у којем се објављује оно друго бића, и обрнуто, ону игру самообјављивања бића у празнини сопствене другости, Миљковић ће до крајњих димензија слити и задржати у нескладу и тензији ове половине, диференције, „контрадикције“, „тужан заокрет“ („Орфеј у подземљу“). Језик као маска кроз коју одсутно добија усне, фантом одсутности кроз који говори прошло и будуће и садашње. Зато Миљковић иде даље, па заборав види као место заборав садашњости, један прекид са временом и прекид са измицањем – оно што је Ниче желео да види. Јер у хераклитовски схваћену реку не може се ући два пута на исто место, али у ничеанско-миљковићевску реку не може се ући уопште: иако стално обнавља симболе и знакове, она не оставља ни једно место као исто. Зрела поезија, зрели модернизам, зрелост мита, тотално подне и тотална ноћ, апсолутни симболички промашај „вербалне јаве“, мирис малармеовске празнине као Миљковићев језик што мирише празнином цвета, и поезија која је као и биће, као и Миљковићева Еуридика, „Презрела сваки облик појављивања“ („Триптихон за Еуридику“), а која, опет, само у тој песми и постоји: „Где си осим у мојој песми дивна Еуридико.“ („Триптихон за Еуридику“) А та песма је онај велики, изгубљени сан...

А имати свест да си у песми, да си само у песми и да биће као такво своје лице има тек у песми – овај хајдегеровски сан постаје Миљковићева јавна. Ужасна јавна савршене поезије. Јер то биће мора да се објављује самоприкривајући се и самоукривајући се, да би Ничеово сунце у зениту тако јасно и чисто засијало, у чијем сјају би све ствари задобиле своје блиставо место без сенке, без метафоричке шминке, у којем ипак, добациће му Миљковић, „распрскавају се звезде као метафоре“ и „сунце је реч која не уме да сија“ („Балада“). Врхунац, зенит модернизма и моменат његовог обрушавања јесте пукотина у подневу и речима. Моменат у којем песма схвата да „реч је сувише будна“ („Орфичка песма“) и да све настаје иза њених леђа, у оној немогућој сени, и „свет“ и цвет што цветају иза леђа језика и субјекта... Моменат у којем се спознаје да „док губим своју крв и моћ заборав / у вечитом страху да не усни

/ узалудност буђења ноћ загробну да усни“ („Елегија“), менамент је, дакле, тоталне будности... Јер када се више не заборавља онда нема ни сећања, и када се не сања онда нема ни јаве, и свуда се види само постојање и то као распадање света на покретне тачке, иако је песник свестан да „заборавом свет сам сачувао и чувам“ („Свест о забору“)... Мора се заборављати, али тај заборав мора да нас сећа на оно сада песме и певања, како не бисмо изгубили сећање на њих, а сећали смо се само заборава. Свест о виталности заборава и сећања као парадокса стваралаштва доводи до празнине садашњости у коју је смештено и из које проговара сопственим заборавом оно ништа садашњег момента. Само ништа знака, његова празнина, јер када ватра „светли: то светли њена празнина“ („Прошлост ватре“) и „стваран је цвет чија одсутност мирише“ („Ариљски анђео“), и јер „мирис је згуснута празнина у бићу“ („Осећање света“), која се удаљава, измиче, одлази од себе. И зато се овакав свет и „празна песма“ може спознати „празном главом, празним срцем“. Празнина спознаје пева и мисли, она је све што остаје „од неповратног дана“. Ако смо кренули ка Миљковићу из позиције изгубљеног сна, и затекли га у њему, и проживели са њим велико подне, сада смо у новом моменту: предвечерју модернизма.

И, зато, изнова, куда да кренемо после овог сна, после овог дана, после ове тоталне будности у којој нам се, деридијански или делезовски, свет распада на покретне тачке. Ка једном умноженом МОГАО бих Војислава Карановића које више не може да успостави знакове и значења, ка једној перманентној сигнификацији која измиче себи самој, ка постмодернистичкој српској поезији у којој више нема ни ноћи, јутра, поднева, предвечерја, јер су све то само знакови разлике уписане у онтолошком пејзажу непостојања. Ка једном МОГАО које у себи чува и МОЖДА и УЗАЛУД. Добродошли, дакле, у постмодернизам, крајњи фантом модернизма, у којем нема ни грча ни стрепње, ни страха ни аскетског модернизма авангарде; добродошли у постмодернитам разиграног прекорачивања и веселог нихилирања, динамичних и прецизних поредака, неограниченог ткања текстуалности, један модернизам који верује у своје одбацивање репрезентације и стварности, у своје порицање субјекта и историје субјекта: један постмодернизам потпуно уређен у свом одбацивању присуства и у свом бескрајном величању недостатака и одсуства, одгађања и зауздавања који не изазива стрепњу, него, како би рекао Ролан Барт, уживање.

И одмах разрешимо једну енигму: ког то Миљковића види Карановић. Заправо, како Карановић види себе у Миљковићу. У његовом есеју о Миљковићу остаје подвучено да песник *Ватре и ништа* „жели да истањи, и укине границу која дели

речи од онога што значе“ (Карановић 2013: 36) и да Миљковићеве песме и данас могу „нашу душу да оспособе за вртоглав поглед у празнину“ (Карановић 2013: 49). Баш то што тврди за Миљковића, баш то жели и ради Војислав Карановић, чија песма може да промаши и себе и свој језик, као што то знак може да промаши значење, а синтакса реченицу. Запитан од своје прве књиге над пореклом писања и песништва, над „магловитом слутњом будуће песме“ („Разјасница: песма THE SHIP – БРОД“), или оне песме коју је Дис заборавио, а из чијега губитка је Миљковић проговорио, Карановић је враћа, дозива, али њен повратак је само траг њеног поновног губитка, објава лукавства песме да заобиђе текст и да нестане. Карановић је, једноставно, свестан Миљковићеве УЗАЛУДНОСТИ буђења песме и бића света, и он тек бележи ову немогућност и то као моменат дефинитивног измицања света и предмета песништва, песме и језика. Огромна неодређености, пол-валентна тропика само се умножава над опустелим светом и језиком, „ненадано опустелом реком“ („Брод“) или *текстом без речи*, а песма се претвара у бескрајно кретање у пространствима виртуелности језика и виртуелности поетике. Унутар празнине значења речи и предметности која ишчезава, непрестано ће се одвијати измицање свих поредака стварности. А та празнина, то ништа је много деликатније до Миљковићевог: оно је логична консеквенца савременог искуства одсуства и измицања (језика, значења, постојања, другог, присуства, итд), оно је заправо, деридијански, могућност логоса јер „језик јесте прозиран / али оно што се кроз њега види / невидљиво је“. На тој „обали“ непостојања и скривања све је неизвесно, у покрету, лелујаво, трепереће, стално у губитку. Јер „Стваран је / твој нестанак, а не ти“. А говор о ишчезавању ствари из речи довешће нас, у Карановићевом радикалном песничком искуству, које говори „да обале нема као што ни стиха нема“, и до ишчезавања самог језика. Оно што копирана језика скрива велико је ништа. Али и то ништа постоји само док постоји игра скривања, док постоји могућност да играмо жмурке са језиком који означава, окупира, опседа, увек без успеха и увек са минималним успехом, јер друге могућности нема.

Ако је Миљковић видео један, подвргнут онтолошким законима модернитета, свет, променљив и реверзибилан у својој променљивости, постмодернистички текстови, покушавајући да установе да ли уопште још постоје (и на који начин) субјект и реалност, у центар стављају посредовање њихових никада довршених идентитета, и то као МОГАО бих, и као оно Дисово МОЖДА... И зато, Карановић: „Можеш да кажеш: моја кожа је случајна / или: моја пљувачка је горка / или тек: боја моје крви је љубичаста“ („Обасјан заспалим

сунцем“). И зато, и у песми „Главобоља“: „Могао бих / Рећи нешто недолично: / Кроз таму трепери златно срце трске / Или: сијалица зрела светлећа крушка.“ Или у песми „Брод“: „Могу да кажем: то је брод. / Могу да кажем: брод плови реком. / Или: однеси ме одавде. Могу те сматрати / За симбол, за метафору, за трептај / У мојој свести, или у језику.“ Ова модална, истовремено растављајућа и спајајућа „или-или“ веза знакова и означеног, константа је Карановићеве поетике. Никада идентификована у потпуности, стварност песме може да буде и да не буде нешто и некаква, разиграна и укинута. Тачније, она постоји тек трен, јер већ следећег момента на њеној празнини може бити исписан други знак. Самим тим и све друге категорије и осе света су померене: „Ако се помериш, лежај ће букнути љубичастим пламеном / Са које стране зида? / Са које стране беле хартије?“ („Обасјан заспалим сунцем“) Ако се код Миљковића знало да је нешто горе, доле, иза леђа, код Карановића се више не зна, па зато сада добијам једно постмодернистичко дисовско МОЖДА: „Можда живот напушта нас, / А не ми њега. / Можда он одлази негде другде / А ми остајемо где смо. / Можда он нас губи. / Можда постоје две смрти.“ („Питање“).

А то МОЖДА задржава ПОЕТИКУ Војислава Карановића на граници између светова и провалија, на граници која и сама не постоји него је само пукотина у поретку језика. Задржавајући субјект у специфичним и граничним егзистенцијалним ситуацијама (буђење, падање у сан, губитак свести, падање авионом...), а речи у специфичним граничним семантичким ситуацијама, то значи стално губити један свет и никада у потпуности не досегнути други, бити и не-бити и у једном и у другом свету, непрестано посматрати вертикално и хоризонтално мимоилажење знакова и појава. Пукотина, граница између ствари и у самим стварима је тако пропусна, а тако оштра, невидљива и отпорна, онтолошки је понор између феномена и светова али и у њима, упорно измицање и преливање, одвајање и спајање. Зато остаје ходати празнином и тонуту у њу: не у мору него између два морска таласа лежи провалија где се душа предаје не Богу него рибама, јер записаће Карановић у песми „Дис“ „да човек постоји на ивици / провалије / И да не може да одступи / Јер се амбис и иза њега налази“ („Дис“).

За онога чија је свест „Начињена од зрнаца стаклене прашине“ („Негативна способност“), „заборав је / Најсигурнији трезор“ („Поезија настаје“). Заборав није више импулс животу и песништву, и он је стављен у тотални контекст измицања јер, рећи ће Карановић: „измицање је облик постојања“ („Песма без средишта“). Низови и слојеви реалности који се одражавају један у другом, могу да садрже другога, али су

истовремено одражени у другом којем су измакли. Карановић нас тако држи у граничној ситуацији у којој се осећа да ће већ у наредном тренутку спасти сви велови, сва значења и све фигуре, и да ће се извршити дефинитивно измицање – значења ће напустити песму, а предмети језик. А опет, ако је стварност подвргнута самоскривању које открива „љупки поглед непостојања“ („Ова постеља: маглена“), само ћемо се изнова враћати измицању, Дисовом „бегању“, Миљковићевом „путу“, иза чега сада стоји већ толико нарасла празнина да је више и не видимо, као што се језик толико дематеријализовао и десимболизовао да ни њега више не видимо. Зато, посредством овог великог, један век дугог песничког дијалога и оних МОЖДА, УЗАЛУД, и МОГАО БИХ, српско песništvo само умножава свој симболички капитал. И зато, и поред непрестаног хрљења у извесност загрљаја бића, увек нас сачека извесност оног великог песничког ништа: после Лазиног „У рај у рај, у њезин загрљај“, а преко Дисовог „заљубљени, смрћу загрљени“ и Миљковићевог „празне руке, празно срце“, сачекаће нас Карановићев „загрљај/ У коме нема никога“ („Загрљај“).

ЛИТЕРАТУРА

- ДИС, Владислав Петковић, *Песме*, Нови Сад: Матица српска, 1984.
- Карановић, Војислав, *Дах ствари*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2005.
- Карановић, Војислав, *Ослобађање анђела*, Краљево: Народна Библиотека „Стефан Првовенчани“, 2013.
- Костић, Лаза, *Песме*, Нови Сад: Матица српска, 1993.
- Миљковић, Бранко, *Сабране песме*, Ниш: Просвета, 2002.

Добривоје СТАНОЈЕВИЋ
СВЕ ШТО ПОСТОЈИ ТЕЖИ НЕЈАСНОСТИ
(Антиакмеизам Бранка Миљковића)

Док једини пркосиш
Сиромаштву јасноће
Б. Миљковић, „Док будеш певао“

УВОД – БЕГ ОД ЈАСНОСТИ

Поезија Бранка Миљковића је, већим делом, сушта супротност акмеизму, песничком покрету који се окренуо предметностима и „јасноћи песничког израза“ (Флакер, 1992, 9). За разлику од акмеизма који је негирао „прекомерну“ употребу метафорике и симболике, српски песник је претежно био окренут управо овим стилским средствима. Отуда поезија Бранка Миљковића, суштински, има мало шта истоветно са већином песама својих савременика. Мада постоји доста настојања да се она повеже се лириком романтичара и симболиста („Иако страствено робује симболистичкиом начину изражавања у дну његове душе тиња необјашњив романтички занос. Зато се у његовим песмама смењују клонулост и патетика“ (Животић, 1977, слична запажања Новице Петковића, Петра Џаџића, Милована Данојлића, Милосава Шутић, Александра Јовановића, Радивоја Микића, Миодрага Матицког, Хатице Диздаревић-Крњевић, Јелене Новаковић, Николе Грдинића, Снежане Самарџије...) а повезивање би морало да остане на нивоу полазних надахнућа и певања у својеврсној самосвојној комбинаторици превредновања.

Миљковић често одустаје од изворних функцијских вредности преиначених песничких облика држећи се Новалисових

размишљања о језику као себедовољног за настанак песме. То често води „мутној парадоксалности“ и „дискурзивности“ (Петковић, 1996, 13). Новица Петковић је то назвао и „ризициним радикализовањем односа певања и мишљења“ (Петковић, 1996, 15).

Међутим, пре би се, можда, могло говорити о иновативном поступку пресецања различитих текстура и својеврсном радикализовању реторичких ризика без којих не може истинска поезија ако се већ бори против „сиромаштва јасноће“ са претпоставком да *само ниткови знају шта је поезија* („Балада“).

ПОДЗЕМНО ПОЛАЗИШТЕ

Миљковићева поезија је и данас подједнако нејасна и нејасно разнолика. У томе је њена значајна предност. Не само „загонетна и тамна“ како је говорио Хуго Фридрих о „модерној поезији“, него управо намерно нејасна као што су јој и намере нејасне. Реч је о првом хотимично „нејасном“ потпунијем песничком гласу после Другог светског рата у Србији након појаве Миодрага Павловића и Васка Попе. Нејасност је саставни део Миљковићеве поетике и експлицитне (*Све што постоји тежи нејасности*) и имплицитне. Није то без остатка кодеријанска нејасност. Није ни пуко ширење „парнасо-симболичких“ (Јовановић, 1994) обзорја. Реч је о нејасности као врсти потраге за посебним прецима и потомцима смисла, као намерно „разбијање“ традиционалне реторичко-лирске хомогености. Рекло би се, отуда, да је Миљковић родоначелник савремене херметичке поезије у Србији. Неповећење у поезију обичнога надахнућа изискује трагање за пореклом смисла који се налази готово без остатка у нејасности.

Миљковић креће од афористичке и парадоксалне обликованости корена ствари. Мозаик његових стихова полази од парадоксалности тла на коме се рађа. Сваки стих јесте посебан сплет звукова који говоре и енергијом смисла и снагом звукова. Полази се од подземног или надземног полазишта да би се стигло до највише тачке са које се може сувисло, без сувишне *супе детињства* (Растко Петровић) и парадне осећајности разгрнути нејасност: „треба обећати непознатом имену нечије лице / у песку,“ („Узалуд је будим“).

Нејасноће јесу сажетак свих Бранкових талената. Затамњена значења и сврховите и недоречености осенчене извесним реторичким прекомерностима. Незавршени и незавршени процеси као постојана претња коначном тумачењу стално лебде над овим стиховима. Отуда је ова поезија континуирани процес при коме се нејасност објашњава још гушћом

асоцијативношћу. При томе ниједна асоцијација не задржава право да буде најважнија. Песник пева само ако се назире ход према нејасности. Као да је лирски субјект уверен да се нејасним многозначним метафорама може једино и говорити у поезији. Преко нејасног до нових нејасноћа. Реч је о стално *непознатом*, о *нечијим лицима*. Право царство нејасности, бежање од религиозне смислености узалуднога неба и трагање по дну, песку и почетку за пореклом пардоксалне смислености.

СЛУЧАЈНО И ПОЕЗИЈА

Стефан Маларме и Пол Валери беху противници свега случајног у поезији, а Миљковић је непријатељ намерне јасности. Међутим, његова нејасност је аутентично филозофична. Његова шума је *појела небо* („Прво певање“). Дантеовски силазак под земљу наговештава нова божанства нерасазнатљивог смисла. Јасноћа је samozаваравање филозофемама, само привремени пут до трајног смисла нејаснога у коме вечно живимо. *Празно је дубље* („Ариљски анђеол“), певао је љубитељ оскиморона, дубоких празнина и противник празних дубина.

Песник иде *испред себе по исплаканом путу* управо онако како настаје песма. На темељима очешљане традиције траже се нови предели непознатог (*песак уједа за стопала*). Ићи испред себе означава нејасну победу, али и јасни пораз очекиваног смисла, баш као да се бежи од властите сенке. Својеврсно освртање унапред непрестано мами у истраживање крхотина јасности.

Земаљско се боље сагледава са становишта подземља. Радивоје Микић у томе види могуће „грчевито трагање за *простором пре речи*“ (Петковић, 1996, 47). Подземље је царство лавиринта. Не може се никамо кренути док се подземље не доживи свим чулима: *Ноћ испод земље* (Д. С) *развеселим* („Бранко“). Подземље јесте и заумље, а ту се могућности језика не исцрпне. Ту је могуће да тзв. прозни дискурс пропева.

Присан је однос поезије и нејасности чије порекло се налази *испод* тајновитог и нејасног. Отуда песма мора да дише нејасношћу и „хаотичним поретком“ (Никола Грдинић, 1991, 51) римовања баш као што смо оковани многим тајнама о пореклу, смислу и будућности. Зато Миљковић гради нове зачудне алегорије нејасноће и у оном што се чини да је прилично јасно. Тако се у песми „Гроб у Ловћену“ пева: „Шта си птица или глас који лута / под дивљим небом где те песма оставила самог.“

Алхемичарска потрага за нејасним, у ствари, претпоставља да се у нејасном налази цели свет. У јасноме се налази само једно. Можда и ниједно. Трансцендентални свет се

може појмити само посредством симбола. Преостаје још само алогична структура универзалнога. Међутим, до алогичнога се стиже на многе логичне начине. Логично је да Његош почива *под дивљим небом*, али није логично да *лута* неко за кога се не зна да ли је *птица* или *глас*. Међутим, са становишта нејасности, из положаја песника, све је логично, али је мало шта јасно. Поезија нешто казује само ако је нејасна. Ако је јасна, она проповеда. Случајно и нејасно не могу бити синоними.

Извесна сценографија нерасазнатљивог лирског бележења дивног „подземља“ протеже се укупном Миљковићевом поезијом. *Сви мртви су заједно* (песма „Лаза Костић“) пева Бранко. Мртвих је много више и комбинаторичке моћи таквог „подземља“ су изузетније. Тим пре ако се нестали *узалуд буде* ма како били упорни у буђењу. Све минуле јасности постојале су да би се, најзад, стекле у огромној књизи нејасних смислених нестанака и узалудних буђења. Није тајна шта смо ми. Загонетка је шта ћемо бити када нас више не буде.

БЕКЕТОЛИКА ЗАМАГЉЕЊА

Као што се сви људи сабирају под земљом, тако се и сва знања и све речи сједињују у песми опште нејасности. Нејасност би могла да производи све смислове, а јасност, поновимо, само један, или ниједан. Могла би се направити антологија бескрајних Бранкових замагљења. *Овде нико не долази нико не одлази* („Дис“) певаће Бранко на Бекетов начин у свом песничком чекању Годоа. *Топле лаже пољубаца* се закопавају у *песак*. Појединости се не смеју остављати по страни:

Бранко, међутим, тада (управо је завршио први разред гимназије, започиње школски распуст), има необичан захтев: тражи од оца да му купи кола песка (Д.С.) – да по њему, како је образлагао, пише, црта. Ради. (Петровић, 1988, 32).

Будим је због далеких ствари које личе на ове овде, пева суматраистички Бранко и песнички образлаже Малармеов став о односу *свега према свему*. Баш као што сви нестали живе у једном свету високе сагласности *испод*. Арабеске подземнога света управо граде схему природног вишезначја, многозначја и свенејасности Бранка Миљковића. Могло би се рећи да поезија овога песника почиње од првотног песничког *испод*, у непрестаном трагању за оним што је прекривено у целовитом палимсесту трајања. У овој лирици налазе се многи старији текстови, потиснути у просеву покоје лиризоване, привидно нејасне, речи, као што су предлози *испод* и *под*. И

пешчани сат, природно, увек цури према делу који је *испод*. Песнички активизам је појачан нарочитом силом теже. Неприродно је зурити у небо. Треба заслужити одлепљивање према горе. Ваљало би заслужити његошлико претварање у *глас или* птицу. Посебан облик скривене интертекстуалности постојано је у Миљковићевој поезији већ од првих стихова. Као да је све што је расуто и избрисано по песку ненадано поново скупљено, амалгамисано нејасним спојевима целивости и архетипског сећања.

Слојеви памћења ове поезије не граде наметљиве интертекстуалне спојеве, али обликују посебни идентитет нејасног присећања. На нејасан начин се „устоставља хармонија између различитих трагова сећања“ како је говорио још Шарл Бодлер.

ПРВОБИТНО МЕСТО

Миљковић устоставља скривене метафоричке односе подлоге којој се обраћа: „Крв моја заспала под каменом не бунца“ („Тин“). Нелогичне, нејасне пермутације вуку према метафори, али нису увек остварене метафоре. Наговештаји јасности остварени насловима јесу само варке за улазак у предворје песничког изаумља. Лирски односи се приближно именују и недвосмислено упорно сугеришу. У значењском обзорју се може наћи и Иван Горан Ковачић („Крв је моје свјетло и моја тама,“ – песма „Јама“; „Овде доле свако своју таму има“, пева Бранко у песми „Горан“) и Душан Васиљев („Ја сам газио у крви до колена“, песма „Човек пева после рата“). Оба песника, као и Бранко, преселила су се рано у свет који Миљковић метафорички опева много пута метафоризованим предлогом *испод*.

Бранкова учестала употреба предлога *под* може се тумачити на многе начине. Важно је да је она примећена (Милосав Шутић, Тихомир Брајовић...). Многа, привидно узгредна, примена овог предлога утиче на обликовање нових значења. Сlike се сажимају у својеврсне семантичке скупове. Помоћу кључа о важности нечега што је *испод* читалац може даље бескрајно да комбинује. „Враћам се чист на своје првобитно место“, пева Бранко у песми „Момчило Настасијевић“.

Првобитно место јесте својеврсни мистични пратемелъ света. „Под свежом хумком плен свој непомичан“ („Сонет“) јесте стих којим се изједначавају крвник и жртва. Код Миљковића мало шта постоји што се не би, неповратном анти-метаболичком инверзијом (циклус „Ноћ с оне стране месеца“), могло свести једно на друго. Отуда и завршни стих

песме „Сонет“: „под каменом што наше име има“ говори о трајној реверзибилности којом се може извести све што изгледа немогуће.

У песми „Гроб пријатеља“ пева се: „Твој глас сања нешто тешко / у дну камена.“ Нешто касније ће и Стеван Раичковић у „Каменој успаванци“ (1963) и „Записима о црном Владимиру“ (1971, са чувеним стихом *побега испод камена*, могло би се антагонистички миљковићевски парафразирати као „под каменом што ме нема“) симболику камена генијално једноставно симболички „искomпликовати“. О тој *сложеној једноставности* најзанимљивије је писао Никола Милошевић.

МОТИВИ ИСПОТКОЖЈА И ПАРАЛОГИКА

Мотиви крви и *испоткожја* имају извесно магијско значење („О, испод коже млаз крви моје чезне“, песма „Триптихон за Еуридику“ 1). Широко поље значења предлога *испод* омогућава да се при тумачењу крећемо широким пољима историје, атавистичким пројекцијама стварности, али и савим личних асоцијација, па и психолошких увида („мапо/чудних открића виду испод коже“, песма „Слепи песник“). Овим предлогом се премошћавају епохе, али и унутрашња прострaнства свести: „Затим под кожом сфинге прослављена мачка“ („Инвентар једне песме, Васку Попи“).

Шарло Бодлер је у својим „Мачкама“ певао о „предубокој самоћи“ која се код Миљковића завукла „испод коже“: „Оне су, племените, као велике снене / сфинге у предубокој самоћи испружене.“

Као да се Миљковићева поезија грана из само једне идеје непрестаног укоренења и враћања симболичким коренима не само библијским. Перспектива тог многоструког значења из Једнога, парадоксално, води према непрестаном умножавању могућности читања јер се стално скреће пажња на *исто* које уопште није истоветно. Читалац као да силази *на дно слепог предела где ме нема* („Триптихон за Еуридику“ 2). Реч је о цикличним неспоразумима са *дном* које је, природно, „на дну“ (Максим Горки). На дну као да нема ништа, али из њега све израста и ничега, ваљда, не би било када *дна* не би било.

Замршене и нејасне, тешко докучиве метафоре имају улогу извесних софистичких лирских хомонимних паронوماзијских па и каламбурских паралогијама („Где што више говоримо све смо више сами“, песма „Црни јамб сна“; „Љубави моја мртва али ипак жива / О све што прође вечност једна бива / И нема мене ал има љубави моје“, песма „Проповедање љубави“; „Будан / испод свог имена које буди“, песма „Крај

путовања“). На тај начин се покреће читав низ асоцијација. Асоцијације се могу међусобно комбиновати. Тако се обликују низови слика које трају у свом симултанитету. Очита је честа естетска паралогичност Миљковићева не би ли се добиле необичне метафоре и неочекивани симболи. Доводи се у везу оно што би се најмање очекивало и баш то чини да стално очекујемо неочекивано. Међутим, чак и када неочекиваност постане очекивана, дешавају се обрти који изненађују својом необичношћу. Тако се ствара извесни ефектни лирско-реторички паралелни систем са кругом својих зачараних значења.

Понекад се предлог *под* узима у значењу блиском семантици народне лирске песме: „Гласнице предгорја какву птицу под / срцем носиш? Свет замењен оком / над реком зло заспала сањаш и горки плод / поднебља загонетке над својим крвотоком / кад минуло време и јаз постаје свод / горких нам дана заблуделих током / звезда под којим сам у заносу пао. / Пашће сунце тамо где сам ја клечао.“ („Посвета елегија“).

То је вид повремениог бежања од алогичног па и антилогичног. Повремено позивање на народну традицију („под празним небом плачу соколари,“ песма „Фрула“) јесте, непосредно после успешних експеримената Васка Попе, посебна лирска мистификација. Значење се не исцрпљује у ономе што је заједничко са народном традицијом већ у ономе што је антагонистичко. Упорно се сучељавају предлози *под* и *над*. Само што *под* у својеврсној обгрљености (*под срцем, над реком, над својим крвотоком, под којим сам у заносу пао*) има завршну реч. Активно меандрирање значења је сталан процес. Намах се чини да се речи постепено изврћу у своју супротност, намах да непомирљиво стоје на својим полазиштим. Тако рационално рађа ирационално. У ирационалном, парадоксално, тежимо да ухватимо прави смисао. Тек он нам отвара уска врата смисла до кога бисмо да се винемо. Нејасност се тражи постепено, готово методички. Смисао је сакривен разноликим значењима, само их треба пронаћи. Најмање се налазе тамо где смо навикли да их уочавамо и тражимо. На тај начин се нејасноћа обликује као незаобилазни конституент смисла који тек треба да се успостави. Јасност тако губи своја стилогена својства, а нејасност светли пригушено и постојано у читалачкој трагачкој тами.

ДОДИРИВАЊЕ КРАЈНОСТИ

Како се у Миљковићевој поезији крајности додирују и обликују значење? Наиме, као да никад није довољно нејасности

и скривености. Многозначност открива дубину пронађене мисли. Овде није реч о томе да се пронађе учитани смисао већ да се смисао непрестано тражи, развија, обогађује и, истовремено, изнова пронађено реосмишљава. Схватљиво у поезији није вредност, као што вредност није ни неразумљиво, само по себи. Јасност ограничава смисао, нејасност је разобручује. Паралогизми дају могућност да се поезија доживи као загонетка вечите будућности. Лирика доноси тренутну, али непотпуну, насладу. Непотпуност, незаокруженост одређена, у Миљковићевом случају, интендираном спиралном загонетком, пружа могућности и мотивацију читаоцу да се поново враћа нечему у чему надире музикалност док смисао измиче („сахрањени једни другима под челом,“ песма „Реквијем“; „под челом ми поледица и дан поражен,“ песма „Свест о песми“). У измицању непрестано се оно недодатљиво наговештава непрекидним амфиболичним опкорачењима: „Затворен је тај предео / у себи. Та места немају / своја сунца. Под земљом то / облик сна мога спремају.“ („Дактил сна“),

Можда је то зато што је Миљковић непрестано тежио обрнутој перспективи. Све што је сада *над* било је једном *под*. *И хлебови се под земљом школују*, писао је у „Песми за мој 27 рођендан“. Обрнута перспектива гради наглашенију „логички неочекивану“ (Тихомир Брајовић у: Петковић, 1996, 104) метафору. Метафора се тихим радом хомонимије постепено преобликује у симбол. Мењајући распоред ствари одозго надолу (*што би гори сад је доли*), Миљковић се играо амфиболичном вишезначношћу стихова који су се и иначе често прожимали наглашеним и сложеним анжамбманима.

„Ако хоћете песму/ Сиђите под земљу“ певао је Миљковић у „Орфичком завештању“. Крајности се поново додирују. И као што оснивач орфизма Орфеј силази под земљу и лирски субјект српког песника верује у двоструку природу човека и идеју да је „тело гробница душе“, Верује да се у човеку истовремено налазе и добро и зло. Стога се у овој поезији интерпункција своди на минимум, честе су хипотактичке инверзије, а опкорачењима се умрежава значење до мере непрозирности. Миљковић као да стално наглашава посебну лирску реторичност у којој је све донекле окренуто. Лирске чињенице су неизвесне, нема доказивања, нема докумената, али нема ни сувопарног интелектуалног песникована. То је ретки покушај да се осећања мисле, а мисли осећају. Управо онако како никако нисмо навикли, до појаве Бранка Миљковића, да читамо поезију.

ЗАКЉУЧАК – СИМЕТРИЈЕ И ПРЕОБРАЖАЈИ

„Под земљом ће се наставити трајање започето“, пева се у песми „Проповедање ватре“ да би се завршило универзалним лирским исказом: „О све што прође вечност једна бива.“ Простор *под земљом*, тако, постаје посебан топос. Њиме се активирају и обременују друге слике, проширује значење фигура и улази у поље необичних симетрија и преображаја. Тако у песми „Црни јамб сна“, посвећеној Малармеу, и *сан је смели силазак под тле*. Силазак *испод*, у ствари, као да је врста Аполинеровог позива према „синтетичној песми“. Миљковићева поезија јесте, отуда, својеврсна „пралирска алхемија“ која се одвија на невидљивом и нејасном месту, негде испод где се већ налазе „страшни ратници под земљом“ („Одбрана земље“) и „истраживачи под земљом“ („Југославија“).

Лирска промишљена лирика Бранка Миљковића клонила се општих места и препознатљиве патетике. Отуда је Бранков песнички говор редовно силазио и завивривао испод *земље, огртача, коже* не би ли се суочио са замршеним, тајним, просневаним, слабовидљивим. Тако се писала књига својеврснога лирскога тајнога *поткожја*. Миљковић није измишљао ствари, али је другачије сагледавао односе у свету, можда костихевски са искуством „упрегнутог миша“. Слично, дакле, Лази Костићу у песми Љубомира Симовића „Лази Костићу у часу кад га спазих у небу изнад манастира Крушедол“ Симовића: „Кажи ми, како си горе доспео! / Је ли ти митрополит карловачки / нашарао неко писамце? / Ниси ли у кола упрегао / мишчеве пештанске тамнице, / нису ли те ти мишеви горе однели?“

Најзад, постоји доста елемената да се Миљковићева поезија посматра као остварена у свим својим противуречностима, временским и просторним скалама понуђених поларитета. Настала из традиције, ова „апсолутна поезија“ (Шутић, 1991, 10) је прерасла разнолико наслеђе (од лирског до мислилачког и историјског) проосећала га у коренима и трагала за њим изнова са новом аутеничношћу самоосуђенога аутсајдера. Миљковић је увео у српску поезију после Другог светског рата (уз Васка Попу) тајновита изокретања гледишта и својеврсно упорно гледања одоздо. Његове лирске, понекад, алогичне или сурово истиносне антимаболичке комбинације водиле су делотворној нејасности коју ћемо још дуго одгонетати.

ЛИТЕРАТУРА:

Грдинић, Никола: „Запажања о форми песме *Самсон и Делила* Лазе Костића“, Домети, Сомбор, 1992, стр. 50-54.

Живковић, Драгиша: *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1992.

Животић, Радомир: *Изабране песме*, Новости из Југославије, бр. 273, 19. мај, 1997.

Петковић, Новица: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996.

Петровић, Видосав: *Песников узлет. Сећање на Бранка Миљковића*, Градина, Ниш, 1998.

Шутић. Милосав: „Миљковићева апсолутна поезија. Поводом тридесетогодишњице песникове смрти“, *Књижевна реч*, 375, 10. мај, 1991, 10-11.

Сања ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ

ОНТОЛОШКИ СТАТУС ПЕСНИШТВА И ПРОДОР У ОНОСТРАНО КАО МИШЉЕЊЕ ПЕВАЊА

Сажетак: Великом темом празнине Миљковић је тежио да испита све оне елементе који су претпоставка за онтологизацију певања. Један од праваца у којима је настојао да пронађе простор за онтологизацију певања свакако је везан за фолклорномитолошке слојеве наше културе, као и антички и хришћански конектор песничке матрице у илуминацији поетичке и песничке цитатности.

Све остварене анализе упућују на закључак да лирски циклуси Бранка Миљковића представљају *сложено дијалектичко јединство* драматике и трагике, у коме делују две узајамно повезане или супротно оријентисане силе: *центрипетална* и *центрифугална*. У циклизацији и динамизацији односа део-целина Миљковићева поетика је смештена у сферу која је песнику омогућила да своју поезију изграђује као *мишљење певања*, као покушај да се у речима конституише једна нова стварност коју песма у самој себи онтологизује.

Кључне речи: онтологизација поезије, интертекстуалност, поетика и херменеутика лирског циклуса.

КЊИЖЕВНИ ПОГЛЕДИ НА ПОЕЗИЈУ БРАНКА МИЉКОВИЋА – КА ПОЕТИЦИ НЕОСИМБОЛИЗМА

Особену појаву Бранка Миљковића у послератној српској поезији истраживали су многи књижевни историчари, критичари, песници, интелектуалци и пријатељи, савременици. У епохалном делу српске књижевноисторијске мисли, у *Историји српске књижевности* Јована Деретића, забележено је да је Бранко Миљковић, оставивши у свом кратком животу иза себе збирке песама *Узалуд је будим* (1957), *Порекло*

наде (1960), *Ватра и ништа* (1960) и књигу патриотских песама *Смрћу против смрти* (1959), коју је написао заједно с црногорским песником Блажом Шћепановићем, „у целом том обимно раду показао неуморност и журбу, али и уметничку самодисциплину и самосвест песника. Доводећи у везу Хераклитово учење о праелементима с модерном филозофијом бића, Миљковић је био је на трагу неосимболиста, више песник филозофије него песник филозоф“ (Деретић 2002: 1213).

Деретић такође наглашава да је Миљковић, одбојан према традиционалној субјективној лирици, фанатични поклоник речи као апсолута, уверен да је песма израз патетике ума а не срца, да она изражава стање ума, а не душевна расположења, те и да се достиже умом, а не срцем. Света Лукић у свом критичком прегледу послератне српске поезије издвојио је Бранка Миљковића као припадника друге послератне генерације, после Попиног и Павловићевог послератног модернизма, те касније социјалистичког естетизма, који се појавио као израз јалове победе у којој је уметност славила право на аутономију, али са њом и немар за критичку свест. Отуд се и назива „генерација у сенци“. Наивни песнички утилитаризам ранијег времена замењен је озакоњеним песничким естетизмом (социјалистичким естетизмом који се супротставио доминирању социјалистичког реализма непосредно после рата). Лукић ће нагласити неке опште карактеристике Миљковићеве стваралачке личности (еруптивност, претераност, особеност у неговању социјалне и патриотске лирике), али ће и потцртати генерацијске карактеристике другог песничког послератног нараштаја (Иван В. Лалић, Јован Христић, Бора Радовић, Бранко Миљковић) – општу културу, овладавање стихом, „познавање заната“, рафинман, отменост и беспрекорност форме:

Можда се, пре свега, намеће пажњи култура ових писаца, поуздана, таква да готово сваки припадник овог нараштаја може – поред свог ужег „фаха“ – да преводи или пише о појавама у светској књижевности, као и у домаћој (Лукић 1973: 150).

Предраг Палавестра ће у својој студији *Послератна српска књижевност* учити пресудан допринос „најзначајнијег песника другог послератног нараштаја“ у активирању читаве једне тенденције у развоју новије српске лирике (Палавестра 1972: 170).

Један од помнијих истраживача српског неосимболизма Александар Јовановић (Јовановић 1994) ће у својој студији запазити да је Бранко Миљковић први и најмлађи песник српског неосимболизма који у свом књижевном делу мири супротности и противуречности. Сам песник ће у једном од последњих разговора рећи: „Покушавам да у свом песничком поступку измирим симболистичку и надреалистичку поетику.“

(Миљковић, књ. 4, 1972: 259). Како запажа А. Јовановић, Миљковић је, метафорично речено, „строгим песничким обликом усмеравао свој надреалистички сан“ (Јовановић, А. 1994: 76)¹.

Занимљива су запажања аутора Мирослава Егерића, који у огледима о српским песницима, наводећи своје утиске о студентским данима са Бранком Миљковићем, бележећи да су „студенти су у то доба рецитовали по семинарима песме свог вршњака, литерарни и кафански Београд гледао је у њему ‘Принца српских песника’“ (Егерић 2004: 187).

Сагледавајући у чему се огледа модерност српске поезије, Богдан А. Поповић износи занимљива запажања о еволуцији нашег песништва:

Експанзија такозваног интелектуализма може се објаснити потребом да се успостави веза са једном древном мисаоном струјом у српској поезији и потребом да се супротстави тврдокорној традицији пренаглашеног и неприродног експлоатисања такозване осећајности (Поповић, Богдан А. 1973: 205).

У односу на тежак пут пробијања окошталих естетских (програмских, утилитаристичких и идеолошких) клишеа с којим се борила прва генерација послератних модерниста (Павловић, Попа), појава Бранка Миљковића, у томе су сагласни сви истраживачи овог књижевног периода, дошла је на припремљене рецепцијске снаге јавног мнијења:

Несумњиво, Бранко Миљковић иде међу песнике који остављају утисак да нису дошли ни прекасно ни прерано. Не само стицај околности у националном песништву, него му је и шири, општа интелектуална радозналост (оне водеће идеје што се у ваздуху осећају) на уласку у 60-те отварала пут. Стога је он – као што се из ондашње критике види – доста лако и брзо прихваћен у књижевним круговима, па и међу читаоцима (Петковић 1997: 191).

ЦИКЛИЗАЦИЈА ОРФЕЈЕВЕ ЛИРИКЕ У КОНТЕКСТУ АУТОПОЕТИКЕ

Ако је на самом почетку Миљковићево песничко дело тумачено из једне перспективе која је била одвећ уско везана за неке биографске чињенице (песникове студије филозофије, његово често позивање на филозофску литературу), од средине шездесетих година такав приступ губи на уверљиво-

¹ У часопису „Млада култура“ објављено је десет текстова под називом „Реч је о неосимболизму“ (М. Јеремић, Б. Миљковић, Ж. Лазић, М. Данојлић, Б. Тимотијевић, К. Димитријевић, Д. Колунџија, В. Србиновић). Усмереност групе према књижевним питањима је била одређујућа, док је критичка друштвена улога поезије била у другом плану.

сти, да би од Цацићеве студије *Бранко Миљковић или неукрoтива реч* (1965) започео онај смер тумачења који у средиште поставља саму поезију и песникову поетику, изложу у самим песмама, у песниковим критикама и есејима. Критичка свест је јако брзо увидела да трагање за Хераклитовим учењем у Миљковићевим песмама не води у средиште његовог песничког света и да је далеко плодотворније ако се тумачи окрену оним странама песничког света на које је Миљковић сам тако често указивао у својим критикама и есејима и својом активношћу на оснивању неосимболизма. Реч је о настојању да се један модеран песнички образац изгради кроз синтезу симболистичке и надреалистичке поетике, при чему је удео симболизма далеко присутнији и важнији. Износећи своја поетичка уверења (у есејима „Поезија и облик“, „Херметична песма“ и „Поезија и онтологија“) Бранко Миљковић у једном готово систематском облику закључује да поезија није именовање постојећих ствари које их окружују, већ стварање („вербална јавна“ – учење Малармеа и Валерија), замена одређеног неодређеним. Изворна симболистичка начела на која нас Миљковић подсећа могу се и овако представити: поезија ономе што је дато одузима извесност и постепено га сугерише замењујући одређено неодређеним, постојеће могућим, непосредну ствар шифром, конкретно симболом.

Сама форма је за симболисте важна, поред осталог и због тога што вербалну творевину одваја и од самог вербалног градива и од света ствари и појава који је у језику репрезентован:

Поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују, она је стварање. Али ако поезија није инвентар ствари које већ постоје и немају потребе да буду поново стваране, она онда нема свој предмет. Она је по својој природи беспредметна. Па и онда кад полази од већ створеног и видљивог, она то дематеријализира и чини невидљивим – стварност претвара у могућност. Дакле, песма има идеју а не садржај. Поезија се зато не достиже животом, она се достиже умом. Као таква, поезија опажа спољне предмете, али их не одражава....Шта је то што конституише идеју? То је облик песме, јер он је једино коначан у песми.(...) Без строго одређеног облика нема савршености, јер нема убедљивог почетка и краја, нема довршености. Прибегавање строгим песничким облицима је својствено само савршеним уметницима.(...) Постоји један једини егзистенцијални критеријум за поезију: песма је добра ако је песник излишан. (Миљковић 1975: 558)

Ослобађање емотивних вредности језика, мишљење певања и кружење поезије око празнине као своје суштине, основне су мотивско-тематске и стваралачке смернице песника. Неразумљивост је за Миљковића део поетичког циља и резултат свесне намере. Дијалектички постављен, мотив смрти био

је негативна пројекција пригушене, али снажне жудње за животом. Миљковић се даље ослања на праксу авангардних песника и на њихов покушај да се значење потисне у други план, а да у први иступе сама звуковна својства, способност речи да сугерише, наговештава потенцијална значења. Мелодијом и хармонијом успоставља значење и на тај начин ослобађа емотивне вредности језика. Песник је уверен да је неразумљиво много јасније и одређеније од нечег што је изгледало само по себи разумљиво: флуидан, суптилан, танан, песник дематеријализује све чега се такне, јер дематеријализација је у дубокој вези са тежњом да се превазиђу очигледности: песма мора да каже постојим, а не постоји оно о чему певам (афирмисање патоса стваралаштва). Буколике, бујне пејзаже песника „нежног штимунга“, замењују штури, огољени, сури метафизички пејзажи „Триптихона за Еуридику“ („Ноћ с оне стране месеца“, збирка *Узалуд је будим*), у којима се реферира драма савременог човечанства.

У есеју „Херметична песма“ Миљковић говори да у потискивању очигледности треба видети ону страну симболистичке поетике која је заснована на потреби да се поезија удаљи од ствари и појава, да не буде именовање онога што постоји у извањезичкој стварности:

Херметична песма је настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и неутуђива људска стварност. Све је замењено речима и ништа притом није изгубљено. ...Реч ружа, на пример, уместо свих краткотрајних баштанских ружа та реч у песми процвета и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента што их је открио Рембо, после Малармеа највећи мајстор херметичног стиха. Ова два песника су укинула реч као реч и ствар као ствар. Реч и ствар су прешле у стих, једно у друго. Тако херметична песма настаје на највећој могућој удаљености од очигледне стварности, своју прошлост губи заувек, постаје заборав, али баш тиме и присна и дубока. (...) Песма није живот, нити песников живот, она је паралелна животу. ...Херметична песма је, дакле, дубока и непосредна. У њој су отклоњене све противуречности, наиме њена противуречност је позитивно решена у корист њене непосредности и целовитости. Зато она не може да објашњава свет, она може само да га слути... Њене слике се нигде не могу видети, бар не тамо где је све тако видно, њене речи се не могу чути тамо где нема слутње и видовитости, њени облици се више опажају него што јесу (Миљковић 1975: 556–557).

Простор поезије је успостављен апстраховањем и брисањем спољашњег. Песма почиње тамо где се све завршава, тек мутно сећајући се онога што је било. Песнички свет настаје тек када се изгуби прави. Нови измишљени свет дат је

као разговор сна и празнине, чишћење свега што срце собом носи, јер док је песник – Орфеј у подземљу, док још нема песме, он је у власти срца. Тек кад „срце изгуби битку“ („Где си осим у мојој песми, дивна Еуридико?...Ето то је/ тај иза чијих леђа наста свет/ ко вечна завера и тужан заокрет“) – долази време певања. У песмама су присутне видљивије или сасвим прикривене одреднице којима се указује на митске обрасце од којих се полази и које им обезбеђују смисаону подлогу и не малу дубину.

Пишући о поезији Златка Томичића, Миљковић је изрекао неколико карактеристичних мисли о Орфеју, које се, можда у већој мери, могу односити и на његово сопствено песништво:

Јединство варварског, несавршеног, неспокојног и fine женске осећајности остварено је у личности трачког певача Орфеја. По томе како пева, Орфеј је био божанство; по томе о чему је певао, он је био најбеднији смртник и рањена звер. Јер он је певао своју бол, патњу и несавршеност. Откад је Орфеј запевао ...све је претрпело катарзу и постигло свој мир и лепоту: звери, људи и стихија. Метафизичко зло, као јаз између савршеног и несавршеног, било је натпевано. (...) Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам мире... (Миљковић 1972: 153)

Док је у древној Попиној и урбаној Павловићевој лексци, лишеној сентиментализма и реторике, акценат претежно на садржајном, мање на артистичком подухвату, артизам постаје преокупација нове генерације. Песник Бранко Миљковић је уверен да је неразумљиво много јасније и одређеније од нечег што је изгледало само по себи разумљиво. Орфејево искуство било је блиско Миљковићу јер је у њему било сажето све²: однос привида и суштине, стварности и поезије, моћ и немоћ

² Орфеј, син трачког краља Ојагра и Музе Калиопе, био је најславнији живи песник. Аполон му је поклонил своју лиру, а Музе су га научиле како да свира на њој, тако да није очаравао само дивље звери, него се и дрвеће и стене покретало с места на звуке његове лире. У Зони и Тракији и сада неколико храстова на планини су у истом положају у којем су се затекли у тренутку када је Орфеј престао да свира. Пошто се вратио из Египта, Орфеј се придружио Аргонаутима и с њима на путу – а при повратку оженио се Еуридиком, коју неки зову Агриопа, и настанио се међу дивљим Киконима у Тракији. Једног дана Еуридику је сусрео Аристаја, који је покушао да је силује. Бежећи од њега, нагазила је на змију и умрла од њеног уједа. → Али Орфеј је храбро сишао у тартар надајући се да ће је вратити у живот. Својом жалостивом музиком задивио је возача Харона, пса Кербера и тројицу судија мртвима, до те мере је смекшао Хадово свирепост срце да је добио одобрење да је врати на горњи свет под условом да Орфеј не сме да се окрене на Еуридику све док не изађу на светлост дана. Еуридика је пошла за Орфејом кроз тамни пролаз, вођена звуцима његове лире. Али кад је изашао на светло дана, Орфеј се осврнуо да види да ли га Еуридика још прати и тако је изгубио заувек. (Роберт Гревс, *Грчки митови*, Фамилет, Београд, 2002, стр. 91)

речи, суочавање љубави са смрћу. Циклус „Седам мртвих песника“ (*Узалуд је будим*) има такође за подтекст Орфејеву судбину као и „Трагични сонети“, циклус исте збирке. Тако гледано, Миљковићева збирка је мотивски изузетно целовито компонована књига. Сваки од пет циклуса („За оне које волимо“, „Седам мртвих песника“, „Ноћ с оне стране месеца“, „Трагични сонети“, „Четири песме о сну“) варира и изнова из различитих егзистенцијалних искустава актуализују тему љубави и смрти.

У збирци *Узалуд је будим* пратимо како песник постепено, на потки мита о Орфеју, развија мотивску структуру кружења поезије око празнине као своје суштине. Основне мотивске смернице циклусне заокружености и синтамаатски се могу представити као целина: Орфејева жалост и чежња за Еуридиком, трагом љубави силазак у царство сенки, повратак у овај свет као повратак у празнину, без оне која је заувек изгубљена – минула чежња, обезличен и апстрактан простор, затворен сам у себе, песма и њен свет, губљење личности онога који пева да би се, бар донекле, освојио простор песме.

Орфејски мотиви су најексплицитнији у песмама „Триптихон за Еуридику“, „Орфеј у подземљу“ и „Сонет о непорочној љубави“. У оквиру триптихона први сонет је идејно одређен Орфејевом одлучношћу и надом да се суочи са смрћу:

Ал сва су затворена врата. Сви су
одједи мртви. Никада тако волели нису.
Да ли ћу изненадити тајну смрти, ја жртва.
(Миљковић 1997: 28)

Други сонет је у знаку уласка у граничну ситуацију:

Не окренути се ма колико да се то хоће.
Лице без очију на пустом зиду бити.

И трећи – објава пораза:

Изгубио сам те у ноћи подземној далеку
ја дивљи ловац звезда кривотворно суочен
са неистином, непомирљиви спавач уочен
од судбине, ја чије сузе низ туђе лице теку.³

(„Триптихон за Еуридику“, циклус „Ноћ с оне стране месеца“, збирка *Узалуд је будим*) (Миљковић 1997: 30)

Симболика просторних односа у циклусу „Ноћ с оне стране месеца“ („Триптихон за Еуридику“) остварује смисао који се не може директно извести из античког мита. Песник све

³ Сви стихови песама овде и даље у раду се цитирају према: Бранко Миљковић, *Песме*, Приредио Новица Петковић, Сремски Карловци: Каирос, 1997.

време инсистира на поистовећењу пејзажа и збивања. Простор је слеп и беживотан, као и догађаји који се у њему одвијају – доминира црвена боја, не само због асоцијација на вулканско стење испод којег се по предању налази Хад (као у Рилкеовој песми „Орфеј, Хермес и Еуридика“) него и због истовремене симболике живота и смрти: „Она је део предела што спава/ Помешана са ветром док ћути у сјају“ („Сонет о непорочној љубави“). Простор који ничим не подсећа на себе није само простор Орфејове будућности, обезличеност и празнина, него је истовремено и простор поезије, успостављен апстраховањем и брисањем спољашњег:

(...)

ти ћеш наћи улаз два мутна пса где стоје.

Спавај, злу је време. Заувек си проклет.

Зло је срцу. Мртви ако постоје

прогласиће те живим. Ето то је

тај иза чијих леђа наста свет

ко вечита завера и тужан заокрет.

(„Орфеј у подземљу“, „Ноћ с оне стране месеца“,

Узалуд је будим) (Миљковић 1997: 31)

У асоцијативном значењском скоку митског подтекста, од којег писац увек иде даље ка илуминацији мита као прототипске стварности, све важније идеје Миљковићевог дела омогућавају увид у свој развојни ток, па се њени творбени чиниоци могу груписати у разгранату, али монолитну мислену и интерпретативну целину. Тако и откривање идејног богатства тече поступно, у складу са есетичком каузалношћу, а уз паралелан увид у више вредносних чинилаца.

Однос између песме, певања и песника преломљен је кроз исту митску призму у циклусу „Трагични сонети“. То је истовремено потрага за бићем и истином о њему (овде учачамо сличност између песничког субјекта и митског Тезеја у његовом походу кроз лавиринт)⁴. Стихови циклуса садрже готово експлицитну критику рационалног приступа бићу и свету, као и

⁴ Као Посејдонов (односно Егејев) син Тезеј се истакао силаском у лавиринт и убиством минотаура. Аријадна се заљубила у Тезеја на први поглед и дала му чаробно клупко коња које јој је пре одласка са Крита оставио Дајдал упутивши је како да уђе и изађе из Лавиринта. Након убиства минотаура Тезеј је оставио Аријадну на острву не испунивши обећање да ће се Аријадна вратити у Атину као његова жена. Аријадна се брзо осветила Тезеју. Да ли из жалости што је њу изгубио, или од радости што је угледао атичку обалу, од које су га дуго одвлачили неповољни ветрови, он заборави на обећање да ће истаћи бела једра. Егеј, који је стајао на Акропољу и посматрао повратак, на месту где данас стоји храм победника без крила, угледавши црна једра, онесвести се и паде главачке у подножје Акропоља. Неки тврде да се намерно бацио у море, које су због тога и прозвали Егејско. (Р. Гревс, *Грчки митови*, Београд: Фамилет, 2002, стр. 271)

губљење целовитог доживљавања света – опасност симетрије је заправо опасност од механичког уређења света, уз свођење његове разноврсности на неколико основних принципа.

Верујући да све треба да буде замењено речима, Бранко Миљковић је настојао да изнова одреди онтолошки статус песме. Она за њега чини засебан свет, засебну реалност која је настала тако што је вербална ставрност добила аутономију у односу на емпиријски свет. Миљковић ће утврдити да у песми речи морају да постигну *своју властиту реалност* – тако живот и свет бивају замењени поезијом. Нема сумње да је ово једна од највиших амбиција које се пред поезију могу поставити.

Прихватање поезије као апсолутне и исцељујуће реалности са агонским односом према стварности је покушај песничке хармонизације света, појачана рационална контрола над провалијом ирационалних сила. Тако у циклусу „Седам мртвих песника“ песник сажима поглед песника претходника у тачки у којој треба да се стопе са његовим, поезијом загледани у лице смрти. Ту песник експлицира идеју да је све у сталној сенци смрти и у напору да се та сенка учини признатим делом живота. Једино стих нуди приступ свету и само му он даје потпун и незаменљив смисао. У циклусу „Седам мртвих песника“, Миљковић ће обновом строге сонетне форме удвојеним гласом песничког субјекта (гласом мртвих песника и песничког субјекта у илуминативној синтези Орфејевог митског гласа) актуализовати прожимање прошлости и садашњости у оживљеном књижевном памћењу:

(...)

Шта си птица или глас који лута
Под дивљим небом где те песма оставила самог
На врху Ловћена с челом пуним сунца, тамо
Где не постоји време, где једна светлост жута
Негде у висини чува отисак твога лица.
Човече тајно феникс је једина истинска птица.

(„Гроб на Ловћену“, „Седам мртвих песника“, *Узалуд је будим*) (Миљковић 1997: 18)

У „Трагичним сонетима“ Миљковић покушава да се ослободи низа појединости, најпре телесно детерминисане перцепције, пошто она има сасвим конкретно просторно-временско обележје, а потом да се у песми описује оно што је виђено. Миљковић преводи перцепцију у стање сна, стање у коме се просторно-временски оквир слике другачије компоунује, а жели и да лирском субјекту омогући да се слободно креће кроз језичку стварност да би из ње могао да издвоји само оно што му је заиста неопходно за једно имагинарно путовање до саме основе певања:

Ненаписана поезија и даље остаје у власти песника. Међутим, оно што је створено одбија да призна свога творца.(...) Песма мора или да постигне своју сопствену реалност, или да остане дескриптивна, и у односу на себе другоразредна. Поезија мора да каже: постојим, а не: постоји оно о чему певам. (Миљковић 1975: 561)

ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ МАТРИЦЕ У ЦИКЛУСНОМ УЦЕЛОВЉЕЊУ ПЕСНИЧКЕ КЊИГЕ

Пратећи радикализовање односа (спајање) поезије и поетике у песмама Бранка Миљковића, Новица Петковић анализира, на језичком плану, однос певања и мишљења, поетског и дискурзивног говора, односно „испресећаност песничког ткива дискурзивним исказима“. Петковић даље уочава како се то спајање остварује са задржаним разликама које се текстуално лако уочавају, и открива да заправо Бранко Миљковића уводи певање у мишљење као текст у текст, свесно одустајући од прилагођавања текстова (Петковић 1997: 194).

У песми „Балада“ (Охридским трубадурина) поступак апстраховања текстуалне грађе се може пратити у сложеном прожимању песничке стварности. Песма је остварена у дијалогичној складности дискурзивног (појмовног) мишљења и песничког (сликовног) говора. Афористички, теоријски, и стога нетварни слој првог стиха („Мудрости, неискусно свићу зоре. /На обичне речи више немам право!“), смењују развијене поетске реминисценције (митске слике из античке старине): амбијент песме сугерише однос према песничкој традицији – крадљивци ватре (песници) су заправо јасна алузија на Прометеја. Песници су, као крадљивци визија, Прометејеви двојници, а речи – централни симбол песме и поетике, овде су наговештене симболиком орла („Орлови изнутра кљују ме. Ја стојим/ Прикован за стену која не постоји“). Песничка позиција на граници нестајања сликовито је приказана алузијом на Одисеја везаног за јарбол лађе, коју прати подводна песма (сирена) јавом опаснија. Са афористичког парадокса о нитковима и поезији („Само ниткови знају шта је поезија“) прелази се на песничке и митске слике из грчке старине: то је уједно пут са равни мишљења о поезији на раван саме поезије. Унутрашњи напон долази од укрштања дискурзивне и сликовне равни песме. Сугерисана значења преносе се на поље поетике и онтологије песме: поезија не треба да буде ни сведочанство личне драме као у романтизму, ни средство израза, као код парнасоваца, већ начин дубљег тражења и откривања себе: метафизичко искуство и активна медитација. Из ових значења се даље развија идеја о поезији која се не достиже

животом већ умом, она нема садржај већ идеју. Заправо, на овим малим примерима уочавамо да се надирање поетичке самосвести кроз текст саглашава са песниковим отварањем према сопственој смрти. Отуда лајтмотивски стих (рефрен) баладичног тона *Исто је певати и умирати* својим поновним појављивањима на различитим значењским врховима песме изнова мења и нијансира потцртано значење строфа које сугеришу сталну стрепњу бића загледаног у сопствену пропаст и вербалну јаву поезије која одолева смрти. Тако рефрен у овој песми преузима улогу „поетеме“ (Петковић 1997:199) којом се поезија онтологизује и усредсређује на свест о себи самој. Ову врсту приближавања самртној граници, кад се у исти мах у поезији потврђује и себе сама (лично) поништава – у модерном песништву налазимо код Момчила Настасијевића⁵.

Оно што је за Бранка Миљковића празно и празнина, то су мук, муклина и глухоте Момчила Настасијевића: „присутна одсутност“ се и у једном и у другом случају потврђује као генеративни образац, карактеристичан за симболистичку и касније неосимболистичку поезију и поетику. Тај симболички оквир присутне одсутности (стварно померено у нестварно, да би нам се отуд с новим значењем вратило; пуно померено у празно) најверљивије је песник исказао неологизмом – придевом *оноццветан* и прилогом *оноццветно* (бдети оноцветно значи бдење из одсутности).

Субјективни трагизам је основна емоција збирке *Узалуд је будим*. Ова збирка још увек поседује бројне нити непосреднијег песниковог израза, песник је у власти својих нагонских импулса и тензија, где инстинкт смрти демонстрира своју надмоћ (Свет се окреће око своје смрти). У збирци *Ватра и ништа* и *Порекло наде* песник се одваја од првобитних импулса, песма постаје кротитељ и поприма карактер сублимације и драме бића и не-бића, односно ништавила. У циклусима збирке *Ватра и ништа* („Свест о песми“, „Ариљски анђе“, „Утва златокрила“, „Похвале“, „Патетика ватре“, „Лауда“) симболима посредницима (као што су: ватра, земља, вода, ваздух, ветар, камен, птица и жар-птица, биљка, цвет), који су чврсто усађени у ткиво песме, песник открива вредности у самој природи космичког и животног процеса, у духовној могућности човека и у магијској вредности песме. У Миљковићевом певању постоји еволуција чији су ступњевни карактеристични и који нам наговештавају развојни лук његове животне и песничке драме: немоћ, изгубљеност у свету без ослонца

⁵ „Тек ту на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо припадати самима себи, осетимо се током тока и сазнамо: и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа“. (*Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. четврта, *Есеји. Белешке. Мисли*. Горњи Милановац – Београд, 1991, стр. 55.

Афористички склопови у песниковим стиховима иду заједно са сликовним као да један из других у узајамноме подражавању произлазе. У сликовни план песме изненада, скоковито се умећу философеме. Ова новина песникова постаје саставни део његовог даљег песничког развоја.

Однос пуног и празног, присутног и одсутног, када песма почиње, поњабоље је песник даље развијао у поеми „Ариљски анђео“:

А ништа није теже него гледати читаву вечност са неког зида. И највише нам притом недостаје празнина где не струји крв и где бисмо сместили своје представе о евентуалном божанству. Ипак ништа није изгубљено, јер празнина је то чега нема. Али има нешто око његове главе што је чиста лепота и непревазиђена врлина, а слично је празнини. (Миљковић 1997: 76)

Стојећи пред фреском у једном српском манастиру⁶, попут његовог претходника, песника Васка Попе, песник преузима један архетипски образац анђела непрекидно обogaћујући основну схему тог образаца.

Поема „Ариљски анђео“ не носи само огледање по вертикали вечности са једнога зида⁷, она је (и пре него наговештава реминисценцију на каленићког анђела Васка Попе) заправо – есенција целокупног песничког веровања Бранка Миљковића.

Још мало и заћутаћу пред тобом,
Док бдиш оноцветно над испражњеним гробом,
Анђеле пред неумољивом лепотом краја
Где је мир и зрелост песму заменила,
И мрамор где мрмор вечне воде спаја
Са каменом коме израстају крила.
(Миљковић 1997: 80)

Бдети *оноцветно* очигледно значи бдети као цвет потиснут у нестварно, цвет померен с ону страну, бдети из одсутности. Миљковићев анђео над испражњеним гробом бди као цвет из симболистичке поетике. То је *будна празнина* (Петковић 1997: 203). Тако у приступу Миљковићевом „Ариљском

⁶ Реч је о ариљском храму Светог Ахилија (13. век). Назван је по старогрчком епископу, борцу против аријанске јереси, Ахилију из Ларисе. На његово исповедање истине, победом над аријем, вода је потекла из камена, чиме је дат божански знак његове светости. Својим постанком овај храм је најнепосредније везан за династију Немањића, првог српског архиепископа Светог Саву и краља Драгутина.

⁷ Фреска Светог Архангела Гаврила, названа Плави анђео (Ариљски анђео), инкарнација је идеје Божјег повереника величанствене снаге, лепоте и племенитости. Фреска се сврстава у ремек дела средњовековног српског сликарства.

анђелу“ Шутић Милослав уводи паралелно сагледавање Валеријевог „Анђела“⁸, у којем се путем мотива анђела успоставља драматична борба између интелекта и осећајности, постојања и знања, знања и схватања у божанско-људској двојности одређења асоцијација. Та божанско-људска релација лика постаје најшира тематска платформа Миљковићеве поеме, која у свом исходишту има врло непосредну (интерсемиотичку) ситуацију песника који стоји испред фреске на којој је приказан анђео. Основни покретач ове поеме је сумња, било да је у питању реалност фреске или пак привид онога што је на фресци представљено (привид анђела на зиду):

Све што постоји тежи нејасности,
Галеб опонаша литице плахости,
Што вртлог одрази само вртлог бива;
Има ли доказа лепоте померене
Чулом у небиће које заодене
Обликом бекства стварност што се скрива?
(„Ариљски анђео“, збирка *Ватра и ништа*)
(Миљковић 1997: 80)

Повезујући анђела са ватреним небеским телима (на ноћном небу између седам звезда), песник га смешта тамо где престаје ватра и збивање и почиње чиста кристализација. И управо у тренутку када указује на кристализацију и смиривање после гашења небеске ватре, која је истовремено и анђеоска ватра, песник указује на модификацију материјалних облика као саставних делова његове песничке трансценденције. Не задржавајући се само на сопственом идентификовању песника и лика са фреске, песник преко насликаног анђела („Анђеле горки празнине и снаге/ Кад указа се сунце какав није / Свет, где невољен, јаче ћу волети драге“) испитује однос између чулног и духовног, видљивог и невидљивог, појаве и суштине. У свом приступу (прологу) „Ариљском анђелу“ песник се најпре опредељује за мит, односно религију. Он на примеру фреске показује како смо „стварност претворили у мит, да бисмо доцније посумњали у њега“ (Миљковић 1997: 75).

Синестезијске слике (чији је главни облик ружа) сугеришу нову симболику анђеоског савршенства и оноцветних сила⁹.

⁸ Овај мотив је део трајне књижевне инспирације, о чему сведоче дела чувених писаца: Милтоновог *Изгубљеног раја*, Љермонтовљеве поеме „Анђео-чувар“, Рилкеов анђео Елегија као инспирација (преображај видљивог у невидљиво), Валеријева песма у прози „Анђео“, а у шпанској поезији постоји читава традиција овог мотива крунисана Албертијевог књигом *О анђелима*. Код нас се овај архетипски образац користио у поезији Миљковића, Настасијевића, Попе.

⁹ Још од старих времена ружа је имала широку и узвишену симболику тајне, тишине и љубави. Упућује на лепоту, савршенство, тајанство, блаженство, →

Лик анђела (рилкеовски дивног и страшног) песник полако приближава хришћанском топосу. Помињући испражњени гроб, Миљковић очигледно конкретизује религијски образац анђела, јер то може бити само Христов гроб после његовог узнесења, а чувар Христовог гроба је бели анђеоло, приказан и на познатој фресци манастира Милешево. Стога песник поред цвета и руже као већ устаљених и хришћанских симбола, уводи и *срце* као једну емоционалну суштину. Анђеоло нас је довео до *чистих* места, нестварних без наде. Тако се дубина колективно несвесног, из које је изронио предмет опевања у овој поеми, спаја са песниковим сазнањима у подручју последичне, филозофске и метафизичке асоцијативне осе, која је остварена у дионизијском и аполонијском начелу, односно мислима и емоцијама као синтеза апсолутизоване имагинације и ерудиције, у целини везана за подручје лирске трансценденције. Определујући се истовремено за мит и религију (и против њих) песник и у овој поеми (као извесном циклусу збирке *Ватра и ништа*) проналази простор за своју естетику и метафизику, усклађујући простор интимности и простор света у анђелу празнине (дубине) и снаге као одредишту самоспознавања:

У грађењу смисла поеме подједнако учествују појмовни и сликовни елементи, а резултат је једна заокружена, згуснута, херметизована целина, која се отима тумачењу и непрекидно нас увлачи у дубину, макар с које јој стране приступили. (Шутић 2000: 256)

У свом обраћању анђелу песник пролази кроз различите, дијалектички преплетене и амбивалентне фазе самоспознавања – он позива анђела да као апсолут обједини контрасте и „препорађањем испира сјај свету“ (свету лобању трулу и злато вида, мудрост и прах, прашину и уздах). Песникова поема се завршава у анђелу који је сад одређен амбивалентношћу апсолута и релативизма човекове дисхармоничне егзистенције. У катарзичном исходу поеме (самоспознавање исказано нијансираном симболиком анђела) апотеозом цвету (биљу) као аутентичном граничнику свих онтолошких могућности, песник надиллази човекову недосегнутост дубине, неизрецивост и одсутност као узалуд тражени препорођени рај (*белу звезду*) и светли завичај душе:

Ноћ кроз пределе без наде, у страху,
Празно и земљано вапи звезду белу.

(„Ариљки анђеоло“, *Ватра и ништа*) (Миљковић 1997: 90)

молитву и медитацију. У хришћанској средњовековној симболици, она носи сугестивнију значењску симболику небеског блаженства. Ослањајући се на семантички потенцијал руже, Данте је у *Божанственој комедији*, у трећем делу (*Рају*), највиши (најузвишенији) план неба актуализовао као огромну пламтећу ружу, чије су латице душе праведних.

Док се поема „Ариљски анђео“ с полазиштем у историјској и културној традицији развија као (огњеним небеским и кристализованим анђелом) симболизовани праг есенције бића – у циклусу „Утва златокрила“ песник је више одређен мелодијом матерњег језика, митско-фолклорном основом памћења и оствареном националном баштином. По опсесивним поетским ентитетима (*утва, фрула, тамни вилајет*) овог циклуса, Бранко Миљковић продубљује линију језичког и духовног памћења које се актуализује спуштањем низ прагове речи и језика (попут Момчила Настасијевића и Десимира Благојевића). Ипак, своју особеност песник Бранко Миљковић гради односом према онтологизацији (развијању и подражавању бића) песме: „Не постоји други догађај осим догађања саме поезије и нема ни слике, ни мита, ма одакле да су актуелизовани да нису по мери једне препознатљиве поетике прекрајани кад су у песму увођени, да би нас свим својим значењем опет враћали на ту поетику. Тако се заправо брише граница између певања и мишљења о певању.“ (Петковић 1997: 208).

Везан за националну симболику, Миљковићев циклус „Утва златокрила“ збирке *Ватра и ништа* има митолошки подтекст. Његови извори су најчешће у епској поезији. Међутим, евидентни су и митолошки слојеви преузети из лирске народне песме, народног певања, али и реминисценције на антички мит (на мит о Орфеју у песмама „Фрула“, „Коло“, „Расковник“ или о Фениксу у песми „Болани Дојчин“).

Говорећи о националним симболима у народној поезији Миљковић каже:

Њихова снага би била у томе да одразе једно прочишћено народно искуство и да својом сугестивношћу судбински преуреде народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на власититој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо ослободити туторства хеленско-римске, романске симболике, која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета. (Миљковић, књ. 4, 1972, 261)

Већ у првој песми „Фрула“ актуелизује се симбол фруле као потреба да се превазиђе везање песме за предметно-материјални свет, те да се у самом језику изгради тело *које неће сунцу узвраћати сенком*, пошто је то тело смештено у простору вербалне јаве. Сама песма је у „Фрули“ добила врло важну улогу, она треба да врати човеку усамљеном птицу, и то у часу када *под празним небом плачу соколари*. Она, дакле, треба да створи птицу, тј. да сама постане птица у празном небу испод којег плачу они који су остали без ње. Дакле, у тематској равни песме преваљен је пут од фолклорне чињенице до најсложенијих питања једне поетике.

Фрула је средишњи мотив и Настасијевићеве песме, али његова „Фрула“ је песма о односу свирача/песника, инструмента и мелодије. Песма почиње уочавањем несклада између песниковог радосног даха и сетне мелодије која, потом, настаје („Фруло, што дах мој радосни/ Жално у дољи разлеже“). Могу се уочавати различите реминисценције у Настасијевићевој песми – почев од грчког назива за фрулу до мита о Орфеју, потом и о Пану и Мухамеду (у овоме се и говори о одбеглој тајни) – међутим, оне су потиснуте и не оптерећују песму. Фрула нам превентивно говори о противуречном односу песме и песника, али, у исто време, о оном најдубљем што човек носи у себи и „што се не може изразити другачије него неодређеном и сетном мелодијом“ (Јовановић 1994: 131).

Са друге стране, Миљковићева песма истог наслова је мотивски ситуирана и идејно усмерена ка основним постулатима песникове поетике. Зато и фрулин звук потиче из празнине, где песник наговештава да се песмом опет призива и преображава празнина света као његово језгро. Попут митског певача Орфеја или трагања за анђелом иза зида, звук фруле је израз призивања изгубљеног раја, идеала, равнотеже. Он је истовремено узданица синтезе и јединства света. Звук свирале је, са једне стране, окренут биљу (које је њен завичај, од њега је потекла), а, са друге, миту и предању (утви, Смедереву, соколарима) ишчезлим из нашег видокруга. Али, и у основи Миљковићеве песме је несклад: поремећен је и спољашњи и унутарњи свет, и читав напор фруле усмерен је на успостављање изгубљене равнотеже. Тачније, песма је обраћање неименованог лирског субјекта фрули да – колико је то у њеној моћи – поништи уочени несклад: „Грознице нежне поремећеног цвета / Слутиш.“

Једини спас се слуги у успостављању јединства свих чула („Састави чула песмом да не вену / У ноћи тела. Нек буде све мање/ Видљивог да оствариш успомену“) не би ли се тако поново остварила изгубљена човекова поетска и онтолошка целовитост („Жури, круг опевај и несрећу превари“). Несрећом се именује човекова несавршеност и немогућност укупног доживљавања света. Посредно помињање синестезије (у стиху „Састави чула песмом да не вену“) песниково је сведочанство да је она постала основном фигуром модерног песничтва док се именује средиште и целина света коју треба још једном стећи. Тако схваћена Миљковићева „Фрула“ је и израз носталгичне тежње за изгубљеним јединством (па синестезија није само основна фигура него и фигура *носталгије*), као и покушај да се оно успостави. Тешко је саставити круг и преварити несрећу: модеран човек је бескрајно и заувек удаљен од својих замишљених почетака. Улогу мита преузима поезија и стога се поетским призивом јединства отварају нове песме циклуса. Оне читаоца уводе у све дубље слојеве

националног памћења успостављајући временске и просторне релације (прошлост–садашњост–будућност, односно, онострано–онострано) као пресудне за структурно поимање циклуса. У песми „Зова“ Миљковић полази од народних веровања о биљкама (Чајкановић 1985: 103).¹⁰

Из зове која се собом забавља
Пределом слепим погубан је пој.
Издајство и брука ко песма се јавља;
Успомена траје у намери злој.
Цвеће нас оговара; шума се прикрада
Нашој наказној самоћи. Нема тајне.
(„Зова“, „Утва златокрила“, *Ватра и ништа*)
(Миљковић 1997: 95)

У свим песмама „Утве златокриле“ присутан је метапоетски моменат: колико су усредсређене на певање о националном миту и предању, исто толико оне говоре о поезији и њеној природи¹¹. Тако и остале песме циклуса („Гојковица“, „Болани Дојчин“, „Слуга Милутин“) у процесу илуминативног спајања фолклорне и литерарне грађе користе песнику да му веза имеђу ових традиција буде подлога на коју ће сместити свој лични песнички програм. Празнина је простор за песму и новостворени свет. Чишћењем од видљивог на крају опстаје само реч – од утве, нестале и готово заборављене, од које је остала само реч, настаје читав један нови, песнички свет:

Оста само име: доста да се роди
Песма у лету сјај далеке зоре
(„Утва“, „Утва златокрила“, *Ватра и ништа*)
(Миљковић 1997: 98)

И њен сјај више не долази споља, из непрелет горе или скамењене воде, него изнутра, из срца:

Одлете трагом издајничке среће,
Од блеска срца руком склањам лице.

¹⁰ У Срба, зова је демонско дрво. На њему бораве виле, а по расцветалим зовама виђа се и ђаво. Зова се користи у народној медицини, она има и посебну мистичну снагу – служи за откривање истине (о томе се говори у причи „У цара Трајана козје уши“), а од тога полази и Миљковић да би својом песничком имагинацијом дао призване предмете који превазилазе појединачно и симболизују општу онтолошку несигурност и несталност

¹¹ Треба се сетити да је Гете међу првима дефинисао уметничку симболику на модеран начин: Истинска симболика је када појединачно репрезентује опште, не као сан или сена, већ као живо, тренутно открочење недокучивог. И овде у процесу уметничке симболизације (тј. претварања феномена у идеју, а идеје у слику) – идеја остаје увек неизмерно активна, а ипак неприступачна, неизрецива чак и онда кад је изражена на свим језицима.

У једанаест песама овог циклуса отвара се жив дијалог са традицијом и предањем, трага се за тајним знацима песничког говора уз веровање да су тамо негде, у дубинама колективног памћења, већ уписани, али то је и трагање за смислом изгубљене наде у времену. Свака песма овог циклуса је и покушај да се она (нада) открије и призове у распознавању стварности и привида као граница света (светова): у песми „Болани Дојчин“ („нема/пепела већ само пламен који спава“); у „Утви“ онога који пева удахнуо (га) је камен крилатице; у „Колу“ „Из пепела ока излеће славуј“; у „Додолима“ додоле „Жуборику биљно песмом дозивају / И дан иза леђа ко потоњи цвет“, у „Фрули“ све је окренуто будућем времену, у „Гојковици“ „Празно име наде и прелепа жртва/ У зиду без звезда праведно се срећу...“

Из једне речи јављају се друге, из њих песма. У овом слушају, у циклусу „Утва златокрила“, хоризонталном/синтагматском раду језика треба додати још једну димензију, вертикалну, силазак низ речи у време и древна значења која она поседује. О тој теми говоре и поетички записи песника:

Реч има своје геолошке слојеве, своје наслаге. Свака реч носи у себи потонуле градове које тражимо. Треба у речи умети наћи њен најдубљи, најскровитији и најелементарнији смисао, из ког су векови (Миљковић 1972: 14).

Песма „Болани Дојчин“ има за подтекст истоимену јуначку песму, која је била тематска основа и другим песницима (Звонимиру Костићу, Блажу Конеском и Богомилу Ђузелу). Позната српска јуначка песма, као творевина патријархалног схватања морала, у свом подтексту на парадигматском нивоу имплицира трагичну Косовску битку.¹²

Именујући познато Миљковић га заборавља и уводи у битно нов контекст и преображава у непознато. Песма Бранка Миљковића до те мере трансформише текст јуначке песме да изузев наслова и магловитих асоцијација и нема ближних додирних тачака. Осим наслова, готово да ниједан други сегмент у Миљковићевој песми цитатно не упућује на епски подтекст (Тарановски 1982: 38).¹³ У свом рефлексивном текстовном ткању

¹² У Солуну, пошто се Дојчин разболео, нема ко да изађе Усу Арапину на мегдан. Црни Арапин је на Солун порез ударио: у храни, пићу, новцу, праву прве брачне ноћи. Када дође ред на њега (Болана Дојчина), болесни јунак брани част своје сестре Јелице и супруге Анђелије. Након погубљења Црног Арапина, следи његова освета неверном побратиму и смрт.

¹³ Тарановски врши поделу подтекста у четири типа: 1. текст који служи као једноставан подстрек за стварање неке слике 2. позајмица по ритму и звучању (позајмица неке ритмичке фигуре заједно са гласовима које она садржи) 3. текст који подржава или објашњава неки доцнији текст 4. текст који песник третира полемички. Кирил Тарановски: *Књига о Манделштаму*, Просвета, Београд, 1982, стр. 38.

Миљковић је до те мере преобликовао епски подтекст да се, осим алузије на епску песму и именовање јунака, губи непосредна веза. Међутим, додирне тачке свакако постоје између ове две творевине. Миљковићева песма „Болани Дојчин“ дотиче се и неких проблема морала и по њој „Болани Дојчин“ је оличење моралног чина, али песник тај морални чин до те мере преобликује, универзализује га, у синтагматском контексту свог исказаног ланца до те мере редукује епски подтекст песме да ствара песму која је грађена на премисама хераклитовски схваћеног бића које својом умном борбом и спознањем о процесуалности свега постаје слободно биће (као што је призвано подвижништво и преображај болесног јунака у хероја и осветника у песми „Болани Дојчин“).

Већ на темељу стихова песама овог циклуса учавамо да песник сад на пољу усмених песничких и фолклорних, митских творевина из матерњег језика, ствара поезију која непосредну присутност (дословност) помера ка одсутности (метафоричности, тропичности), те тако садашњост потискује у прошлост, односно будућност (где нема непосредне присутности).

Миљковићева песма „Додоле“¹⁴ у свом симболичком и асоцијативном нивоу носи онтолошка значења. У песми је као предмет описа узета позната обредна игра из српског фолклора: магично призивање кише (Милићевић 1984: 138–139)¹⁵. Све су слике преобликоване и значења померена у правцу трагања и преиспитивања граница бића и света:

Ко сат без казаљке светом откуцава
Пронађена празнина дану сагорелом
(„Додоле“, „Утва златокрила“, *Ватра и ништа*)
(Миљковић 1997: 102)

У песми је додолско (обредно) призивање кише актуализовано као тамна и чудна слика стрмог света наспрам додола (Перунових посланица). У празном простору између њих (додола и света) пада тешка киша као у дубоку јаму. Како је већ према свом основном тематском усмерењу „Додоле“ песма посвећена магијској моћи поезије и њеној практичној примени у обредном искуству, први стихови Миљковићеве песме упућују на ту подтекстуалност. Но, већ у наредним стиховима се почетни тематски оквир преображава у опсесивне поетичке узусе и препознатљиву поезику Бранка Миљковића: метаморфоза и потискивање садашњости у прошлост, видљивог у

¹⁴ О додолама је запис дао Вук Караџић: „Неколико дјевојака кад је суша иду по селу од куће до куће, те пјевају и слуте да удари киша. Једна се дјевојка свуче до кошуље са свијем па се онако гола увеже и обложи различитом травом и цвијећем тако да се нигдје не види ни мало, и то се зове додола.“ (Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник*)

¹⁵ По записима М. Ђ. Милићевића, додоле је мушкарац.

невидљиво, присутног у одсутно, не би ли на крају остала само реч. И ова слика, даље развијена у складу са основним премисама песниковог поимања бића и света, актуализује поетичку мисао песника изречену поводом поезије својих савременика:

Тамо где заиста не можемо ништа, почиње истинска стварност, непроменљива и независна од наших мисли. Овај недостатак снаге чини границу између нас и света. Па ако та граница постоји, то значи: између нас и света пада киша у простор који не успевамо да испунимо. (Миљковић 1972: 228)¹⁶.

Стрми свет, јама као празан простор и тешка киша, с једне стране и додолска песма у стиховима *дај нам будућност ко сећање* у складу су са песниковом поетиком којом се садашњост потискује у прошлост, присутност у одсутност, дословност у тропичност. Поезија која ствари помера из непосредне присутности у времену у корист прошлости, где нема непосредне присутности, поништава ту садашњост у корист прошлости и будућности као што се и у додолској песми призива *свет више иза нас него у нама* и *дан иза леђа као потоњи цвет*. Ови стихови, на нивоу дискурзивног и афористично-теоријског говора, у складу су са песниковом визијом поезије као тражене празнине и сећања. И управо у тим сегментима значења подтекст постаје оквир поетичког говора: губи се смисаона линија раздвајања између поезије и поетике, гномских стихова и дискурзивних деоница и необичног тропа развијеног у осетљивој фантазији песничке слике – афористичко-теоријски и сликовно-песнички план песме граде јединствено значење. У овим сегментима интерпретативног тока читалац прозире и сазнајно обухвата целину поетичког и поетског у стиховима циклуса: заиста, најједноставнији оквир за тумачење био би онај који бисмо успоставили полазећи од претпоставке да песник из фолклорно-митолошке сфере нешто узима и подвргава додатној обради, али песме циклуса „Утва златокрила“ („Гојковица“, „Болани Дојчин“ и „Слуга Милутин“) нису настале као резултат таквог искуства, нити као интерпретативно исходиште евоцирано и

¹⁶ Овај фрагмент је из огледа о поезији Десимира Благојевића. У тренутку када је објашњавао Благојевићеву „Кантилену“ (о киши која непрекидно лије у стиховима овог песника) Миљковић је у својој песми „Додоле“, преобликовањем у духу своје поетике, даље развијао ту слику. Навођење песникових критичких огледа за савремену књижевнокритичку свест је поуздан методолошки пут уласка у песникову поетику, о чему сведочи у свом огледу о Миљковићевој поезији и Радивоје Микић: „И оно што је посебно важно, говорећи о другом песнику, Миљковић се ослободно потребе да мистификује своје становиште, да прикрива аутопоетичку димензију. Због тога нам његови крирички текстови помажу у разумевању поезије коју је писао.“ (Микић 2005: 15)

симболички транспоновано на дубљој фолклорно-митолошкој матрици. Овај циклус би пре био израз „пречишћеног народног искуства“ и израз потребе да се дође до обрасца говора који би својом сугестивношћу судбински преуредио народну уобразиљу, како је то сам песник прокламовао.

Компактно компонован у својој кохерентности и сложености, циклус „Утва златокрила“ је један жив дијалог са традицијом и предањем, али и дубље „трагање за знацима песничког говора“. Верујући да су тамо негде у детињству народа, у дубинама колективног памћења, ти знаци већ уписани, песник истовремено, у дослуху са метафизичким основама свог певања, трага за смислом изгубљене наде у времену, док песма опстаје као покушај да се кроз опевану празнину она открије и призове. Уоквирен песмама „Фрула“ и „Расковник“, овај циклус је симболично усмерен према биљу коме је песник наменио улогу да призива будуће и отвара нове путеве (Јовановић 1994: 139). У складу са овом интенцијом песник затвара циклус песмом „Расковник“ која као свој мото носи значење ове биљке и одређење у Вуковом *Рјечнику*.¹⁷ Овим избором песник коначно материјализује егзистенцијом цвета (биља) бит егзистенције и њен есенцијални аспект: у биљци се сједињују неорганско и органско, невидљиво прелази у видљиво, један свет прелази у други, а биљка расковник има моћ да расклопи сваки склоп и браву, па тако и човекову скупеност претвара у нову слободу.

КУЛТУРА И УСМЕНА ТРАДИЦИЈА КАО ПРИНЦИП ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ КОХЕЗИЈЕ

Бранко Миљковић је начинио значајан езотеријски продор у онострано, прикључујући се поетском веровању које стварање и будућност пре делања истиче као принцип узлетања духа, а сам чин стварања сматра реинкарнацијом древног у човеку. Ово преустројавање свести, мењање нивоа свести, проширивање поља пажње, одлепљивање од суженог и окошталога поља у којем обитавамо, омогућило је у нашој књижевности успење до друге, онострани стварности. Песници овог кова овладали су сањањем и процесом буђења као стањима свести у којима се може досегнути изворна езотерија и фантастика, и истовремено потврдити и трансцендентна и рационална страна човековог бића. На путу откривања оностраног Бранко Миљковић је у великој мери следио поступке Момчила Настасијевића. На исту страну био је загладан и Васко

¹⁷ Вук Каршић је забележио: „То је некаква (може бити измишљена) трава за коју се мисли да се од ње (кад се њоме дохвати) свака брава и сваки други заклоп отвори сам од себе.“ (*Рјечник* Вука Стефановића Караџића)

Попа у најважнијој фази свога песништва. У стварању нове и другачије метафорике, настале приликом откривања примордијалног, древног у човеку, онога са чим се долази на свет, значајну су улогу одиграле басме, клетве и тужбалице:

У тамном вилајету на левој обали, и цвеће постаје оноцветно. По таквој симболици и функцији биља из оностраности, Миљковић је управо близак Настасијевићу. У његовој похвали биљу, биљке расту ван јаве па нам се онда јаве, оне чине паралелним прошлост и будућност и старају се да не буде више мртве стварности него живе стварности, оне поседују моћ да помешају дан и ноћ; да учине видљивом линију којом се граничи измишљено и стварно; на средини су крајности оличених у срцу–ватри и минералу, празнини која од Стерије до Попе слови: Ништа, а означава Све (Матицки 2003: 353).

По Момчилу Настасијевићу, продор у онострано може се остварити само стваралачким чином: „Настајем чудно / из овог нестајања.“ По Миљковићу, „Исто је певати и умирати“, а чаробна формула преношења у онострано налази се такође, у стварању, у песми као тоталној будности, како пева у „Колу“, у састављању чула песмом да не вену, како пева у „Фрули“, у поезији као највишем облику стварања. Ове су песме надирање света у празно, „дан изнутра“. Миљковић је својом поезијом актуализовао становиште да време треба побеђивати ватром – што свешћу и песмом, што заборавом, али никада надом, нити оним што је већ остварено. У том контексту, свака песма је последња и прва. Тако се Бранко Миљковић доживљава као песник који је разумевајући прошлост отварао врата будућности. О специфичностима тог путка ка настајању кроз нестајање, Новица Петковић запажа: „Песничково приближавање самртној граници – када се у исти мах у поезији потврђује и себе сама (лично) поништава – изгледа да у модерном српском песништву први пут налазимо код Момчила Настасијевића. Он га је у једном часу доста прецизно описао: да, наиме, тек ту на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо припадати самима себи, осетимо се током тока (...) и сазнамо: и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа. (Настасијевић, књ. 4, 1991: 55) Ако не схватимо то самопотврђивање с наличјем у сопственом поништавању, не можемо до краја расветлити Настасијевићеву поезију.“ (Петковић 1997: 199)

После Настасијевића тек се Бранко Миљковић обрео на сличном раскршћу, у власти сличнога поетичког обрасца јер и код једног и код другог песника налазимо нешто од сталне стрепње бића загладаног у сопствену пропаст¹⁸.

¹⁸ Петковић даље истиче да би било, међутим, погрешно доводити у ближу везу Миљковића с Настасијевићем. Истиче да Миљковић у својој поезици

На темељу поетике неосимболизма Миљковићево дело је остварено у корпусу историје поезије двадесетог века, која, гранајући се у много поетичких рукаваца темељи правац изрицања неизрецивог, стварајући нове сложене моделе који одговарају на притисак праволинијске и једнодимензионалне историјске регресије. У новом интерпретацијском кључу дело привлачи оног који му се посвећује на месту где је оно изложено немогућности остварења (Бланшо 1960: 9).

Бранко Миљковић је одлучио да своју поезију изгради као мишљење певања, другим речима, он је веровао да се поезија тиме диже до мишљења, до мишљења чији је предмет она сама. Читалац коначно прозире како песник на поетику која води од Малармеа до Валерија, као на стални модел, „пресликава не само своје мишљење о поезији него и саму поезију“ (Петковић 1997: 200).

Говорећи о *мишљењу певања*, песник је дошао у прилику да заснује и једну од својих важних тема – тему празнине. Празнина што пева, а Миљковић о њој говори у „Свести о песми“, настала је уношењем у песму нечег што је по својој природи нетварно (јер је теоријско), празно. Великом темом празнине Миљковић је тежио да испита све оне елементе који су претпоставка за онтологизацију певања. Један од праваца у којима је настојао да пронађе простор за онтологизацију певања свакако је везан за фолклорно-митолошке слојеве наше културе („Утва златокрила“) и у разноликим културно-уметничким садржајима („Ариљски анђео“, ватра – садржај – збивање; кристализација – смиривање, анђео на зиду). Све црте Миљковићеве поетике водиле су га неминовно до анђела, до тог нетелесног бића са границе, медијалног јер посредује између оностраног и оностраног. Анђео је овде и књижевни архетип, јер интерпретирајући образац анђела песници непрекидно обогаћују његову основну схему испуњавајући притом основни смисао књижевног архетипа: да се он сам по себи у индивидуалној пројекцији обогати новим значењима. У запису „О анђелу на зиду“ срећемо и казивање о песнику који је дуго стајао испод зида и који је препознао своје лице безброј пута сељено на једном српском средњовековном анђелу. Цитатно се јавља мотив анђела из песме Васка Попе (будући да се овде срећемо са реминисценцијом

није полазио од Настасијевића. Чак га није ваљано разумео тамо где је најтамнији, како се то може закључити на основу једне оцене и њеног образложења. Није га следио ни у стиху ни у језику. За Миљковића је пресудна поетика Малармеа и Валерија. У Малармеовој поетици, па и у Валеријевој, појам фрагмента стекао је велико значење. Њиме се подраумева највише могуће приказивање невидљивога у видљивоме, при чему оно својим фрагментарним карактером предочава „надмоћ невидљивога и недовољности видљивога“ (Фридрих 2003: 214).

на стихове из песме „Каленић“), али тај песник може бити и сам Бранко Миљковић. Свет (песник, зид, анђеоло на зиду) се претвара у чисту потенцијалност, свет се поравнава, реалност се мења митопоетским садржајем. Модерни песник у песми следи сам ток настајања песме и саопштава га. Као што је митски певач (Орфеј) објективизација песничког искуства, модерни песник је Орфејев двојник и зато што ништа не доживљава први и непосредно, већ као онај ко је све време свестан понављања „напамет научног искуства“ (Јован Христић), због чега је о њему могуће говорити као о ономе ко не упознаје већ ишчитава и препознаје.

У циклусу „Триптихон за Еуридику“, „Седам мртвих песника“, песми (поеми) „Ариљски анђеоло“, песник Бранко Миљковић је (у оквиру испитивања односа песма–смрт) почео да се систематски служи оним поступцима који су знатно касније названи *цитатима* и *реминисценцијама*. У циклусу „Утва златокрила“ актуализацијом фолклорно-митолошке основице, спајање литерарне и фолклорне грађе постаје подлога у којој ће Миљковић сместити свој лични песнички програм – именујући познато, он га заборавља, односно уводи у битно нов контекст и преображава у непознато. *Златокрила* – *крилатица*, изведени симболи-метафоре с почетка и краја песме *Утва*, јесу тежишна реч у два вида, чиме је остварена јединствена равнотежа песме („Не куни воду изгорети неће./Удахнуо те камен крилатице“): „Дошла из мита, из епике, тако да иза речи златокрила аутоматски долази, чак и када није написано – утва, ова реч је преведена у нови симбол успења у ‘онострано’, Миљковићева ‘звезда’, припојила је овог песника одабраном кругу оних који су певали о звезди Даници: Сими Милутиновићу Сарајлији, Бранку Радичевићу, Јовану Илићу, Лази Костићу, Момчилу Настасијевићу.“ (Матицки 2003: 356).

Први степен ове поезије је чулност, други степен је сан – превазилажење стварности певањем, а трећи – туга од сна и немоћи – степен осамостаљивања песме. Такву поетику налазимо у његовим песмама, есејима, критикама. Отуда се у разумевању дела Бранка Миљковића мора прилазити управо тако – „од појединих елемената ка целини, ка основи која све прожима.“ (Микић 2005: 15)

ОНТОЛОГИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ И ПОЕТСКА ДУХОВНОСТ ПРОЦЕСУАЛНЕ ФОРМЕ

Стеван Раичковић је по свом опредељењу за сонет био нека врста претходнице Миљковићевој генерацији, у том погледу њој знатно ближи од Попе и Павловића. Од критике

именован као песник субјективног лиризма, Раичковић је по неколиким својим одликама близак неосимболистичкој поезици, почев од задатог сонетног облика преко мотива ћутања и смрти до метапоетског аспекта који поседује. Још више, Миљковић је полазећи од својих, неосимболистичких разлога за коришћење строгих облика (најсажетије исказаних у есеју „Поезија и облик“), сличне разлоге тражио и у Раичковићевој поезији. Пишући о другима, песник је заправо веома често износио сопствени поетски кредо. Стога су цитати из његових критика увек подстицај да се стекне увид у значење и значај Миљковићевог дела, као и доминатних мотивских и идејних смерница његовог опуса:

Што је за кретање мир, то је за песму тишина: не одсуство кретања, већ замрзнуто, задржано кретање: не одсуство песме већ чиста могућност песме, тј. одсуство свега другог. То одсуство свега, тај мир и тишина, потребна је песми да би могла да се створи из себе саме. А само захваљујући строгом облику песма је могла да испуни празнину у којој се јавља. (Миљковић 1972: 48)

Раичковићев сонет „Песма и смрт“(1959)¹⁹ је подстакао Миљковића да Стевана Раичковића придружи симболистичким песницима који сањају о песми без речи, о песми чији је одјек јачи од ње саме.

Миљковић запажа да иако Раичковић није интелектуални песник, ипак његово чисто емотивно осећање света често је згуснуто и тако изражено да постаје став, истина и мисао, иако он избегава све што би пре свега било рефлексива. Певање о поезији и мотиви смрти добијали су све више простора у Раичковићевој поезији, потискивали су, мада не и укидали мотиве природе и самства у њој.

„Од ових разлика важније је то што Миљковић и Раичковић поезију смештају на врло високо место поверавајући јој да се, у једном случају, бори са самим светом, да покуша да га замени речима и да се, у другом случају, она јави као сведочанство о животу, који је некад смештен у сферу видљивог и стварног, а некад премештен у тајанствени ноћни пејзаж, у свет са оне ивице.“ (Микић 1997: 124)

¹⁹ Ова песма нема оштрих зуба,
Све је у њој ћутање и мир
И спори долазак до последњег руба
Испод кога мами хладан дубок вир.
Ова песма нису тешке речи
Мада мало опором звучи густи звук.
У њој нема капи која главу лечи
И болне руке згрчене у лук.

Ова песма можда личи на долину
У којој се болно скамен вук.
Ова песма споро улази у тмину:
Ја не видим више од ње помрчину
И осећам само тешки тамни звук
Како моје руке вуче у даљину.

У збирци *Пореклу наде* Миљковић се приближио појединим елементима надреалистичке поетике који су инсистирали на одвајању од реалних ствари и појава, на улози сна и несвесног као техници градње вербалне јаве („Критика метафоре“). Песму и њену егзистенцију учинио је паралелном са егзистенцијом самог песника у гротескно-хуморном тону, карактеристичном за надреалисте (“Моје песме траже моју главу”).

Сама симболистичка поетика и потреба за удаљавањем од онога од чега се пошло, одводи песника ка низу елемената оног искуства које је „и посредно и посредовано“ (Микић 1997: 123–124). Полазећи из једне битно другачије ситуације него песници прве генерације, Бранко Миљковић је системски схватио и до краја у своју поезију уградио онакав став према традицији савремених песника о којем је са узбуђењем и слутњом писао Зоран Мишић. Преуређујући народну уобразиљу и одражавајући прочишћено народно искуство, не напуштајући своје огњиште (како се каже у Мишићевом тексту), био је у најдубљем дослуху са модерном европском поезијом, али је и надилазио снагом непатвореног сна о „песничкој чистоти“ као онотолошкој утемељености песничке егзистенције.

ИЗВОРИ:

- Миљковић, Бранко: *Узалуд је будим*, Београд: Омладина, 1957.
- Миљковић, Бранко: *Смрћу против смрти*. Бранко Миљковић и Б. Шћепановић, Београд: Младо поколење, 1959.
- Миљковић, Бранко: *Ватра и нита*, Београд: Просвета, 1960.
- Миљковић, Бранко: *Порекло наде*, Загреб: Лукос, 1960.
- Миљковић, Бранко: *Песме*, (Избор и предговор: Петар Цацић), Београд: Просвета, 1965.
- Миљковић, Бранко: *Ватра и ништа*, (Избор и предговор: Петар Цацић), Београд: Просвета, 1968.
- Миљковић, Бранко: *Сабрана дела Бранка Миљковића*, Књ. I *Ватра и ништа*. Књ. II *Орфичко завештање*. Књ. III *Преводи*. Књ. IV, *Критике*. Ниш: Градина, 1972.
- Миљковић, Бранко: *Изабране песме*, Избор и предговор: Јовица Аћин, Београд: Рад, 1979.
- Миљковић, Бранко: *Док будеш певао*. – Београд: Рад, 1981.
- Миљковић, Бранко: *Поезија Бранка Миљковића*, Књ. I, *Порекло наде*, Књ. II *Смрт Орфеја*, Ниш: Градина, 1988.
- Миљковић, Бранко: *Крв која светли*, Треће библиографско издање песама из збирке *Смрћу против смрти*, Београд: Задужбина Рас, 1991.
- Миљковић, Бранко: *Најлепше певају заблуде*, (Избор и поговор Љиљана Шоп), Београд: Аретуза, 1992.
- Миљковић, Бранко: *Прејака реч*, Избор и поговор Никола Страјнић, Ниш: Градина, 1992.
- Миљковић, Бранко: *Ватра и ништа*, Удружење издавача и књижара Југославије, 1994.

- Миљковић, Бранко: *Похвала свету*, (Избор и поговор: Димитрије Миленковић), Ниш: Градина, 1994.
- Миљковић, Бранко: *Песме о песми*, Избор и поговор: Саша Хаџи Танчић – Ниш: Градина, 1996
- Миљковић, Бранко: *Песме*, Избор и поговор: Новица Петковић, Сремски Карловци: Каирос, 1997.

ЛИТЕРАТУРА:

- Барт, Ролан: *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит, 1979.
- Баура, С. М: *Наслеђе симболизма – стваралачки експеримент*, Београд: Нолит, 1970.
- Бахтин, Михаил: *Марксизам и филозофија језик*, Београд: Нолит, 1980.
- Бахтин, Михаил: *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Братство-Јединство, 1991.
- Бели, Андреј: *Симболизам*, Београд: Вук Карахић: Институт за књижевност и уметност, 1984.
- Бели, Андреј: *Смисао уметности*, Београд: Бримо, (Боблиотека Реч), 2004.
- Бергсон, Анри: *Оглед о непосредним чињеницама свести*, Београд: Младост, 1978.
- Бити, Владимир: *Појмовник сувремене књижевне теорије*, Загреб: Матица хрватска, 1997.
- Бланшо, Морис: *Есеји*, Београд: Нолит, 1960.
- Дарвин, Михаил Н: *Русски лирически цикл*, Краснаџск, 1988.
- Дарвин, Михаил: „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке циклизације“, (превела Мирјана Петровић), у: *Зуклудиницхтунг ин ден слависцхен Литературен: Беитраге зур Интернационален Конференз*, Магдебург, 1997, Реинхард Иблер (Хрск.), Петер Ланг, Франкфурт ам Маин, 2000.
- Деретић, Јован: *Поетика српске књижевности*, Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета, 2002.
- Дерида, Жак: *Марксове сабласти*, Београд: Службени лист СЦГ, 2004.
- Дерида, Жак: *Други правац*, Београд: Лапис, 1995.
- Егерић, Мирослав: *Срећна рука : огледи о српским песницима и критичарима (2. допуњено издање)*, Нови Сад: Дневник, 2004.
- Елиот, Томас С: *Ка дефиницији културе*, Ниш: Просвета, 1995.
- Ерор, Гвозден: *Генетички видови интер(литерарности)*, Београд: Народна књига (Откровење), 2002.
- Ерор, Гвозден: *Књижевне студије и домен компаратистике*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Женет, Жерар: *Фигуре*, Београд: Вук Караџић, 1985.
- Женет, Жерар: *Уметничко дело: естетска релација*, Нови Сад: Светови, 1998.
- Женет, Жерар: *Фигуре В*, Нови Сад: Светови, 2002.
- Интертекстуалност и интермедијалност* (1988): Загреб: Завод за знаност и књижевност.
- Iser, Wolfgang: „Процес читања (један феноменолошки приступ)“, *Нови Израз*, год. II, књ. II, (2000/2001), бр. 10–11. (превод: Зденко Лешић), 2001.
- Јовановић, Александар: *Песници и преци*, СКЗ, Београд, 1993.
- Јовановић, Александар: *Поезија српског неосимболизма*, Београд: Филип Вишњић, 1994,

- Juvan, Marko: *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- Kaler, Džonatan: *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Karaciћ, Vuk: *Сабрана дела Вука Карахића, Српске народне приповијетке*, 3. издање, Београд, 1988.
- Karaciћ, Vuk: *Живот и обичаји народа српскога*, Београд: Политика: Народна књига, 2005.
- Kacipер, Ернст: *Филозофија симболичких облика*, Нови Сад: Дневник, 1985.
- Kacipер, Ернст: *Језик и мит*, Нови Сад: Издавачка књијарница 3. Стојановић, 1998.
- Kвас, Корнелије: *Интертекстуалност у поезији* (Схватање поезије Мишела Рифатера), Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Књижевне теорије двадесетог века: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2004.
- Kонстантиновић, Зоран: *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Београд: Просвета, 1969.
- Kонстантиновић, Зоран: *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, 1984.
- Kонстантиновић, Зоран: *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад: Светови, 1993.
- Леовац, Славко: *Трактат о књижевности и уметности*, Бања Лука – Београд: Књижевни Атеље, 2000.
- Лукић, Света: *Савремена поезија*, Београд: Нолит, 1963.
- Матицки, Миодраг: *Језик српског песничтва*, Нови Сад: Прометеј, 2003.
- Микић, Радивоје: *Песма, текст и контекст*, Приштина: Григорије Божовић, 1996.
- Микић, Р: Певање поезике – Бранко Миљковић и Стеван Раичковић. *Бранко Миљковић и савремена српска поезија*, зборник радова (уред. Радивоје Микић), Гаџин Хан / Београд, 1997.
- Милићевић, Милан Ђ: *Живот Срба сељака*, Београд: Просвета, 1985.
- Мишић, Зоран: *Реч и време: разговори о поезији*, књ. 1, Београд: Ново поколење, 1963.
- Мишић, Зоран: *Искушења поезије*, Београд: Нолит, 1963.
- Мишић, Зоран: *Песничко искуство*, Београд: Нолит, 1963.
- Мишић, Зоран: *Критика песничког искуства*, (Лукић, Света, предговор), Београд: СКЗ, 1996.
- Ораић-Толић, Дубравка: *Теорија цитатности*, Загреб: Графички завод Хрватске, 1990.
- Палавестра, Предраг: *Послератна српска књижевност*, Београд: Просвета, 1972.
- Палавестра, Предраг: *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*, Београд: Просвета, 1979.
- Палавестра, Предраг: *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*, Београд: Вук Караџић, 1983.
- Петковић, Новица: *Огледи из српске поезике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Петковић, Новица: *Поезија и критика*, Београд, 2002.
- Петковић, Новица: „Инверзија поезије и поезике“, у: Миљковић, Бранко (1997): *Песме*, Сремски Карловци: Каирос, 1997.

- Петковић, Новица: *Огледи о српским песницима*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 1999.
- Петковић, Новица: *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ; Приштина: Јединство, 1984.
- Петров, Александар: *Поезија данас*, Београд: Вук Караџић, 1980.
- Петров, Александар: *Крила и ваздух: огледи о модерној поезији*, Београд: Народна књига, 1983.
- Петров, Александар: *Канон. Српски песници XX века*, Београд: Службени гласник, 2008.
- Поповић, Богдан А: „Синтеза песничког искуства. Стеван Раичковић, *Камена усаванка*“. „Књижевне новине“, 14. 4. 1963;
- Поповић, Богдан А: „Стеван Раичковић, Стихови“, у: „Савременик“, бр. 1, 1965
- Поповић, Богдан А: *Епски распони Миодрага Павловића*, Београд: Графос, 1985.
- Росић, Тиодор: *О песничком тексту*, Београд: БИГЗ, 1989.
- Росић, Тиодор: *Поезија и памћење: песнички искази у савременој српској поезији*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1998.
- Стерјопулу-Апостолос, Елени: *Поетика лирског циклуса : на материјалу руске поезије с краја 19. и почетком 20. века*, Београд: Народна књига – Алфа, 2003.
- Тарановски, Кирил: *Књига о Манделштаму*, Београд: Просвета, 1982.
- Ђулавкова, Катица, *Поетика лирике*, Београд: Народна књига Алфа, 2001.
- Фрај, Нортроп: *Песничка митологија*, Београд: Књижевна реч, 1999.
- Фридрих, Хуго: *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови, 2003.
- Чајкановић, Веселин: *Српска религија и митологија*, Ниш: Просвета, 2003.
- Чајкановић, Веселин: *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: САНУ, 1985.
- Чајкановић, Веселин: *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 5, Стара српска религија и митологија, Београд, 1994.
- Чајкановић, Веселин: *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: СКЗ; БИГЗ, Просвета, Партедон, 1994.
- Џацић, Петар: *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Ниш: Просвета, 1994.
- Шкроб, Зденко: *Увод у књижевност*, Загреб: Графички завод Хрватске, 1983.
- Шутић, Милослав: *Ветар и меланхолија: естетичко-теоријска истраживања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1998.
- Шутић, Милослав: *Књижевна архетипологија*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа, 2000.
- Шутић, Милослав: „Интердисциплинарна исходишта књижевних теорија XX века“, у: *Књижевне теорије XX века : зборник радова*. (уредник: М. Шутић), Београд: Институт за књижевност и уметност.

Иван М. КОЛАРИЋ
ОНТОЛОШКА ТЕОРИЈА
ПОЕЗИЈЕ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Онтолошку теорију поезије понајбоље репрезентују немачки филозоф Мартин Хајдегер и српски филозоф и песник Бранко Миљковић. Хајдегер у делу *Извор уметничког дела*, бележи: „Суштина уметности била би ова: *себе-у-дело-постављање-истине бивајућег*“. Дакле, уметност објављује тајну бивства, а не филозофија. С обзиром да је питање Бивства (*Seinsfrage*) пало у заборав, Хајдегер за разлику од Сартра експлиците тврди: „Оно што ме занима јесте питање бивства, стога и не говорим о егзистенцији. Ја прелазим преко егзистенције само да бих доспео до Бивства“. А Бивство је као Сунце (плотиновска метафора), које човек не може да гледа директно и које воли да се скрива, па је стога истина заправо откривање (*aletheia*). И сама лепота је *начин постојања истине бивства*. На другом месту пак каже, како је лепота „сијање уклопљено у дело“, што подсећа на Хегелову одредбу лепоте као „чулног сјаја идеје“. Наиме, Хегел и Хајдегер лепоту рефлектирају посредством уметничког дела, дакле антисубјективистички: *У делу је догађај истине, и то на начин дела у делу*. Нису дакле битни ни аутор, ни реципијент – него само уметничко дело. Мартин Хајдегер формулише принцип онтолошке естетике: *Колико дубоко сеже у бездан или бивство*. Насупрот Хајдегеру, Адорно се у својој *Естетичкој теорији* залаже за отворену онтологију: бивство као могућност (а не немогућност). Дакако, Адорнова „игра рефлексије“ и данас је актуелна, као и његова дефиниција *укуса* као „најважнијег сеизмографа историјског искуства.“

У огледу *О хуманизму*, Хајдегер пише: „Језик је кућа бивства, човек станује у тој кући“. Он сматра да ми не само што говоримо одређени језик, већ говоримо из њега као „куће бивства“. А шта слушамо и ослушкујемо? Слушамо говор језика, који говори казујући и показујући (и на тај начин доказујући). Елем, песник и мислилац станују један близу другога, али на различитим брдима: мислилац казује бивство, песник именује оно што је свето. Задатак песника је да сачува смисао тајне и „близину извору“. Поезија је „суштинска суштина“ или прајезик за установљавање бивства: „Темељ људског постојања јесте разговор као истинско догађање језика. Али прајезик је поезија као установљавање бивства“ (1982: 141)¹. У огледу *Анаксимандров фрагмент*, наводи се Хајдегеров парадигматичан став: „Мишљење је певање, и то не само врста песништва у смислу поезије и песме. Мишљење Бивства јесте изворан начин певања. У мишљењу језик најпре долази до језика, тј. улази у своју суштину. Мишљење је прापесништво које претходи свакој поезији, али и песничком у уметности, пошто уметност своје дело обликује у области језика. Свако певање у том ширем и ужем смислу поетскога јесте у својој основи мишљење: поетизијућа суштина мишљења чува владање истине Бивства“. А у познатом спису „Чему песници?“ (*Worzu Dichter?*), Хајдегер уметност дефинише као *poiesis* (нем. *Dichtung*) и позива се на Хегеловог пријатеља и песника Хелдерлина, који се у седмој строфи елигије „Хлеб и вино“ (*Brod und Wein*) пита чему песници у оскудно време. Они заправо певају о оскудном времену, јер су богови отсутни, тако да је остало једино Свето, као траг одбеглих богова. На том трагу су једино песници, јер док филозофија казује бивство, песништво именује свето. И додаје: „Писање поезије је узимање мере, којом човек добија меру за ширину своје суштине“ (1982: 160). Ми смо у средишту светске ноћи, која је опасна, независно од Хелдерлиновог увида (из песме *Patmos*) да „у близини опасности расте и оно спасоносно“. Фридрих Хелдерлин је забележио и следеће: „Филозоф мора поседовати естетску снагу управо колику и песник (...) Поезија тиме стиче више достојанство; она на крају опет бива оно што је била на почетку – учитељица човечанства. Јер више нема никакве филозофије, никакве историје – једино ће од свих осталих наука и уметности преживети песничка уметност“ (1990: 102).

¹ Сретен Петровић оспорава Хајдегера, пишући како га одликује „низ сасвим јасних примера погрешног тумачења, која се често граниче са тривијалношћу“ (2006: 443). Доиста док читамо Хајдегера то је права квадратура круга (на квадрат, па у круг). Петровић оспорава Мартина Хајдегера и због редукције језика на „прапоезију“, а уметности на поезију.

Српски филозоф и песник, Нишлија Бранко Миљковић (1934-1961), говораше да праве речи, од којих је створена поезија, не долазе саме од себе већ су „мукама оплођене“ и „служе да кажу моћ истине“. У збиркама песама *Узалуд је будим* (1957), *Смрћу против смрти* (1959, заједно са Блажом Шћепановићем), *Порекло наде* и *Ватра и ништа* (1960) Миљковић показује и доказује да су поете рудари који траже рудник лепоте, птицу раја или живу звезду која с ону страну гроба куца. Сходно томе, Бранко је уживао да рецитује француске песнике, да с публиком подели дубинску и чисту радост. У књизи *Изабране песме Бранка Миљковића* (БИГЗ, 1991), објављен је и бриљантан есеј „О поезији“, где је Миљковић прегнантно изложио принципе своје поетике и естетике. Посебно је занимљив став Бранка Миљковића да песма не почиње речима: „Песма јесте језик, али тек пошто буде написана. Али, ко зна да ли она баш тада не престаје да буде песма и постаје текст“. Попут француских песника Рејмона Кеноа и Алена Боскеа, он смело тврди како је поезија победа над песником: „Постоји један егзистенцијални критеријум за поезију: песма је добра ако је песник излишан“ (1991: 154). У суштини, Миљковића поетика је негативна онтологија: „Оно што се мисли и каже узима се као нешто стварно, али стварно у својој одсутности, која је присутност бескрајно удаљена. Моћи се удаљити и при томе остати веран ономе од чега се удаљило, значи моћи бити песник“ (1991: 155). Он сматра да речи имају своје геолошке слојеве: „Свака реч носи у себи потонуле градове које тражимо. Треба у речи умети наћи њен најдубљи, најскривенији и најелементарнији смисао, иза кога су векови (1991: 155)“. Поезија претпоставља и музикалност: „То је способност да се чује музика која прати догађаје. То је стална будност и способност да се нађе непогрешиво име нашим данима и догађајима који их испуњују“ (1991: 161). Бранко Миљковић има свој став и о наслову песме: „Ја мислим да наслов треба давати у извесној мери независно од песме. Наслов не сме да буде извод из песме, он не сме да поткаже песму, он мора да буде њен саставни део који је обогаћује, а не објашњава (...) Наслов песме мора да буде далеки одјек песме, једна њена удаљена варијација у зачетку“.

Елем, поезија је игра стварања у којој су нарочито важне метафоре, а оне нису мртви кристали, јер стално семантички варирају. Резигнирано констатујући како његове метафоре нису постигле снагу симбола, Бранко Миљковић наводи предивну народну метафору „од злата јабука“, и пише: „Симбол је метафора која није случајна већ је незамењива, неминовна и има вредност судбине“ (1991: 156). Да су Миљковићеве метафоре ипак постале симболи, сведочи и следећи избор: У песми „Дис“ находи се чувени стих: „Ако смо пали,

били смо паду склони!“ А у „Ариљском анђелу“: „Јер и пад је лет док се не падне \ ружом погрешно и нежније казана ватра.“ Из „Утве златокриле“ је стих: „Ишчупајте ми језик и ставите цвет: почиње лутање кроз светлост.“ У песми „Балада“ (посвећеној охридским трубадурима), имамо славне стихове: „У туђем смо срцу своје срце чули/ исто је певати и умирати (...) кад мастило сазре у крв / сви ће знати да исто је певати и умирати.“ Из „Баладе“ су упечатљиви и следећи стихови: „Мудрости, неискусно свићу зоре, / На обичне речи више немам право! / Моје се срце гаси, очи горе. / Певајте, дивни старци, док над главом / Распрскавају се звезде као метафоре!“ Дакако, најпознатији је Миљковићев епитаф, који гласи: „Уби ме прејака реч!“ Песма „Пријатељу путнику“, препуна је симболике: „Кроз туђе срце води прави пут / ко другачије путује наилази на таму / о докле ли ће тужан стићи / тај што више нема шта да каже.“ Из песме „Инвентар прозора“, нарочито се издваја стих, који подсећа на Васка Попу: „Прозор има крст од дрвета/ и четири неба / као сасушено цвеће / стоје у њему мртви облаци.“ Песма „Небо“ садржи филозофски стих: „Не постоји небо које је плаво / то је само експлозија нашег изненађења / над празнином.“ А у песми „По путу“, Миљковић неодољиво подсећа на хаиђина: „Изгубљени пси / њуше цветове људских стопала / у прашини.“ А песма „Поезију ће сви писати“ је својеврсна опорукa Бранка Миљковића. У њој се налази упозоравајући стих: „Ко не уме да слуша песму слушаће олују!“ Као и онај, уклесан у споменик: „Хоће ли слобода умети да пева / као што су сужњи певали о њој.“

Најзад, Бранко Миљковић сматра да се сваки песник мора држати Елијаровог гесла „Упркос свакој очигледности“, и додаје следеће: „Све је замењено речима и ништа при томе није изгубљено. Реч РУЖА на пример, уместо свих краткотрајних баштенских ружа, та реч у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента које је открио Рембо, после Малармеа највећи мајстор херметичког стиха“ (1991: 157). Према томе, као што нам је плес потребан да бисмо се ослободили терора духа – тако нам је и поезија потребна да бисмо се ослободили терора граматике. А поезију која опева поразе ума, Миљковић валеријевски назива „патетиком ума“. Он ставља у заграде и етику, јер песник није моралиста: „Није на њему да осуди зло, већ да га прикаже. Таква бодлеровска концепција омогућава песнику да остане песник тамо где други постају или попови или лицемери“ (1991: 160). Најзад, „принц српских песника“ или „српски Орфеј“, филозофски наговештава: „Можда ће овај век видети још мртвих песника, ако има песника. Али песма остаје ако је испевана у времену“.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андрићев азбучник, зборник, Нови Сад: Матица Српска, 1986.
2. Бодријар, Ж, *Прозирност зла*; Нови Сад: Светови, 1994.
3. Ингарден, Р, *Доживљај, уметничко дело и вредност*; Београд: Нолит, 1975.
4. Јаус, Х. Р, *Естетика рецепције*; Београд: Нолит, 1978.
5. Кант, И, *Критика моћи суђења*; Београд: Дерета, 2004.
6. Моравски, С, *Сумрак естетике*; Бања Лука: Нови Глас, 1990.
7. Петровић, Сретен, *Естетика*; Београд: ФФ – Народна књига, 2004.
8. Сартр, Ж. П, *Шта је књижевност* (Изабрана дела VI); Београд: Нолит, 1981.
9. Солар, М, *Укус, митови и поетика*; Београд: Службени гласник, 2010.
10. Хајдегер, М, *Мишљење и певање*; Београд: Нолит, 1982.
11. Хајдегер, М, *Путни знакови*; Београд: Плато, 2003.
12. Хартман, Н, *Естетика*; Београд: Дерета, 2004.
13. Хелдерлин, Ф, *Наирти из поетике*; Нови Сад: Братство-Јединство, 1990.

Саша РАДОЈЧИЋ

ФИЛОЗОФИЈА И ПОЕЗИЈА: СЛУЧАЈ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Веза између филозофије и поезије је нешто што читалац очекује и подразумева када приступа делу Бранка Миљковића. Принц српских песника је у општој свести истовремено и песник-филозоф. У овом огледу¹ нећу покушавати да оспорим, нити да изменим ту слику – већ управо супротно од тога, настојаћу да јој дам јасније обресе и да је тиме учврстим. При томе ћу се усредсредити на однос између филозофије и Миљковићеве поезије, а само рубно ћу се дотицати питања о филозофији и филозофским мотивима у Миљковићевој есејистици и критици, јер је то тема која, већ и због самог обима грађе, захтева посебно истраживање. Готово да нема ниједног Миљковићевог критичко-есејистичког текста, ма коликог обима и ма које функције, а да у њему не постоји неки чинилац који изворно припада филозофском начину говора.

Занимљиво је, међутим, да та очекивања и подразумевања ни до данас нису довољно истражена, вероватно управо зато што се веза филозофије и поезије код Бранка Миљковића узима као ноторна истина којој нема шта да се дода, и која зато није интерпретативно изазовна. Са једне стране, као

¹ Основу овог огледа чини текст саопштења са скупа о Бранку Миљковићу који је 2011. организовала Библиотека Града Београда, објављен у: Радојчић, С., „Миљковић и филозофија: У трагању за филозофским подтекстом“, у: *Песник ватре* (ур. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 2011, стр. 121–128. Првобитни текст је у великој мери измењен и допуњен, па се ова верзија, иако још увек садржи аргументе, па и читаве реченице из претходне верзије, може сматрати новим текстом.

опште место мишљења о поезији Бранка Миљковића постоји представа да у њој снажно делују филозофске теорије, проблеми и појмови, али су, са друге стране, релативно ретке анализе стварних веза између Миљковићевог песничког дела и његовог филозофског подтекста. Уз додуше бројна, појединачна запажања расута у текстовима који као средишна обрађују нека друга питања, постоји свега неколико радова који непосредно тематизују ове везе. У том контексту треба поменути рани критички текст Драгана Јеремића, који Миљковићеву филозофичност изводи из биографских околности, пре свега песниковог филозофског образовања, обимну студију Милослава Шутића о облицима Миљковићевог „поетског мишљења“, оглед Новице Петковића у коме се, између осталог, третира и питање Миљковићевих филозофема/поетема, као и оглед Уне Поповић о филозофским мотивима у Миљковићевој поезији. Остало се углавном своди на мање-више конвенционалне примедбе о томе да се у Миљковићевим песмама учестало појављују речи као што су ватра, биће, ништа, мудрост, истина и друге, при чему се порекло тих речи (симбола? песничких речи на пола пута до претварања у појам?) махом види у Хераклиту, иако је још пре више од четири деценије Милан Комненић² указао на то да се и друге фигуре историје филозофије (на пример, Емпедокле и уопште пресократовци) могу препознати у Миљковићевој поезији. С обзиром на такво стање досадашњих истраживања, са пуним правом се може рећи да има још много простора за нове прилоге посвећене везама Миљковићеве поезије и филозофије. У извесној мери, празнина у слици изграђеној о Бранку Миљковићу допуњавају истраживања његове поетике, поготово она која се фокусирају на проблеме схватања поетске неодређености или саме песничке речи, јер је у њима филозофска димензија незаобилазна. Међу радовима те врсте се издваја студија Радивоја Микића о Миљковићевом схватању неодређености, али се може указати и на новије радове Слађане Миленковић и Марије Јефтимијевић-Михајловић о Миљковићевом поимању песничке речи.

Проблем схватања песничке речи је заиста један од основних проблема поезије Бранка Миљковића. „Све што имамо, то су наше речи“, гласи један његов стих. Читаву његову поезију, али и критику и есејистику, могли бисмо да посматрамо управо као страствен и усредсређен, готово опсесиван, говор о речима. Наравно, то би могло да се каже и за многе друге песнике, јер реч је грађа песничке уметности – свакако не у оном чисто чулном смислу у ком су боје и линије грађа

² Комненић, М., „Предговор“, у: *Ватра и ништа*, Ниш: Градина, 1972, стр. 9–83. Сабрана дела Бранка Миљковића 1.

сликарства, а тонови грађа музике. Реч у себи већ носи и надчулни елемент, значење или смисао. Миљковић ту општу песничку упућеност на речи смешта у средиште свог поетског света и експлицира је, како у песничком, тако и у теоријском начину говора. Та два начина говора код Миљковића имају исти извор; познато је да је он и сам тврдио да, када пише о другим песницима, заправо пише о свом схватању поезије, односно, у најмању руку у једном имплицитном смислу, о сопственој поезији.

Реч код Миљковића није пуки знак, она се не исцрпљује у функцији именовања или сугерисања света. Реч Миљковићеве поезије делује и када је изречена и када је прећутана. Њено присуство и њено одсуство су подједнако богати смислом; говоре и празнине између стихова, каже Миљковић у једном огледу.³ У том огледу се говори о француском песнику Ренеу Шару, али оно што је речено може да важи и за Миљковића.

Феномени неодређености омогућени су карактером самог песништва. Песнички говор се разликује од говора у свакодневном начину комуникације по томе што свакодневни говор има јасну функцију у процесу споразумевања, и када испуни ту функцију он такоређи ишчежава, није више потребан. Песнички говор, међутим, траје. Начин те трајности одређен је претварањем песничког говора у текст, али не у било какав текст, већ текст у еминентном смислу. Појам еминентног текста развијен је унутар филозофске херменеутике уз подстицај полемичког сучељавања са деконструкцијом. Смисао тог појма је следећи: реч је о тексту чије нормативно важење претходи сваком новом читању, који не реферише нужно на стварност, те због тога није спутан захтевом за истинитошћу као релацијом према стварности. Такав текст је песнички текст.⁴

Свакодневни говор се разликује и од филозофског говора, који настоји да критички превазиђе ограничења свакодневног. Тако се, преко посредног средњег члана, у везу могу довести песнички и филозофски начин говора. Та веза, дакле, полази од претпоставке да су песнички и филозофски језик две крајње могућности језика, да су филозофски појам и песничка реч две крајње форме речи, да су певање и мишљење два вида нашег осмишљавања света, чији складан однос може бити трајни задатак, али далеко од тога да је лишен противречја. Још Платон је тврдио да између поезије и филозофије влада „прастара завада“;⁵

³ Миљковић, Б., *Критике*, Ниш: Градина, 1972, *Сабрана дела Бранка Миљковића књига 4*, стр. 172.

⁴ Улогу еминентног текста у контитуцији песничког дела разматрао сам у: Радојчић, С., „Како се заснива оно што траје“, *Зборник Крушевачке филозофско-књижевне школе* 15 (ур. М. Петровић и М. Недић), Крушевац: Културни центар, 2014, стр. 5–13.

⁵ Pl. *Resp.*, 607c.

што се, барем у његовим очима, тицало не само формалних карактеристика њихових начина говора, него, у првом реду, претензија на истину и утемељење заједничког живота. Добро знамо на страну ког начина говора се окренуо грчки филозоф. Миљковић је желео нешто друго; да обједини певање и мишљење, и да своју поезију и, ништа мање, своју egzистенцију, води као једно такво обједињавање. Његов трагични крај можда сугерише закључак о немогућности споја поезије и живота. Али то је исувише тешко питање да би се поставило успут и узредно. Уместо тога, овде позивам на припремне радове.

На једном месту, критикујући филолошке обичаје свога времена, Фридрих Ниче каже: „Филолог чита речи, а ми модерни само још мисли.“ То је сигурно била реакција на прецизну, али празну оновремену „критику текста“ која, иако драгоцену ради утврђивања стварног лика текста и његових историјских мутација, није доприносила, нити желела да доприноси, разумевању његовог смисла. Данас је често обрнуто. Друга времена, други су обичаји. Читају се мисли; утолико горе по текст ако за те мисли не даје довољно повода. Зато ћу овде изложити неколико примера који захватају текстуалну основу за говор о поезији Бранка Миљковића као филозофичној. Ти примери су релативно лако читљиви, јер ми није амбиција да се упустим у компаратистичко откривање могућих веза Миљковићеве поезије и филозофских списа, већ само да детектујем прегршт стварних или бар вероватних веза.

Илустрације које желим да понудим циљају, дакле, на утврђивање што непосреднијег односа између Миљковићевог и филозофског текста. При томе ћу настојати да избегнем оне замке на које упозорава Уна Поповић.⁶ Она разложно скреће пажњу на то да измештање елемената филозофског говора у песнички не може да се спроведе без губитака. Наиме, критика и есеј допуштају да се неки филозофски мотив – појам, теорија или учење у целини – појави директно, уз минимална искривљења. У поезији се то одиграва увек само посредно, уз „померања значења“ каква налаже песнички начин говора, који не барата појмовима и теоријама, него речима и фигурама.

Филозофски појам може да се појави у песми само преображен у песничку реч. Управо зато у Миљковићевим песмама филозофија наступа у првом реду преко пресократоваца: ови рани грчки филозофи размишљају о свету још увек непотпуно изграђеним појмовним средствима. Њихове најважније

⁶ Поповић, У, „Филозофски аспекти песништва Бранка Миљковића“, у: *Песник ватре* (ур. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 2011, стр. 129–144.

мисли исказане су у форми која још није прави апстрактни појам, а није више песничка реч, нити реч свакодневног језика. Символични називи за елементе (земља, вода, ваздух, ватра) и космичке силе (љубав и мржња) илуструју тај положај „између“. Не сме се занемарити вишезначност речи *логос* коју у смислу космичког начела први користи Хераклит. Закон, мисао, или реч? Од свих пресократоваца, најапстрактније је мишљење Елејаца. Али које рухо одева то мишљење? Парменид пише дугу песму о природи, а његов следбеник Зенон приказује тешке логичке парадоксе помоћу искуствених ситуација – доказ против бесконачне дељивости времена и простора изводе Ахил и корњача.

Мешовита природа језика пресократоваца одговара мешовитој природи Миљковићевог језика. Није, према томе, Миљковић бирао те филозофе због свог филозофског образовања (оно му је било потребно да би знао одакле и шта да бира), нити из било ког разлога који би се сводио на биографске околности. Ако је уопште морао да тражи, он је тражио најближе сроднике својој речи.

До сада нисам говорио о још једној методолошкој тешкоћи која се испољава када говоримо о везама Миљковићеве поезије и филозофије. Да бисмо уопште препознали могуће везе, морамо да познајемо текстове – и Миљковићеве и филозофске – и што их боље познајемо, већи су изгледи да ћемо везе успешно препознати. Али при свему томе је могуће да оно што чинимо није детектовање, него пројектовање. Ми не знамо шта је све Миљковић имао на уму обликујући стихове; па и да знамо, то нам не би те стихове до краја откључало. Ми читамо и тумачимо текстове. Уколико сада текст даје повода да га прочитамо на одређени начин (а текст увек допушта неке а искључује друге конкретизације; следећи корак у селекцији условљен је различитим нивоима контекста), да ли је већ сам тај повод довољан да учини наше читање легитимним? Контролна инстанца која се на први поглед нуди, могућа и вероватна ауторска значења, у ствари не даје одлучујући критеријум. Није вероватно, а тешко и да је могуће да је Шекспир, пишући *Хамлета*, имао на уму психоанализу, а опет не сматрамо психоаналитичко читање *Хамлета* нелегитимним. То је зато што читамо и тумачимо текстове, а не психичка стања и садржаје свести њихових аутора. Другим речима, читање и тумачење имају приличну слободу, која је ограничена само текстом (еминентног карактера). Накнадно оцењујући учинке те слободе, можемо да постављамо питања о њиховој вероватности, и тада узимамо у обзир и оно што знамо о контексту. Све друго би нас вратило амбицији да читамо мисли, а за то су нам, као и за читање будућности, потребна средства која превазилазе нашу људску природу.

Дакле, текст. Почећу неким добро познатим, сигналним Миљковићевим исказима. Свака строфа песме „Балада“ (посвећена охридским трубадуринама) окончава се стихом који садржи исказ „Исто је певати и умирати“. У поменутом огледу,⁷ Новица Петковић ову, како он каже, поетему, тумачи као кључ песме, који се може разумети (као кључ) тек ако се има у виду инверзија начина говора, „којом се поезија усредсређује у свест о себи самој“, тј. када се „поезија посувраћује у поезику“. Петковић успева да детектује и вероватно порекло овог исказа – наводећи један оглед Мориса Бланшоа, аутора на кога се Миљковић често позивао. Бланшо каже: „Постоји једна тајна истоветност између умирати и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује.“ Овде је откривена текстуална веза толико *вероватна* да бисмо питање порекла исказа „Исто је певати и умирати“ могли да сматрамо решеним. Понудићу ипак, макар само као мисаони експеримент, једну додатну, не нужно опречну, већ усагласиву интерпретативну могућност, препознавање, ма било оно и пројекција. Миљковићев исказ „Исто је певати и умирати“ могао би да се разуме и као двострука модификација Парменидовога исказа „Исто је мислити и бити“. „Бити“ означава постојање као такво, или пак целину постојећег; „умирати“ није супротност том „бити“, већ пре ознака преласка, трансформације унутар бића – исто као што за Миљковића нема супротности између „мислити“ и „певати“. Да би порекло овог исказа смело да се тражи у круговима хеленске филозофије, подупиру бар још два детаља у песми. Прво, алузија на фигуру Прометеја и Одисеја, као универзалних симболичких ликова наше западне, на хеленство ослоњене цивилизације, које са сигурношћу препознајемо у стиховима „Крадљивци ватре, нимало умиљати, / Везани за јарбол лађе коју прати / Подводна песма јавом опаснија“. И друго, у „Балади“ су, изричито или довољно снажним сугестијом, именована четири основна елемента пресократовске филозофије – ватра, вода, ваздух и земља, што такође наводи на помисао да би сигнални исказ песме могао да се откључа у сродном смисаоном склопу, односно да је у вези са неким ставом пресократоваца. За то нема бољег кандидата од Парменида. (Узгред буди речено, код Миљковића има више песама у којима се појављују четири стара елемента, нпр. у песми „Похвала свету“: „Не повредите земљу / Не дирајте ваздух / Не учините никакво зло води / Не посвађајте ме са ватром“.) Било како било, веза коју је установио Новица Петковић је вероватна, а веза коју овде сугеришем, иако допуштена текстом, само могућа.

⁷ Петковић, Н., „Инверзија поезије и поезике“, у: *Поезија и поезика Бранка Миљковића* (ур. Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 11–31.

Тим путем се може стићи веома далеко. На пример, Миљковићев стих „Сунце је болест и слабост је стрела“ Милослав Шутић⁸ повезује са још једном од апорија којима је Зенон из Елеје оспоравао могућност схватања мноштва и кретања. У своје тумачење овај критичар укључује и контекстуално окружење стиха, али још увек веза није сигурна, па ни посебно вероватна; у овом случају, она је само могућа. Да ли уопште смемо да очекујемо (скоро) сигурне везе?

У следећем примеру, указаћу на једну такву везу, додуше не из Миљковићевог стиха, већ из огледа. „Поезија воли да се скрива“, каже Миљковић. Тај исказ је анализирао Радивоје Микић,⁹ који га интерпретира у склопу Миљковићевог суочавања са проблемом сажетости и недоречености песничког језика. То запажање је потпуно тачно, али оно и није имало намеру да обухвати питање о пореклу исказа. Реченица „Поезија воли да се скрива“ је, скоро без сумње, парафраза једног филозофског исказа, и то ничијег другог до Миљковићевог омиљеног пресократовца. Једна од не тако бројних сачуваних Хераклитових мисли гласи: „Природа воли да се скрива“. То је мисао са далекосежним импликацијама. Ако је задатак филозофије – или уопште човекове сазнајне делатности – да сазнаје истину о тој природи, о свету, онда се истина мора разумети као рас-кривање, или још радикалније, како то интерпретира Хајдегер, као пуштање природе да се рас-крије. Сазнати истину по тој сугестији значи от-крити, на овај или онај начин постићи да природа више не буде скривена; тежак задатак, јер се њиме супротстављамо природи, која „воли“ да се скрива. Сазнавање поезије је, аналогно томе, рас-кривање њених тајни, подједнако тежак задатак. И још нешто: тиме што успоставља везу између природе и поезије, Миљковић можда хоће да сугерише и нешто више од пуке аналогije или изоморфије, можда некакво подударање природе и песништва, где би се поезија појавила не само као објекат, већ и као органон истине. (У вези са тим, Миљковићу је Хајдегерово несвакидашња терминологија била позната преко лектуре Хајдегерових предавања *Извор уметничког дела*, и то или у 1959. објављеном преводу,¹⁰ или посредством неког приказа; трагови те лектуре налазе се и у Миљковићевој критици.)

⁸ Šutić, M., „Dijalektička lirika Branka Miljkovića“, *Treći program* 146, 2010, стр. 215–270.

⁹ Микић, Р., „Миљковићева концепција нејасности у поезији“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића* (ур. Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 33–48.

¹⁰ Реч је о преводу Данила Пејовића, у: Heidegger, M., *O biti umjetnosti*, : Mladost, 1959. Овај превод је веома тешко читљив; много је бољи (много година после Миљковићеве смрти објављен) превод Божидача Зеца, у: Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Београд: Плато, 2000.

Стихове „Ето то је оно што се назива / песником: бити лице у лицем свету“ из песме „Моравска елегија“ Драган Жунић интерпретира као упадљиво сличан једном Ничеовом афоризму из *Воље за моћ*: „Уметнички поглед на свет: сести пред живот и посматрати га“. Можда у стиху „Свуда у свету ужасна љубав влада“ из „Триптихона за Еуридику“ смемо да препознамо Емпедоклову космичку љубав (*philia*), сада удружену са својом супротношћу завадом (*neikos*). Стих „Одузимам свету име да га у предстварност скријем“ из „Почетка сна“ може се разумети као сродан филозофским теоријама (посебно херменеутичким) по којима тек језичка артикулација света чини да свет заиста јесте („нема ствари где недостаје реч“, овај стих Штефана Георгеа херменеутичари радо цитирају). Ту се језик, односно, код Миљковића, име, разуме као услов могућности постојања за нас. О евентуалном постојању по себи се још ништа не говори.

Шта показују ови примери? Прво, да је Миљковић био отворен према идејама до којих је долазио захваљујући свом филозофском образовању и својој филозофској лектури. Друго, да однос Миљковићеве поезије и филозофије не може да се сведе само на песничково филозофско образовање и лектуру, и да се у обзир мора узети и карактер језика поезије и филозофије. И треће, да је Миљковић настојао да та два крајња вида језика, филозофски и песнички, споји у целину којој ће се, додуше, овде-онде видети шавови.

На формирање и остварење једног песничког гласа утичу небројени чиниоци, од детаља интимног живота који се могу дешифровати само посредно и несигурно, до утицаја других аутора и других текстова, чије трагове у самом тексту који читамо можемо, са мањом или већом сигурношћу, да препознамо и реконструиремо. Бранко Миљковић је само један од српских песника код којих је у слојевима другог текста снажно присуство оног филозофског. Повезивања филозофије и књижевности – посебно песништва – увек су могућа, и понекад она смислено погађају језгро неке књижевне појаве или индивидуалног опуса. Има смисла доводити у везу Доситеја са британским морализмом, Стерију са римском стоом, Лазу Костића, Јована Христића и Бранка Миљковића са пресократовцима, Војислава Деспотова са зен будизмом... На истраживачима је да тај смисао подрже конкретним налазима, не само у мислима, аналогијама и наслућивању сродних места, већ и у тексту.

Бојан ЈОВАНОВИЋ

ПЕСНИЧКО ИСКУСТВО СМРТИ

Већ летимичан поглед на наслове и тематику Миљковићевих књига и појединачних песама упућује на топос смрти као доминанту његове стваралачке преокупације. Будући да је трагична смрт прерано прекинула његов живот, ова тема добија на значају у сагледавању како једног битног одредишта његове поезије, тако и његовог стваралачког и животног пута. Међутим, важније од песникове опседнутости смрћу је његова способност да испише ефектне стихове попут: „Смртоносан је живот ал` смрти одолева“, „Исто је певати и умирати“ (песма „Балада“) или „Срећан ко своју песму не плати главом“ (песма „Пријатељу песнику“). Његов *Епитаф* „Уби ме прејака реч“ спада у најцитираније песничке исказе, који само привидно доводи у везу песников живот и смрт, што је и било повод неким ауторима да његовим дословним тумачењем дођу до кључка о узроку његовог животног краја.

За тумачење Миљковићеве поезије важно је зато најпре имати у виду карактеристике његовог језика без чијег је разумевања немогуће говорити о вредностима његовог песничког текста засниваног на парадоксалним реченицама које имају карактер филозофских афоризама. Њихова антиномичност отвара излаз из беспућа логичке немогућности стварног и усмерава ка скривеном и невидљивом устројству света у којем су чуда психолошки реална и могућа. Ове реченице аутор успева да песнички добро укомпонује, уланчи у облик који се јасно показује у песми „Феникс“. Таква песничка структура актуализује важно питање понављања одређених стихова. Миљковић гради песму „Феникс I“ од пет строфа понављајући последњи, четврти стих у свакој строфи. У последњој

строфи састављеној од поновљених првих стихова претходних строфа и њен први стих се понавља као четврти¹ стих. Показује се да је овакве стихове као филозофске афоризме могуће различито комбиновати тако да искази првих стихова сваке од четири строфа поновљени у завршној петој строфи добијају ново значење. Могућност понављања се исказује новим значењем изреченог, а тако се метафорично показује да казано, које оличава прошло, оно што је било, може поново да се каже у контексту новог песничког значења. То ново значење конституише завршна строфа песме, састављена од стихова употребљених у претходним строфама. Тиме се и отвара значењски хоризонт ка ономе што је упитност сваке сензације која као варка чара чело, или је као позна јава „цвет што живи у мртвом телу, сјај који себе не упозна“².

У овој игри са датим правилима, песник долази до ефектног исхода којим се отвара могућност нове и неизвесније игре. Онтолошки задата потврђивањем слободе, као претпоставке песничког говора и самог чина стварања, игра са ватром метафоризује животно постојање у његовој разноврсности. Полазећи од њеног апстрактног, филозофског хераклитовског појма, Миљковић транспонује ватру у аутентичну песничку визију у којој се она одликује својим духовним значењем. Духовно не проистиче из апстракције битних особина ватре, већ је плод откривања друге ватре која оличава унутрашњу, духовну, таворску светлост. Зато је њена креативна моћ инхерентна свему постојећем, па и траговима пепела који је ватра оставила за собом. Друга ватра обнавља и понавља створено, али и омогућује да се поново окупамо у истој духовној реци, јер у духу, односно у ватри, како песник вели, ништа није изгубљено већ је само сажето. Оваква визија је и потврђена у савременој технологији јер се информатичким моделом, садржаји стварност могу сачувати и умножити како би се поново створили онакви какви су били.

МИТСКО, ФИЛОЗОФСКО И ПЕСНИЧКО

Однос према времену и трајању Миљковић је уградио и у своје поимање смрти, које се исказује најпре његовим односом према миту, потом према филозофском схватању постојања и живота и коначно аутентичним песничким увидом у тајну смрти. Закупљен настојањем да митом о Орфеју искаже свој однос према теми „мртве драге“ у првој збирци

¹ Б. Миљковић, *Сабране песме*, прир. Б. Јовановић и Д. Јевтић, Просвета, Ниш, 2001, 223.

² Ibidem.

Узалуд је будим, он природну датост смрти настоји да сагледа и релативизује у контексту људске слободе. Иако доживљена као чињеница која поништава живот, смрт је та која као његова супротност одржава постојеће и омогућава само постојање. Гранична област између живота и смрти постаје опипљивија интензивирањем постојања које проширује реалност могућег за изузетно креативно самопотврђивање. Схватајући да једину предност коју имамо над смрћу је та, како вели Шар, да се њоме бавимо пре него она дође, песник и исказује ту предност играјући се њоме. Та игра је игра с ништавилом у којој се илузорност извесног постојања преиспитује могућношћу његовог поништавања, када пред уроном у ништа сан, илузија, нада и вера постају нешто као једина извесност заснована на оснаженом мотиву стварања. Зато се у песничковој игри са смрћу као са ватром у ритуалима којима је настојао да помери границу живота, не могу тражити узроци његове смрти нити се она може потврђивати његовим исказом о смртоносности прејакe речи.

Наведени стих, из „Баладе“, посвећене охридским трубадурума, о истоветности певања и умирања проистиче из доживљаја и увида у релативност супротности условљену њиховом дубљом суштином, везаном за Хераклитово поимање оног једног и истог у нама без обзира на његову појавну различитост у виду живог и мртвог, младог и старог, будног и спавајућег³. Супротности се укидају и откривају позицију вишег интегритета не само као начин превазиђене поларности живота и смрти већ и као извор свих облика постојања у свом позитивном и негативном значењу. Миљковићев песнички логос проистиче из Хераклитовог учења о јединству супротности и тајном закону хармоније и суштинског склада који постоји иза привидног, манифестног нереда. Песничково уверење у истоветност певања и умирања проистиче из суштинског увида у само постојање, поимање његовог логоса који поништава разлику између живота и смрти. Зато он преиспитује ту привидну границу оностраног и ононостраног настојећи да проговори са становишта тог радикално другачијег искуства.

Свестан значаја тог дубоког филозофског увида у бит реалности, песник трага за тим једним, које постоји иза свих супротности и условљава их дајући им привид непомирљивих и међусобно супротстављених чинилаца, и налази га у свом искуству, свом доживљају који превазилази привидне супротности. Тај доживљај обзнањује тренутак у којем супротности постају једно. Пишући о једном таквом свом искуству Андрић вели: „Има тренутака када су за мене вода и ватра једно исто. То су она неухватљива и незадржива магновења кад смо ношени

нама иначе непознатим снагама, кад наш поглед не задржава ова пролазна привиђења која називамо светом око себе. Тада потпуно нестане овог мучног света са његовим супротностима, и ја видим јасно и савршено осећам јединство свих елемената који круже васионом. Ништа нема имена, лика, правца ни оправдања. По својој суштини и свом коначном дејству, све је једно у овом милионитом делићу секунда који се зове вечност⁴.“ Несумњиво је да наведени Андрићев опис говори о мистичком искуству које у трену озарује ум укидањем привидних разлика и супротности света. Озарење је резултат ослобођеног набоја дотадашњих супротности.

ДУБЉИ АСПЕКТ ПОСТОЈАЊА

Такав један моменат препознајемо и у Миљковићевом доживљају транспонованом у сугестивне стихове „Баладе“⁵ Није без значаја и сама чињеница да је ова песма написана на Охридском језеру, месту које мири водени проток, а самим тим и познатој мисли о томе да све тече даје једну дубљу димензију. Спреман да зарони у ту хераклитовску воду, у животни елемент који тече али и стоји, могао је са њеног дна да проговори о истоветности између обале на којој се пева и оној на којој се умире. Тај дубљи аспект животног постојања исказан наведеним Миљковићевим стихом о истоветности певања и умирања као дијаметрално супротних чулних доживљаја указује, заправо, да је песничким увидом у дубљу реалност и једино могуће певати кроз умирање, јер је и свест о умирању најбитнија претпоставка аутентичног певања. Песник у суочавању са екстремима налази оно треће. Попут Марине Цветајеве, која ће дубоко доживљавајући Рилкеову смрт написати: „Значи живот није живот, смрт није смрт. Значи/ – Смрачује се: схватићу кад се сретнемо – успеће/ Нема ни живота ни смрти – већ нешто треће, / Ново...“⁶

То треће, ново је сопствено искуство релативности дуалитета означених појмовима живота и смрти, постојања и непостојања. Превазилазећи ту дихотомност света, песник открива да је бесмртност немогућа у природном и да је остварљива у артифицијелном свету, односно у реалности заснованој на човековој активности, започетој митским мишљењем. Полазећи од митских и филозофских сазнања, Миљковић долази до

⁴ I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Svjetlost, , 1978, стр. 172-173.

⁵ Б. Миљковић, *Сабране песме*, прир. Б. Јовановић и Д. Јевтић, Просвета, Ниш, 2001, стр. 233.

⁶ М. Цветајева, „Новогодишња“, (превод Д. Киш), у: *Земаљска обележја*, Просвета, Београд 1973, стр. 146.

свог песничког искуства смрти која се исказује као најзначајнија тема његовог стваралаштва. Омогућујући му да искорачи из времена, коме је својствено ограничено трајање и умирање, то искуство је пут превазилажења смрти и приступ духу. Како чињеничка датост смрти отвара највећу тајну живота, песник је и прихвата као игру којом и сопствено постојање претвара у духовну чаролију. У таквом доживљају света он се одриче обичних речи, да би искзао тај метафизички трен епифанијског самопотврђивања. Пронаћи друге, том тренутку достојније речи значи изаћи из оквира профаног, уобичајеног постојања.

Пројектовано као чин вере у натприродно, представа о натприродном подразумева и ту човекову способност да створи себе другачијим него што стварно јесте и да суштински јесте оно што може бити. Када песник каже *један ће нови свемир поново да нас створи*, онда тај свемир не припада природном већ логичком поретку, односно оној реалности која потиче од човека. Стварајући ту реалност и остварујући га као технолошки све савршенији свет, човек тим светом успоставља и претпоставке да поново себе створи, да себе реплицира. Иако је резултат човековог стваралаштва, тај нови свет се Миљковићу указује у моћи поезије да препева и научне формуле. Следећи своје песничко веровање да би могао и Ајнштајна да препева, он је сматрао да би то могао лакше да учини и са Хераклитом који је по доступним фрагментима био не само значајан филозоф већ и велики песник.

Један од одговора зашто је Миљковић не само популаран песник, већ и подстицајан за тумачење лежи свакако у тајанствености, херметичности његовог песничког језика који је непосредни израз његовог стваралачког поступка. Тајна његове херметичке поетике заснива се на унутрашњем преуређењу песничке грађе у процесу заборављања који поништава њена претходна значења како би могло да се одвоји оно што је било блиско и споји оно супротно и различито⁷. Предати заборава привид сазнања о супротностима пут је њиховог ослобађања да би се дошло до истинитости свог постојања. Песник само другим речима исказује познати алхемијски принцип *solve et coagule*, растворити и згуснути, којим се под велом трагања за каменом мудрости, односно златом, одвијао принцип индивидуације и долажења до себе, као онога што током трагања створимо од себе. У међусобној релацији, речи мењају своја дотадашња и творе нова значења која омогућују откривање и сазнавање тајне. Приступом у тајну, песник открива себе, чинећи корак ка себи као у непознато, јер

⁷ Б. Миљковић, „Херметичка песма“, у: *Сабране песме*, прир. Б. Јовановић и Д. Јевтић, Просвета, Ниш, 2001, стр. 333.

се тада и суочава са највећим изазовом и највећом животном тајном. Транспонујући доживљај тајне у песму, чини своје искуство важним и за другог. Суочавајући се са празнином бића, одсутним постојањем, онога што је у песми дато, песник трага за присутношћу у другом. Његово ониричко искуство исказује ту одсутност као сан који нестаје буђењем, али које своје продужено трајање и дуго постојање добија у језику.

Признајући да на обичне речи више нема право, он прихвата ризик да буде жртва прејакe речи, јер само таква речи може бити мера истинитости којом се сведочи о свом искуству неизвесне игре са смрћу. Кроз вишезначност исказаног и антиномичност самог постојања и прадоксалност све-та постаје читаоцу блискија. Из оваквог изражавања проговорила је сама суштина песничког језика који није уобичајени већ увек неприродан, неконвенционалан. За разлику од језика у свакодневном саобраћању, песнички језик омогућује комуникацију са оним онтолошким другим, изван граница рационално појмивог и чулно опипљивог. Зато метафоричким језиком, песник и исказује аутентичан доживљај тог света и његову метафизичку дубину.

Песничка енергија и вишезначност њеног језика омогућује да се сопствена егзистентност преокрене и да се оставрено и могуће самери тежином сенке која може да превлада оним делом непреображеног негативитета чија се понорност отвара између речи и корака. Уколико је опчињеност негативитетом у виду смрти дубља, онда је његова поетска транспозиција снажнија и аутентичнија. Зато смрт и однос према власти нису задате Миљковићевом песничком судбином, већ су биле једна од његових могућности у контексту слободног избора. Песника није убила његова реч нити је он био удворица, већ је био само онај који је заиграо на ужету над провалијом разапетом између подвојеног света. Та игра била је трагање за оним врхунским искуством осенченим и смртносним сазнањем у тренутку када се оклизнуо, а да би избегао судбини само је животом могао да потврди своју песничку аутентичност.

Часлав В. НИКОЛИЋ
СМРТ У ПЕСМИ
„ГРОБ ПРИЈАТЕЉА“ БРАНКА МИЉКОВИЋА¹

Апстракт: Разумевање поступака фигурације смрти, раскривање онтолошког и метафизичког карактера певања о смрти, те утврђивање поетичког значаја идеје смрти у песмама збирке *Узалуд је будим* Бранка Миљковића определили смо тумачењем песме „Гроб пријатеља“, јер се заснивање њеног симболичког хоризонта указује као израз закономерне динамике самосазнавања модерног субјекта и поезије као сазнавања смрти. Призивајући Хајдегерово одређења кретања према смрти као основног нахођења тубитка, настојимо да потврдимо не само модерну филозофску резонанцу у Миљковићевој песми – певање о смрти јесте певање из властите смрти као основе бића – него и да прочитамо перспективе и симболичке представе у песми „Гроб пријатеља“ које установљавају и пројављују њено саморазумевање. Песма се саморазумева у смрти, допуштајући да у њој одблесне туђе мишљење о смрти али и да се образује регистар властитих сигнала танатичке аутопоетике: смрт у времену, смрт у бићу, смрт у песми. Изговарајући не туђу, већ властиту смрт, субјект Миљковићевих стихова омогућава да се смрт саморазумева у песми.

Кључне речи: смрт, онтологија, песма, егзистенција, целина.

Поетско откључавање смрти у времену Бранко Миљковић обликује као фундаментални онтолошки захват у проблематику смрти као иманенције постојања. Смрт није инцидент који, наступајући са временом, суспендује субјектово самоосећање, у целини истине која претпоставља његово постојање, него јесте сама та, онтолошки закономерна, истина. У

¹ Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

песми „Гроб пријатеља“, из збирке песама *Узалуд је будим*, Миљковић не опредељује смрт као догађај јавног дискурса, као искуство којим култура мисли и изговара, а заправо одмиче смрт, утврђујући тренутну премоћ времена над нестанком, него утврђује смрт као измичућу времену, смрт као ону из које није могућно изаћи у домен ма ког истинитоносног говора који не би смрт препознао у срцу света, као предстојећу трајању. Тематизовање положености мртвог пријатеља у пукотину времена одјек је открића положености смрти у бићу субјекта, односно положености бића субјекта у смрти у њему. Миљковићево насловљавање – „Гроб пријатеља“ – указује на моћ поетског разазнавања енергије саме смрти за овај свет, односно енергије смрти за само певање, која генерички подупире свет и певање. Не случајно, одабир гроба пријатеља као полазишне фигурације у песми заправо је онтолошки и аутопоетички доследан одабир. Смрт је симболички уређена као гроб, чиме Миљковић смрт назначавача као налазеће у себи и оно у чему се све друго налази: егзистенцијални нестанак пријатеља заправо је његово уцеловљење. Радикалност Миљковићеве поетске танатологије јесте у препознавању присности са светом као апсолутне присности са смрћу, будући да се ова откључава не у рефлексији туђег нестанка него у самоосећању, у саморазумевању. Песма „Гроб пријатеља“ не заокружује историјско догађање умирања, са извесношћу тренутног непопадања под проговорену смрт, него пројављује смрт као највластитију, конституционалну другост бића – субјекта и песме. Миљковић пева положеност субјекта у одсуство у њему, односно положеност песме у одсуство у њој. Иначе би речена песма, Миљковићева песма као таква, проистекла из етоса управљаног грађанским сентиментом, који, будући несвојствен самој смрти, не би, потакнувши певање, њиме могао ишта да проговори до у погледу саме смрти – лаж, а у погледу самог певања да поткаже – немоћ. Бити са светом, имати пријатеља, још важније пријатељство као облик самоналажења у свету, изискују осећање не краја као промене иманентне времену, с обзиром на коју је све што постоји одмерено, дакле условљено другошћу која се приближава и онеспокојава, него осећање краја као фаталне дубине самог бића. Погодна је стога синтагма *гроб пријатеља* колико за сугестију утемељења искуства бити-са-светом у мишљењу смрти, толико и за сугестију утемељења света и мишљења у смрти. Јер није само гроб симболички корелат налажења целине пријатељства, као бивствовања при свету, него је и пријатељство поетски и онтолошки модалитет приближавања целини живота, као бивствовања при смрти.

Миљковићев песнички субјект ишчитава топос гроба у смислу откључавања његовог транстополошког квалитета:

гроб о коме Миљковић пева није на одређеном месту у светском пространству, у стварственом хоризонту, нити је гробом радикализована временска демаркација смрти у односу на неко предискуство егзистенцијалне ‘не-смрти’, неке туђе смрти у односу на пређашњу, туђу, не-смрт. Гроб јесте поетска фигура, али таква да је у њој неразазнатљиво (толико да је одсутно) присуство, које пак она сама јесте у животу. Пријатељ као да поетску егзистенцију уцеловљује гробом, дакле нестанком егзистенције, па је и само ту целину немогуће друкчије сагледати до парадоксалним отварањем могућности за немогућност. Миљковић је наине одабрао не да пева о феномену пријатељства – дакле и живота који га омогућава и испуњава – у времену, као нечега што траје и односи се, макар и прећутно, према смрти као према своме приближавајућем завршетку, или пак према смрти као према догођеном крају пријатеља, него да пева о пријатељству из себе-откривања смрти.

Фигурација у првим стиховима песме „Гроб пријатеља“, у виду тамне и дубоке пукотине, јесте истовремено одраз субјектовог прозира у смрт као иманенцију бића света, као и одраз субјектовог открочења смрти као, хајдегеријански казано, *битка његовог тубитка*. Уместо певања приближавања смрти, као неке субјекту и песми несвојствене другости, уместо сентименталног поговарања туђој смрти или рефлексивног предговарања будућој, али још не пристиглој, својој смрти, пева смрт у којој је Ја и која је у њему. У Хајдегеровом онтолошком регистру „тубивствовање је одређено као бивствовање које је у свакој инстанци само моје и присутност смрти као завршавања живота мора бити из перспективе првог лица“ (Цветковић 2004: 136). Није тешко, међутим, приметити како је ово *не* живота у егзистенцијалном смислу, као апсолутна немогућност живота, у Миљковићевим стиховима другојачије *не* поетске егзистенције: *не* из кога песма непрекидно зазива, којим омогућава себе:

Лежиш у тамној и дубокој
пукотини у времену
(Миљковић 2005: 25)

Могућност да се у песми одреди да неко лежи, иако га више нема – јер је важно да лежи иако га нема – парадокс је чије разјашњење истодобно замагљује и изискује члан *више* у примедби *више нема*: све време га нема, упркос времену га нема, у њему самом га нема. Само смрт као истина овог одсуства изводи на видело *битак тубитка* – палост у смрт. Ослобађајући од времена, смрт је догађај екстатичне повесности, односно „догађај укидања онтичке стварности као бачености-у-свет и отварање према правом бивствовању“ (Цветковић 2004: 138).

Стога гроб у коме пријатељ лежи заправо није само симболичко место којим поезија опажа човеково ишчезавање из света, него обратно: симболички простор у коме се човек, живот и поезија сусрећу хотећи да се онтолошки (само)препознају. Стога и друго лице једнине у првој строфи не заварава објективизацијом, удаљавањем смрти, сентиментом померања смрти према другој, не би ли се безбедно могло о њој певати, јер већ друга строфа показује како субјект мора нецеловитост динамике односа према туђој смрти да замени радикалнијом динамиком – оном која одређења преводи у самоодређења, огледање другог према смрти преводи у огледање себе према смрти у себи:

Прстима узимам обалу
(нема те међу прстима)
(Миљковић 2005: 25)

Прва и друга строфа доиста су нераздвојне, јер друга строфа омогућава да субјект песме „Гроб пријатеља“ провери, *опина* одсуство које испуњава пукотину отворену у првој строфи, пригрливши је као своју, као што Ти-пријатеља у првој строфи има необичну опстојност – па се чини да живи баш тако што га нема –, јер субјект у другој строфи као да излази из саме пукотине. Као што субјект друге строфе може да за резултат опита узимања онога кога је нестало изговори одсуство траженог при себи („нема те међу прстима“), тако се живљење упркос одсутно другом („Прстима узимам обалу“) претвара у живљење кроз одсутно друго, односно у одсутност која је ту као оно што није *ту*: пукотина је онтолошка, у субјекту.² Наиме, Ти управо „можеш“ да лежиш, да јеси у пукотини, јер Ја, долазећи на свет, „узимам“ то чега нема.

Будући бесконачно тамна и дубока, пукотина кроз коју фигура пријатеља измиче егзистенцији отворена је и у бићу Миљковићеве песме. Песма „Гроб пријатеља“ није уметнички обликована дескрипцијом догађаја туђег краја, него је управо догађај приближавања крају, пошто саосећа утихнули глас:

Твој глас сања нешто тешко
у дну камена
(Миљковић 2005: 25)

Миљковићево певање као да исходи из сна што долази са дна смрти, као из најтамније дубине бића овог света, да се свету открије као „вербална јава“. Стихови представљају ритам

² Онтолошка смрт не представља само „спремност, односно ‘одлучност’ тубивствовања да укине оно ‘ту’“ (Цветковић 2004: 136), него представља „тубивствовање“ као оно што не може да се догоди изван могућности себе-укидања.

кретања према крају, израз зрења бића које властиту распуклост – отвореност за *не* – коначно разуме као задати конститутив. Не може стога пријатељ да се огласи из не-живота, будући да немогућност сама из себе ништа не изводи што није немогуће, па је активирана инстанца озвучења која наизглед рефлектујући оностраност заправо озвучује њу као онтички негативитет – као одсутну из света. Дакле, нису стихови само приручно средство Хајдегеровог тубитка да филозофски изговори смрт као свој фундамент, него су и симболички рам у коме се перманентно приближавање неегзистенцији, дакле раскривање постојаног звучања смрти у нама толико продубљује како би се немогућа посткрајност потврдила и као страност свакој могућности овог света (па и могућности изговарања) да одреди шта та страност јесте по себи, али и као истински садржај сваког осећања смрти као властите. Миљковић дакле не пева тек из искуства стрепње од неодређеног тренутка догађаја смрти (што Хајдегер препознаје као регуларан онтолошки индикатор тубитка као битка према крају), него захватајући са самог дна смрти он заправо пева целину живота која то не може да буде чиме другим до оним не-живота. Како *не* не може да изговори себе до само као *не*, дакле као оно које се и самопоништава, па је за језик прихватљиво само као немогуће³, Миљковићев субјект инвертира *не* и властито биће тако да биће егзистенцијално не доврши кретање и не нестане у крају – јер тада смрти као краја више нема, али нема ни гласа –, већ да озвучавајући смрт другог ексклузивно озвучи властито осећања властитог краја као одсуства у егзистенцији.

Пошто се немогуће мора признати као немогуће, Миљковић управо осећа да је немогућност као незахватни распон смрти најизузетнији карактер присуства смрти у свету, односно најизузетнији карактер заснивања живота као заснивања смрћу. Отуда уместо антрополошког тематизовања смрти, Миљковић бира онтолошку пројекцију. Онтолошко задавање теме у случају песме „Гроб пријатеља“ изискује проницање у другост трајања као у темељ који је омогућава. Нерашчитљивост по себи краја као не-егзистенције надомештена је симболичким распознавањем краја као одредишне тачке, али и осећањем краја из унутарње ‘фокалне’ тачке – као диференцијалног оживља егзистенције, времена. Не може да пева онај кога више нема, али може да пева онај који зна да га *joш увек* има као онога кога неће бити, односно онај који зна да га *само тако има* што га већ нема. Први је за песму значајан у мери у којој

³ Модернизам је, утврђује Александар Јерков говорећи о поезији Владислава Петковића Диса, „сурет обликовања са немогућим, које се по први пут представља управо онаквим какво јесте, као непредстављиво“ (Јерков 2002: 181).

други може да проговори драматику властите палости у смрт. Као да симболизације негатива света и трајања у виду тамне и дубоке пукотине у времену или у виду „две зелене вечности“, у трећој строфи, није могло да буде без властитог сусрета са оним што празни свет и трајање и парадоксално их тако, наизглед њима самима а заправо смрћу, репрезентује. Наиме, коментар у другом стиху друге строфе омогућава да перспективе у песми разумемо као динамичке, сагласно чему откриће одсуства не представља за субјекта песме тек односну вредност (обавезујућа по пријатеља кога више нема, одложена за субјекта песме), него конститутивну вредност, која тек заснива истину певања и мишљења о немогућем. Субјект песме као да разговара са собом, па динамика и дубина разговорног чина омогућавају колико да једном Ја које прстима узима обалу друго а исто Ја потврди да га нема, толико и да сама одсушност у смрти проговори из бића субјекта тако што говори о његовој нецеловитости, располућености, о његовом неприсуству, о другости која га осваја. Ограђивање знања о ономе кога нема индицира метаинстанцу коју у односу на субјекта који прстима узима обалу и међу властитим прстима се не проналази заснива сама смрт као оптимални оператор бића. Смрт може да говори док је субјекта, па говорећи о њему који осећа своју одсушност заправо на једино могући начин говори о себи. Живот је најприснији са собом кад је најприснији са смрћу, па је она најпоузданији коментатор основних нахођења бића: према времену, према сновима, према Другом.

Миљковићева пројекција смрти као „највластитије моћибити“ у песми „Гроб пријатеља“ опредељује модус према коме управо моћ разумевања „самог себе у битку тако разгрнутог бића“ значи „егзистирати“. За искуство егзистирања, па отуда и за искуство разумевања и исказивања, оно после краја одиста је немогуће, али није тек оно за себе, извансadržajно мимоилазећи свет, вредност коју би Миљковићева песма да пројави, него управо немогућност као градивни, а обезмерени, елемент егзистенције, као њен уцеловитељски траг, односно смрт као „могућност безмерне немогућности егзистенције“. Ноћ као онтолошка категорија у песми „Црни коњаник“, ноћ „дивља и горка вертикална / као ограда“, откључава се фигуром црног коњаника, који је делатан одсушношћу из које обликује бивствовање. Смрт јесте гранично искуство, али граница није оспољена тек формалном тачком после које нема више ничега, него је, као пукотина у времену, основни такт егзистенцијалног ритма. Отуда је смрт и почетак унутар почетка рођењем, па је свако одређење властите започетости, посталости и трајања управљано стрепњом услед смрти која заточена „у нашој лобањи / јури од чела до темена“ (Миљковић 2005: 24). Миљковићева поезија изискује ход испред

себе, предвођење у свет и у биће – у „мрачну шуму“ –, као предвођење у смрт, у којој се све што јесте задобија. Глас црног коњаника празни „звучне просторе“, његове речи буде кошмар, самооткривање јесте откривање властите смрти – па „видех видех видех чух и падох мртав“ –, али управо бол услед смрти открива могућност да се буде цео:

о Ахеронте Ахеронте
све стране света стичу се на твојим обалама.

(Миљковић 2005: 27)

Мартин Хајдегер „фантастичним подухватом“ сматра пројекат откривања целовитог егзистенцијалног моћи-бити, као својственог држања према своме крају: „Егзистенцијални пројекат једног својственог битка ка смрти стога мора да испостави оне моменте таквог битка, који га конституишу као разумљење смрти у смислу неповршног и непокривајућег битка ка означеној могућности.“ (Хајдегер 2007: 307) Препоручујући разумевање битка ка смрти као битка ка „истакнутој могућности самог тубитка“, Хајдегер за поимање крајњег моћи-бити којим свака егзистенција постаје властитом, својственом, предлаже не само прихватање онтолошког устројства као оног чије истинско поимање јесте и предвођење у смрт – јер баш је смрт битак тубитка – већ и својствено „разумљење“ крајње могућности које „примарно не казује: једносмислено пиљити, него разумети себе у оном моћи-бити које се разгрће у пројекту“ (Хајдегер 2007: 310). Рефлексија кретања према смрти фундаментална је онтолошка позиција, будући да се осећање највластитијег моћи-бити одвија као осећање смрти као есенцијалне могућности онога моћи-бити. Сваком моћи-бити природена је смрт, па је његово највластитије нахођење, дакле битак тубитка – смрт.

Миљковићева песма мисао о смрти само наизглед проводи кроз однос са другом егзистенцијом, али је заправо мора испитати предводећим разгртањем смрти, дакле мора је преузети као неодносну, као своју, пошто је само тада смрт сагледана као највластитија могућност. Јер тубитак „полазећи једино од самог себе има да преузме оно моћи-бити, у којем се ради напросто о његовом највластитијем битку“ (Хајдегер 2007: 310). Речи у поезији Бранка Миљковића не треба проматрати „као средство за именовање бивствујућег, већ као само *бивствујуће*“ (Радуловић 2011: 168). Изговарајући смрт, субјект песме „Гроб пријатеља“, упркос дијалогској форми, мора да прихвати смрт као неодносну вредност, а властитост поетског искуства битка ка крају изискује и упојединачавање тубитка, као начин „откључења онога ‘Ту’ за егзистенцију“. Узимање прстима упостојено је тек самоненалажењем међу

прстима, најснажније осећање обале – налажењем у себи „тамне и дубоке“ другости обале. Узимање прстима, излазак у свет дефинисано је оним *не* одуства тако да прсти не налазе пуноћу која би искључила смрт, а одсутност у смрти мора да нађе прсте који ће је омогућити, осећати, откривати у себи-свету, симболизовати. Глас и стихови, као јагодице прстију што, пропуштајући песак, осијавају празнину, упостојавају се у Миљковићевој песми као јава несталог гласа, гласа што не излази у време и простор, јер „сања нешто тешко / у дну камена“, али баш звучи гласом који се конституише смрћу као највластитијом могућношћу. Глас истовремено уводи губитак, заборав у песму, али га и надокнађује суочавањем са њима у себи, као са битком властитог поетског тубитка. И у песми „Орфеј у подземљу“ Бранко Миљковић је подземље обликовао као генеративну референцу поетског битка:

Зло је у срцу. Мртви ако постоје
прогласиће те живим. Ето то је
тај иза чијих леђа наста свет
ко вечита завера и тужан заокрет.

(Миљковић 2005: 45)

Миљковићев Орфеј осећа непрегледну тајну смрти, али баш несагледива другост осијава, враћа у свет његову фигуру. Орфејев поглед у смрт не саопштава друкчије о смрти до као о срцу певања. Немогућа Еуридика се упостојава Орфејем, као што се Орфеј упостојава немогућом Еуридиком, па баш зато што је скривена, као немогућност, Еуридика у Орфеју јесте стално предвођење у смрт, битак његовог тубитка, па „сјајна она иде твојим трагом“ и „сјај на тебе њен [...] пада“. Предвођење у смрт осмишљава егзистенцију тако што јој отвара „као крајњу могућност самонапуштање и тако ломи свако упорно остајање при свагда досегнутој егзистенцији“ (Хајдегер 2007: 311). У песми „Гроб пријатеља“, али и у песмама „Орфеј у подземљу“, „Црни коњаник“, „Прво певање“, Бранко Миљковић певање о оном одсутном у смрти – о Еуридики или о најдубљем Ја које се прстима не може захватити, будући одсутно – обликује тако да песма разгрће све пре смрти „распрострте могућности“, не би ли се у песми испунила „могућност једног егзистенцијалног узимања унапред целог тубитка“, што за песму и песничког субјекта, мимо ванпоетске, историјске стварности, ван времена – у смрти као бивствовању – представља „могућност да егзистира као цело моћибити“ (Хајдегер 2007: 311). Тамо где је отворена неодносна, највластитија, извесна, перманентна, непретечива пукотина у трајању јесте и смрт, тамо где предвођење у непретечиву могућност, произашло из „слободе ка смрти“, значи узимање „унапред целог тубитка“ и учини тубитак „разумевајућим за

моћи-бити Других“ јесте „моћи-бити цео тубитка“, односно у поетичком хоризонту узимања смрти симболично цело – Миљковићева песма. Певајући смрт, песма одиста предстоји себи. Као што и смрт, песмом, предстоји себи. Глас који „сања нешто тешко / у дну камена“ и рука што откључава ништа међу прстима могу да се озвуче гласом о „тамној и дубокој / пукотини у времену“ и да се симболички огледају склапањем прстију око обала живота. Понављање прве строфе на крају песме „Гроб пријатеља“ – као повратак црном коњанику, повратак у ноћ што је „дивља и горка вертикална“, „стиснута у песницу“ – наново отвара заграде у песми и осијава обале живота, да се између њих објави велика, страшна тајна:

(нема те међу прстима)

ИЗВОРИ:

Б. Миљковић, *Узалуд је будим*, Београд: Политика, 2005.

ЛИТЕРАТУРА:

А. Јерков, „У погледу смисла – Ново тумачење Дисове поезије“, зборник радова *Дисова поезија*, Београд – Чачак: Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 2002.

М. Радуловић, Реч о речи у поезији Бранка Миљковића, Крагујевац: *Наслеђе*, 17, Крагујевац, 2011, 165-175.

М. Хајдегер, *Битак и време*, Београд: Службени гласник, 2007.

В. Цветковић, *Танатологија Мартина Хајдегера*, Ниш: *Теме*, г. XXVIII, св. 1, Ниш, 2004, 131-141.

Елма ХАЛИЛОВИЋ

РАЗГОВОРИ БРАНКА МИЉКОВИЋА СА УСМЕНОМ ТРАДИЦИЈОМ

Циклус песама „Утва златокрила“

Апстракт: Рад се бави анализом утицаја народне традиције на књижевно стваралаштво Бранка Миљковића. Циљ рада је да покажемо како су мотиви из усменог стваралаштва ресемантизовани у поезији Бранка Миљковића и како су добили другачија значења својствена његовом доживљавању поезије и његовој поетици. У ту сврху обрадили смо циклус песама „Утва златокрила“ из збирке *Ватра и ништа*.

Кључне речи: Бранко Миљковић, народна традиција, мотиви, ресемантизација.

Као и многи песници који су мишљењем и певањем откривали нове песничке просторе ширећи поље модерног, а користећи елементе традиционалног и Бранко Миљковић је у свом кратком и бурном животу надахнуће усмерио ка откривању нових поетских фасцинација. О томе сведочи и Милосав Буца Мирковић који каже да су „песме Бранка Миљковића размакле многе оквире и устаљености у послератној српској лирици. Он је у њу унео поезију јаких, али суспрегнутих емоција, лирику згуснутих смислова и значења у песму доследно метафоричну, искристалисану, глатку, дограђену, у којој има више сублимације, симбола и метафизичких спознаја него непосредности, страсти и прозачности“ (М. Мирковић 2011: 98-99).

Међутим, Бранко Миљковић је истовремено остао загледан и у елементе традиције и народног стваралаштва. О томе

сведочи неретко помињан и с тим у вези издвајан циклус песама „Утва златокрила“ из збирке песама *Ватра и ништа*. Иако од многих критичара сврставан у неосимболизам, Миљковић који је имао завидно књижевно и филозофско образовање успео је да у овом циклусу песама поље личних симбола прошири националним мотивима из народне традиције „и да их приволи свом односу према битностима!“ (М. Мирковић 2011: 100). „Градећи свој циклус, Миљковић је повезао и преиначио битно различите податке од више прототипова, неке ‘истине’ иронијски коментарисао, друге порекао као лажну слику света у контрапункту са властитом“ (Х. Крњевић 1997: 323). И сам Бранко Миљковић је изјавио да су у циклусу „Утва златокрила“ очигледна његова настојања да изгради поезију на националним симболима. „Њихова снага била би у томе да одразе једно прочишћено искуство и да својом сугестивношћу судбински преуреди народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на властитој машти“ (Б. Миљковић 2011: 11).

Полазећи од ове изјаве Бранка Миљковића покушали смо да покажемо једно другачије доживљавање народне баштине и ресемантизацију конкретних мотива из традиције српског народа. Циклус песама „Утва златокрила“ броји једанаест песама „Фрула“, „Гојковица“, „Зова“, „Болани Дојчин“, „Слуга Милутин“, „Утва“, „Тамни вилајет“, „Равијојла“, „Коло“, „Додоле“ и „Расковник“. У њима песник кореспондира са народном традицијом смештајући мотиве из усменог стваралаштва и елементе из фолклора у сопствену поетику и поезију.

О структури циклуса песама „Утва златокрила“ писали су многи, а међу њима је Снежана Самарџија¹ која између осталог каже да је Миљковић „већ насловима назначио разлику између симбола“ (С. Самарџија 1996: 150). Према њеној подели симболи песама „Фрула“, „Зова“ и „Коло“, припадају општој народној култури и традицији, док у осталим песмама се симболи везују за конкретне текстове из народне књижевности: „Зидање Скадра“, „Болани Дојчин“, „Цар Лазар и царица Милица“, „Женидба краља Вукашина“, „Немушти језик“, предања о тамном вилајету и расковнику (Види: С. Самарџија 1996: 150). Овим текстовима придодали бисмо песму „Марко Краљевић и вила“ и бајку „У цара Тројана козије уши“ чије рефлексе налазимо у песми „Равијојла“ и „Зова“. Када је о структури циклуса реч треба указати на чињеницу да се песма „Утва“, по којој и цео циклус носи

¹ О структури циклуса песама „Утва златокрила“ Снежана Самарџија је писала у тексту „Тамо где почиње заборав“, у зборнику радова *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Институт за књижевност и уметност Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану 1996. 147-164.

назив „Утва златокрила“, налази у самом средишту циклуса, наине она је шеста по реду песма од укупно једанаест колико их има. Ова песма не само што је „дала име целом циклусу“ (Х. Крњевић 1997: 331), већ је, рекли бисмо, и кључни симбол Бранка Миљковића у његовој комуникацији са усменом традицијом што најављује у првој песми „Фрула“ од које изричито захтева да дозове „утве с гора у предање“. Утва је, према народном певачу, птица чије је природно станиште гора. У песми „Диоба Јакшића“ (СНП II, 98) народни певач казује:

Намјера га пред вече нанесе
На зелено у гори језеро,
У језеру утва златокрила,
Пусти Дмитар сивога сокола,
Да увати утву златокрилу,
Она му се не да ни гледати...

Утва је као што видимо птица која мами искусне јунаке и ловце да је имају у својим ловачким трофејима. Међутим, она је најчешће неухватљива и самим тим још и више жељена. Миљковић „поставља птицу у средиште, и то заборављену, ретку птицу, од које је остало само име – реч, дакле, праоснова поезије која не почива на стварности, но на везама које се остварују између речи“ (Ј. Ахметагић 2013: 272). Утва која долази у предање је, рекли бисмо, реч која ствара поезију. Мотив из усмене традиције који је неухватљив и недостижан, и који се у песниковој свести уобличава, постаје реч, реч која гради поезију, а сама поезија као да настаје из „несанице“, услед „главобоље,“, јер је она као што песник рече „сјај далеке зоре“. Већ смо поменули да је песмом „Фрула“ песник увео мотив утве у своју поезију, а да сам наслов одговара општем мотиву из усмене традиције (Види: С. Самарџија 1996: 150). У песми изузев наслова ништа не указује на предмет који се у народу другачије зове и свирала. Иначе фрула је инструмент и може наговештавати песникову алузију на библијски мотив пастира који води своје стадо, тј. песника који себе ставља у улогу предводника свог народа. Песник ни у једном стиху не помиње фрулу, али јој се зато наредбодавно обраћа. Стихови „Пожури, опевај пре празника свет“, „Врати човеку усамљеном птицу“, „Дозови утве с гора у предање“, „Састави чула песмом да не вену“, „Жури, круг опевај, несрећу превари Смедерево отвори, птици се додвори“, сведоче о песниковом хтењу да музиком отвори простор за речи, за настајање. Чини се као да песма доноси дозу оптимизма којим Бранко Миљковић покушава да покрене свет. Само на основу стиха „Под празним небом плачу соколари“ који се два пута појављује можемо наслутити простор у који остале песме много више задиру, а то је мотив узалудности.

Општим темама из усмене традиције припадају песме „Зова“ и „Коло“. У подтексту песме „Зова“ препознајемо причу „У цара Тројана козије уши“. Прича говори о цару Тројану који је имао козије уши и који је због свог хендикепа, убијао сваког берберина који му је након обављеног посла говорио да је видео козије уши. Једино је том изазову одолео младић који подучен саветом свог мајстора није одао тајну о козијим ушима. Међутим, младић није могао да живи са тим сазнањем и тајну је рекао земљи. Али како све мора да се открије тако је из земље изникла врба од које су чобани правили свирале чији је звук певао „У цара Тројана козије уши“. Бранко Миљковић пева о цвећу које нас оговара, о томе како „Нема тајне“, „Свирала се руга“, „Речи су издајство“. Зова „се собом забавља (...) погубан је пој“. Зова је „као и код других народа (...) и код Срба демонско дрво“ (В. Чајкановић 1985: 102-103).

У песми „Фрула“ Бранко Миљковић дозива реч, надајући се једном отварању свету, међутим већ у песми „Зова“ открива да је реч издајство, да она открива и издаје оно што дубоко кријемо и од чега бежимо. Зова је према веровањима демонско дрво па нас и не чуди што је управо овај наслов песме оквир за причу о издаји, самоћи и наказности, јер узалуд фрула дозива кад се пред нама открива „погубни пој“.

Свирала се „место мелодијом оглашава grubим говором (...) чиме изневерава и своје порекло и човекову наивну веру у сопствену неограничену потчиниљачку моћ над природом (...). Њене поруке нису више одраз песничког тумачења одређеног предања, него су покушај да се досегну више области поетске мисаоности“ (М. Тешић 1996: 199). „Свирала која је одала тајну учинила је свет само привремено смешним“ (М. Тешић 1996: 200). „Реч једино песничково оруђе, није и свемогуће средство којим се у потпуности може исказати песничка идеја: она више наслућује оно што је неизрециво него што га прецизно именује“ (М. Тешић 1996: 200-201). „Десило се у ствари то да је свирала од зове изневерила човека“ (М. Тешић 1996: 201). „Њен глас није мелодија за којом се чезне већ издаја чежње“ (М. Тешић 1996: 202).

„Коло“ је такође песма са општим мотивом из народне традиције. Бранко Миљковић каже да је ван кола све „бескрај, варка и злоба, Празнина у ветар (...) Само је будност песма, (...) Искуство ослобођено памћења...“

„Додоле“ је песма која је по тематици блиска предходним песмама из циклуса. Оно што везује ове песме јесте игра. Уз фрулу се игра, тј. уз свиралу која се прави од зове; игра се у колу, а о додолама стоји запис од Вука С. Караџића у *Српском рјечнику* да су „додоле неколико ђевојака, које љети, кад је суша, иду по селу од куће до куће, те пјевају и слуте да удари

киша. Једна се ђевојка свуче сасвим, па се онако гола увеже и обложи различном травом и цвијећем тако, да јој се кожа не види ниђе ни мало, и то се зове додола (начинила се као додола – реку ђевојци, или жени, која се много накитила по глави): па онда зају од куће до куће. Кад дођу пред кућу, онда додола игра сама, а оне друге ђевојке стану у ред и пјевају различне пјесме; потом домаћица, или друго какво чељаде, узме пун котао, или кабао, воде, те излије на додолу, а она једнако игра и окреће се“ (В. С. Караџић 1985: 135-136).

Како смо већ приметили у предходним песмама, реч је оно што изазива Бранка Миљковића. Њој он подређује и флору и фауну. Она има магијску моћ, а песма „Додоле“ само потврђује тај утисак. Из Вуковог записа о додолама учавамо да су оне имале посебан задатак да својом песмом и игром дозову кишу и оживе флору. Бранко Миљковић у песми „Додоле“ не призива росну кишу како то ради народни певач:

Да удари росна киша...

Песник заповедним тоном призива „Падај кишо тамна!“ Символ кише као природног феномена који доноси берићет и плодност Бранко Миљковић у песми „Додоле“ ресемантизацијом доноси другачије значење супротно оном које киша има у обредним песмама усмене традиције.

„Најчвршћа веза између наслова Миљковићеве и народне песме остварена је у Гојковици. Пред песником се отвара завршни део песме старца Рашка, у којем суптилна љуба стиже на сопствено губилиште. Њена судбина евоцира се синтагмама ‘прелепа жртва’ и ‘жртвени ждралови’, као и статичком сликом-сведочанством Гојковичиног страдања“ („мртва/ Бели бедем дојиш“) (С. Самарџија 1996: 156).

Мотив жртве преузет из усменог предања² ресемантизује се у песниковој свести као филозофско питање: да ли сама жртва има смисла, и да ли је жртва „празно име наде?“

У песми „Болани Дојчин“ Тихомир Брајовић у тексту „Од метафоре до пјесме“ проналази „спој миљковићевске поетике и пјесничке филозофије (Т. Брајовић 2003: 108)“. Исти аутор је приметио да песма „Болани Дојчин“ покушава да пронађе одговор на питање „шта је биће и како га спознати?“ (Види: Т. Брајовић 2003: 109).

У народној песми „епски јунак има свој циљ“ (С. Самарџија 1996: 157). Он мора да стане у заштиту своје породице,

² Мотив приношења жртве ради изградње неке грађевине везује се за народна веровања, али се као мотив јавља и код савремених књижевника, рецимо код Иве Андрића у роману *На Дрини ћуприја*.

жене и сестре. То је његова дужност и како примећује Снежана Самарџија: „Епски Дојчин не мења ништа, остаје доследан кодексима епике и етике, катарзично испуштајући душу пошто одбрани част свога дома“ (С. Самарџија 1996: 158). Болани Дојчин побеђује јер је изузетан јунак који не само што је подстакнут дужношћу према породици, његов мотив је много већи: он је гневан на туђина насилника и побратима издајницу (Према рукопису: Љ. Љуштановић-Пешикан).³ Али шта је са Дојчином из песме Бранка Миљковића? Епски Дојчин устаје са болесничке постеље да реши питање, а Дојчин из Миљковићевих стихова је „пламен који спава / У камену мутном што потајно спрема / Излазак сунца изнад мртвих глава.“ И у овој песми као и у песми „Гојковица“ наслућујемо мотив жртве. У песми „Гојковица“ жртва је темељ постојаности, трајности и лепоти, а у песми „Болани Дојчин“ (СНП II, 78) мотив жртве препознајемо већ у самом наслову и у чињеници да је Болани Дојчин из народне песме „устао из мртвих“ како би спасио част свог дома:

О Јелица, моја мила сејо!
Донеси ми једну крпу платна,
Утегни ме, селе, од бедара,
Од бедара до витих ребара,
Да се моје кости не размину,
Не размину кости мимо кости.

Болани Дојчин чија је воља јача него физичка снага представља симбол самог песника који је „пламен који потајно спава“ и чија стваралачка ватра може да букне свакога трена. Вођени овом претпоставком, ако узмемо у обзир да је Бранко Миљковић тежио да спозна „шта је биће“, а ми додајемо - шта је песничко биће, овакво поимање његове визије наводи нас на закључак да је песник жртва сопственог избора да буде песник, а његова је реч предање прошло и будуће.

Наслов песме „Слуга Милутин“ упућује на неисторијску личност, из песме „Цар Лазар и царица Милица“ (СНП II, 45) што можемо закључити тек из контекста, и то у стиховима који алудирају на издају Вука Бранковића на Косову:

Што је дубоко нит лети нит тоне,
Нит варкањем варке богојавно плане,
Да ноћ која их наизуст зна троне
Поткупљивим сребром мудрости преране.

Да је реч о трагичном догађају наводи нас и израз „сабласти“ из првог стиха у којем препознајемо визију жртава косовског

³ Према рукопису: Љиљана Љуштановић-Пешикан „Пјесма од истине“, стр. 15.

боја које песник назива још и „чемерним лабудовима“. „Звук извештаја слуге Милутина пробија се кроз Миљковићеву песму само у једном тренутку“ (С. Самарција 1996: 158) и тада евоцира на „лирску рањивост преживелог“ (С. Самарција 1996: 158). Чини се да су најупечатљивији стихови „Госпо моја бије свако у свом мраку изгубљене битке“. У њима се, могло би се рећи, претаче колективно и индивидуално. И песник води своје сопствене битке и поистовећује их са историјским. Личну борбу посматра као општу.

Песма „Равијојла“ носи назив по истоименој вили из усмене традиције. У књизи *Народна књижевност* Радмиле Пешић и Наде Милошевић-Ђорђевић стоји да се виле „помињу најчешће у народним епским и лирским песмама и приповеткама, као Равијојла и Мандалина“ (Р. Пешић; Н. Милошевић-Ђорђевић 1997: 48). У *Српском ријечнику* из 1818. године под одредницом вила Вук С. Караџић записује: „Виле живе по великим планинама и по камењацима око вода. Вила је свака млада, лијепа, у бијелу танку аљину обучена, и дугачке, низ леђа и прси распуштене косе. Виле ником неће зла учинити, докле и ко не увриједи (нагазивши на њихово коло, или на вечеру, или друкчије како), а кад и ко увриједи, онда га различно наказе: устријеле га у ногу или у руку, у обје ноге или у обје руке, или у срце, те одма умре“ (В. С. Караџић 1985: 69-70).

Народно предање чува различита мишљења о вилама (Види: Т. Ђорђевић 1989: 57-119), па чак и да су завидљиве.⁴ У песми Бранка Миљковића „Равијојла“, изузев наслова ништа не упућује на утицај народне традиције. Једино се поједи-ни сегменти стихова могу довести у везу са народном песмом. Бранко Миљковић се Равијојли обраћа речима „Тужна посестримо“ што можемо довести у везу са народном песмом „Марко Краљевић и вила“ (СНП II, 38) у којој вила Равијојла ословљава Марка речима „Богом побратиме“. Из епитета који иде уз побратим и који потпуно одступа од формулативних епитета у традицији (мио, драг, добар) евидентно је да је то прича о потенцијално противречној, амбивалентној релацији човека и оностраног бића. Спомињање бога као да представља потребу да се онострано (вила) приближи овоземаљском (човек). Такође песник пева да „Пелен⁵ је једини лек и горка нега“ што наслућујемо има корене у мотиву лечења биљем којим вила Равијојла оживљава Милоша Обилића:

⁴ У народној песми „Марко Краљевић и вила“ народна певачица слепа Живана пева да је вила усмртила Милоша Обилића јер је лепше певао од ње.

⁵ Пелен, пелин, горки акшенац, осјенац даје спасоносну снагу јер „га девојка, кад полази на венчање ставља у недра; уочи Ђурђевдана се ставља заједно са ускршњим јајетом у неначету воду, у којој ће се на Ђурђевдан умивати.“ Такође, је познат у народној медицини, јер се сматра да има многа лековита дејства (види: Чајкановић 1985: 189-190).

Набра вила по Мирочу биља,
И загаси ране на јунаку...

Као што примећујемо вила Равијојла у усменој традицији заузима позицију оне која усмрћује, али и оживљава. Вила која има надприродна својства у процесу ресемантизације задржава еквивалент доминантне, али се она у свести Бранка Миљковића појављује као муза. У народној песми она спречава настанак песме:

Расрди се вила Равијојла,
Пак одскочи у Мироч планину,
Запе лука и две беле стреле,
Једна уд`ри у грло Милоша,
Друга уд`ри у срце јуначко,

док у уметничком остварењу песника Б. Миљковића она је „узрок дана и ноћи.“

„Његова вила је муза, стопљена са песником и песничким чиним. (...) Миљковићева Равијојла постаје његова коб“ (С. Самарција 1996: 153) и његов водич у празнину.

Твоје је срце у другима ти само певаш
И твоја их празнина све више очарава...

Стихови „Твоје је срце узрок дана и ноћи“, „Тужна посестримо чемера и буне“, „Твоје је срце у другима док певаш“ нису случајно понављани попут рефрена. Очигледна је намера песника да у стваралачком акту истакне надприродно својство инспирације која се претаче у вилу и обратно, и која представља покретачку снагу стварања.

Песма „Тамни вилајет“ везује се за истоимену народну причу која разматра круцијално филозофско питање „бити ил` не бити.“ У песниковој свести „Што год да чиниш зло чиниш“, јер „У злочин је умешан и онај ко спава“. За песника и не чињење подлеже кривици, јер све је узалуд „Само су слаби изван опасности“.

Песмом „Расковник“ Бранко Миљковић завршава циклус песама „Утва златокрила“. Мотив из наслова преузет је из усмене традиције и везује се за народно веровање о биљци расковник. У самој песми у објашњењу наслова стоји запис Вука Стефановића Караџића који каже да је „то некаква (може бити измишљена) трава за коју се мисли да се од ње (кад се њоме дохвати) свака брава и сваки други заклоп отвори сам од себе.“ Такође у Чајкановићевом речнику постоји објашњење да расковник „раскива многе болести` код људи и стоке, не само катанце“ (В. Чајкановић 1985: 309). Способност расковника да расклапа и отвара препознајемо у стиховима

„Отвори кам у ком искра малаксава“, „Отвори семенку у којој нежно чами Заборављено пролеће. Отвори камен (...). Отвори пут птици, човеку и зори.“ Расковник према народном веровању „желе особито они који траже у земљи новца“ (В. Чајкановић 1985: 309), а да је за то знао и Бранко Миљковић налазимо у стиховима „Изнеси благо из лажних остава, \ Из измишљеног пакла лековит јед руде.“ Очигледан мотив народног веровања Бранко Миљковић модификује у своју поетску структуру додајући јој чаробне речи из бајке „Али Баба и четрдесет разбојника“ - „Сезаме отвори се“. Наиме, рекло би се да способност отварања и магијску моћ коју има реч „Сезаме“ Миљковић користи како би отворио пут у реч, у стварање. Последњи стихови „Отвори пут птици, човеку и зори“ као да наговештавају песникову веру у освит поезије.

И после 54 године од објављивања збирке песама *Ватра и ништа*, а самим тим и циклуса „Утва златокрила“ откривају нам се нови значењски слојеви у Миљковићевој поезији, што сведочи о особини великих песника да се испод сваког значењског слоја налази нови значењски слој, те да се у коначно тумачење њиховог дела мора укључити и сама интуиција. С обзиром да је и сам Миљковић рекао „да песник слути оно што је другима неприступачно“ (Б. Миљковић 1981: 342), онда и не чуди чињеница што свако тумачење његове поезије открива нове интерпретацијске могућности.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ахметагић, Јасмина: „Птице од заборава, птице ускрснућа и друге артифицијелене птице у поезији, 2011.
- Бранка Миљковића“. *Птице. Зборник радова*. Крагујевац: стр. 263-272.
- Брајовић, Тихомир: „Од метафоре до пјесме“, у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења. Зборник радова*. Пр. Радивоје Микић. Ниш, 2003, стр. 94-112.
- Ђорђевић Р., Тихомир: *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: НБС, Дечје новине, 1989.
- Караџић, Стефановић, Вук: *Српске народне пјесме I*. Београд: Просвета-Нолит, 1985.
- Караџић, Стефановић, Вук: *Српске народне пјесме II*. Београд: Просвета-Нолит, 1985.
- Караџић, Стефановић, Вук: *Српске народне приповјетке*. Београд: Просвета-Нолит, 1985.
- Караџић, Стефановић, Вук: *Српске рјечник I*. Београд: Просвета-Нолит, 1985.
- Крњевић-Даздаревић, Хатица: „Утва златокрила Бранка Миљковића и постика сећања“. *Утва златокрила*. Београд, 1979, стр. 332-335.

Микић, Радивоје пр. (1997). *Бранко Миљковић и савремена српска поезија*. Гацин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“.

Миљковић, Бранко (1981). *Поезија*. Београд: Просвета.

Мирковић, Милосав (2011). *О Бранку Миљковићу*. Београд: Удружење српских издавача.

Пантић, Михаило: *Песник ватре. Зборник*. Београд: Библиотека града, 2011.

Пешић, Радмила, Милошевић, Ђорђевић, Нада: *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.

Самарџија, Снежана: „Тамо где почиње заборав“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића. Зборник радова*. Београд, 1996, стр. 147-164.

Тешић, Милосав: „Свирала од зове у наказној самоћи (О песми зова)“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића. Зборник радова*. Београд, 1996, стр. 199-210.

Чајкановић, Веселин: *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд, 1985.

Слађана М. АЛЕКСИЋ

УМЕЋЕ СТВАРАЊА ИЛИ УМЕТНОСТ ЖИВЉЕЊА БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: Бранко Миљковић је поистовећивао своју поезију са својим животом. У репрезентативним есејистичким текстовима „Поезија и облик“, „Херметичка песма“, „Поезија и онтологија“, „Песник и реч“, „Орфејско завештање Алена Боскеа“, Миљковић је систематски осветљавао димензије своје поетике. Свуда и на сваком месту тражио је себе, у поезији, есејима, критикама. Инспирисан симболистима који су у поетском знаку и акустичким вибрацијама стиха настојали да изразе тамне и загонетне одјеке душевних стања. Поступком који доприноси стварању акустичких импресија неизрецивог и сугестије, у синестезији као спајању или претапању различитих чулних утисака у један збирни утисак који нам сугерише звучне слике. Миљковић негује посебан однос према језику, према речима, однос у који речи ступају међусобно, или у сабеседништву са песником.

У раду се осветљава поетика песника који је имао најдрагоценији дар речи, живео речју, због песме, да реч буде највиши захтев и највеће оваплоћење истине, добра, лепоте.

Кључне речи: песма, песник, реч, поетика, реч-символ.

Поезија се пише властитом крвљу. Неке су речи још увек неистините, али је истинита та крв, тај бол писања. Песник би хтео да каже: „Не треба више писати, не треба више крварити“. Он је то рекао али је наставио да пише.

Бранко Миљковић

Миљковић песник био је једнак Миљковићу човеку: између речи и дела, између уметности и постојања, песник је стављао знак једнакости. „Свуда и на сваком месту тражим себе“, дефинисао је основно поетичко начело као савез својих експлицитних и иманентних ставова. Колико је једно другим условљено и колико би живот без таквог стварања био другачији? Радивоје Микић у тексту „Бранко Миљковић или Орфејев двојник“ каже: „Они који воле песничке биографије и митове који понекад из њих проистичу склони су, вероватно, да у Миљковићевом успону виде нешто од романтичарске легенде о песнику који брзо одлази са овога света, док би, насупротив томе, они који само у свету књижевних чињеница траже одговор на сва питања – узлет Бранка Миљковића настојали да виде у светлу вредности његовог песничког дела“. (Микић 2005: 5). Има песника са биографијом и без ње. Живот Бранка Миљковића је чињеница великих димензија. Случај о којем се данас много више зна, о несрећи егзистенцијалне угрожености, смрти која му је била додељена, (или коју је доделио себи).

Бит Миљковићеве поезије јесте кореспонденција песме и песника, речи и бића, поезије и стварности. Имао је адекватне речи које су могле да понесу сав креативни потенцијал душе, гласове који говоре у песнику: „у простор пре речи“. („Почетак сна“). Унутрашња замисао многих Миљковићевих песама представља ехо унутрашње моћи песничког језика да досегне и изрази несаопштиво у *звезданом систему* речи. „А дотле све што буде нек је због песме. Друга утеха нам не треба.“ („Сунце“). Овде постоји веза између душе и речи: срце рађа помисао од које потиче реч, а изречена реч се као бумеранг враћа песнику, а душа постаје главна мета његових сопствених речи. У тексту „Песничка реч Ивана Цековић“, као и у другим есејима и критичким освртима, Бранко Миљковић је изложио своје поетичке ставове о проналаску речи у себи:

Песник речима не казује оно што је хтео да каже, већ изналази у себи оно што до тада није знао. Тако песник речима открива и изналази себе све више. Он оним што је у њему признаје или не признаје светове које је угледао у варници из необјашњивог покушаног споја речи и, маколико писао и написао песама, песник стално жели једну другу песму и другу реч. Он је жели, али је никада довољно не зна, и то је смисао даљег писања и трагања. Она је негде у даљини. А можда је ту, у срцу. (Миљковић 1972: стр. 34).

Везаност речи није само граматичка, већ у напону означенога, у асоцијативном снопу значења које свака реч отвара вертикално. Феномен речи се стварно враћа у апстрактну слободу речника, у сирови говорни потенцијал као самостална

језичка вредност, магични знак, малармеовско „ништа и језик“. Апстрактно разрешена не само свог лексичког значења, реч треба да послужи исказу подсвести или метафизичког концепта. „Моја немоћ моја снага која даје истину речима“. („Ариљски анђео“). Патња и страшна самоћа свуда у свету где ужасна љубав влада, где *овде доле свако своју таму има*, подсећају на његошевску јудол плачевну, долину плача свих паду склоних на планети *која ће можда бити мина у раскрвављеном небу*. Та самоћа је његова снага и његова песма, где пророчки указује: *свуда у свету ужасна љубав влада*. Његова побуњеност, његова жудња, прерасли су песмом у крик... Безгласни. Ћутањем које говори онима који су паду склони: „Изговорена речи за светове пале“ („Почетак путовања“).

У есеју о Велимиру Лукићу „Песник и реч“ Бранко Миљковић каже: „Само реч може да надвиси нашу присутност. А има ћутања које то није. Моћи ћутати је исто што и моћи говорити. Ћутање није одсуство речи већ њихова спремност да буду речи као такве казане или ћутане“ (Миљковић 1972: 14). Ћутање у значењу усамљености и тескобе: „Где што више говоримо све смо више сами“ („Црни јамб сна“).

Способност да уметношћу живи, да негује и преноси осетљивост и треперење на све боје, звуке и мирисе уметности, Миљковић је изразио стиховима: „И од целе јаве остале су тек речи. / А боје? А звукови и мирис?“ („Измишљање света“). Живот у уметности као надокриље свакодневице основа је песниковог бића. Она хераклитовска ватра која пружа снагу обнове, символ живота, ероса. Хераклитово *panta rei* и *два нута не можеш ступити у исту реку*, значи непрестано кретање, постојање и нестајање, пролазност. „Прођимо као што све пролази“ („Над реком“).

Миљковић доноси песму у занемела грла, пева о властитој патњи или изгарању над речима. Њега муче и распињу демонске ватре које спонтано овладају свим бићем песника и воде саморазарању у паклу речи којих се ослобађа, али које не може да укроти. Откину се као симболи: цвет, сунце, птица, звезда, ватра, крв, жудња, смрт. Ефекти новог налазе се у огњеној визији, у директном означању симболичког феномена језика.

У песми „Свест о песми“ као да је стање бурне афективности преболео и превео на ниво поетичког сазнања које више нема илузија о могућностима речи: „Чудна жеља да се живи без себе?/ Жеља за песмом без песника?“ Живљена песма увек је осмишљена личношћу: „какво душевно стање, таква визија ствари, таква естетика“ (А. Морије). „Где реч има вредност судбине и подсвести“ („Одбацивање сумње“). Уместо поезије срца – куца песма у брујању унутрашњег света, брујању

речи и живота: „Можда изван мог срца и нема песме“ („Свест о песми“). Песма је утеха, све *што ми оста*. Бол без одјека и реч без одзива или суза. „И свака је реч једна суза у оку.“ У песми „Далеке речи“, речи које су у песнику заживеле, настаниле се у њему, говоре о болу који бисер ствара: „Сузе су прегореле моје зенице, / и речи што моју тугу воле / боле ме, боле. Ја знам да су те речи у мени зато / што их је негде далеко, далеко / изговорио неко.“

Тако настаје песма: реч по реч, од душевне снаге љубави према љубави и љубави према лепоти, и као да ослобађа песника боли и туге и постаје нада. У свету Миљковићеве експресивне камере духа, провлаче се речи кроз капију песме. Његов говор фикције потиче из апсолута и објављује се као присуство бића, неизрецивог идеалитета у самом чину подсвесног говора. „Празне руке празно срце пуста сена, / и нема мене ал има љубави моје.“

Поетски смисао брујања душе у одбрани од окупне речи која отвара и увеличава поноре, прогони не остављајући ни један мост у очајању, ни једну искру у пепелу. Бранко Миљковић се очајнички бранио од такве кобне речи, од ивице ада и проклетства, али се бранио сувише афективно и реторички. Бити у „језику фикције“, за Мориса Бланшоа значи бити у слободи бића, по себи и за себе. Само онај ко песму ствара изван себе може да не буде у песми, да заборави песму. Онај у коме је она унутра – тај ће је изгубити само заједно са животом. У песми Миљковићевој, језик је постао субјект, уједињено се са човеком речи у песму која може да делује и да се испољава: „Сада моје песме траже моју главу.“ Крајњи смисао тога језика јесте и да ослободи неки афективно-људски садржај и конфликт, али и да негира биће које је ствара (песма без песника) у дословном концепту укинута, онестварене личности. Указују на то мишљења Хелдерлина и Малармеа да је инспирација пре свега чиста тачка сопственог одсуства.

Свети Јован Кронштатски је сматрао „да свакој речи одговара биће, или да свака реч може да буде биће и дело. (...) Зато ниједна реч није празна, него у себи има, или треба да има своју силу и тешко онима који празнословје. (Свети Јован Кронштатски 2011: 24). Или казано Миљковићевим речима: „Макар слепог лица и мрачног срца реч праву изговори.“

У лирском запису „О анђелу на зиду“, песник „препознао је своје лице безброј пута сељено на једном српском средњовековном анђелу“ (Миљковић 2005: 87).¹ Символ српског

¹ У задужбини краља Драгутина Немањића у Ариљу, анонимни живописац је насликао архангела Гаврила, доносиоца Благе Вести, како готово нематеријалан лебди високо на зиду олтарске преграде. Поред милешевског *Белог анђела*, ариљски Плави анђеол једна је од најлепших фресака средњег века.

анђела међу звездама „када престаје ватра и збивање и почиње кристализација подарена у смиривању“, у песми у којој нема мира, у којој се тражи заборав, указује на молитвени вапај Миљковића: „ко ће да ме спаси!“ Од речи у телу и крви, „крв моја што га рекох мукама.“ Реч крв! Најлепша реч која се не сме... ванвремена. И песниково „верујем: Онда он стварно постоји између елемената и односа који поравнавају свет, постоји у чистој могућности као чудо (...)“ Реч ватра! *Ако пред том речи скривим*, речи која је символ Светлости свету, *смиао што спасава* и дарује живот. Наду. Љубав. Своје представе *о евентуалном божанству, конкретном Анђелу*, песник је проосетио речима: „У срцу се пали светлост (...) чиста лепота и непревазиђена врлина(...)“

У антологијској песми „Ариљски Анђео“, сва делатност ума, сва делатност срца, сва делатност душе, исказана је у могућности да се спозна Бог Логос:

Ко тебе није видео тај не зна
Себе, ко тебе не виде тај неће
Никуда стићи, јер бескрајан је пут.
(...)
Где врлина откри могућност узлета.

Док *не завапимо* анђелу благом, сви слаби и ломни: „милости! (...) чије име поста нада, јер ипак нам је душа наде пуна. (...) Вратиће те време. / Клечаће и влати / Ко у Матејчи.“² Чиста реч која каже себе маном, то је пут песников, у песми казан, пут који измиче бићу, дозиван-недозван. Остаје избор: „Нико неће знати јел рано ил касно / за љубав за пут ил смрт.“ Класична психоанализа даје нарочит поглед на конфликте унутар личности. Према Фројдовим замислима, јединствена људска личност подељена је на два непријатељска, непрекидно супротстављена дела: ерос (животни инстинкт) и танатос (инстинкт смрти). Растројеност нашег унутрашњег бића јасно је изражена у учењу светитеља Григорија Богослова о два ума у човеку. Први је добри ум духа. Он прати све оно морално лепо, иде ка Светлости (...) Други је зли ум тела и крви. Он повлачи у мрак греха. (Зорин 2006: 65). У својим аналитичким приказима поезије, Миљковић је осветлио трагичност постојања стално преиспитујући своје тежње: „Зар умрети а не сазнати? Шта сазнати? Светлост која не долази извана, већ је у нама самима: она је ткиво наших жудњи и чезнућа, она је порекло вида. Зар умрети а не спознати себе?“ (Миљковић

² Високо на Скопској Црној Гори, у близини Куманова, налази се манастир Матејча. Манастир је почео да гради цар Душан, а завршили су га његова жена Јелена и син, цар Урош након 1355. Црква је посвећена Успењу Пресвете Богородице.

1972) Ући у себе, живети у себи, у тишини своје унутрашњости, томе је тежио песник којем су речи измицале послушности упркос захтеву: „Речи заустави!“

Бранко Миљковић је осветлио своју јасно конципирану поезију у свему што је стварао, у песмама, есејима, критикама. За њега је тренутак песме апсолутни тренутак, а њено осветљење само потврда стваралачког принципа. Јер суд који је дао и није ништа друго до проглашење искључивог важења унутрашње реалности ствараоца, реалности која представља настајање предмета певања и процес саздавања ствари. Огромна воља за речју, јача је и од саме воље за животом и интензивнија него код многих песника. Миљковић признаје да реч не ишчезава, не ускраћује се, ненаметљиво постоји изнутра: „Једина си нада једина могућност.“ (“Похвала ваздуху“). Песник преиспитује теорију ларпурлартизма где је једини циљ уметничког дела да буде лепо: „Ах што је лепо и опасно: цветрадицета!“ (Лауда).³

У песми „Море пре него усним“, искристалисало се песничко сазнање, мисао је апокалиптична: „Свет нестаје полако, тужни свет.“ Али само храбри и прави познају Пут другачије љубави: „А ми верујемо свом жестином/ у мисао коју још не мисли нико.“ Бранкове речи су реч-песма „за све који немају храбрости“ („Радни цвет“) да крену Путем Истине:

То је цвет у испружениј руци,
то је цвет који се приближава,
то је цвет који признаје право
оку и уху да присвоје истину.

У време када се у Христу није смело живети, ни веровати јавно, Бранко Миљковић је у циклусу „Седам мртвих песника“ (1956) посветио песму Момчилу Настасијевићу. „Уместо звезде славуј: стихом га дозива.“ Међу првима Миљковић је поетски дефинисао песничко безмолвије: „Тишино у светој сенци“, и тако посведочио Настасијевићеву религиозну православу инспирацију. Пламсање ка Богу, та ватра уњедрује се у човека у тренутку обраћања и почиње да делује тек пошто човек, сходно завету, крочи на поље труда:

Али то је почетна топлина, која се час појављује, час скрива. Она делује као продужетак труда над очишћењем срца.

³ Ларпурлартизам је настао у песничком кругу око Теофила Готјеа, али с временом ова начела прихватају и други писци као што су Оскар Вајлд и Гистав Флобер. Од књижевних праваца и школа посебан утицај извршио је на парнас и симболизам. Учење авангардних покрета о аутономији уметности води порекло управо из доктрине ларпурлартизма као и гледиште постмодернистичких филозофа за које постоји сам виртуелна стварност и истина фикције.

Другачије, човек не може да поднесе те напоре. Али, у то време она не може да пројави све своје снаге због страсти које још постоје у човеку. Сву своју снагу она пројављује тек онда када страсти замукну. (Свети Теофан Затворник 2001: 183).

Бранко Миљковић је трагао за једном једином речи, „да та реч не би морала да се каже“, за речи која неизрециво казује: „Себе, свој живот, своју егзистенцијалну бит, своју тајну светлост, не можеш открити у лутању неспокојном, од привидног до појавног. Своју бит треба вребати. Себе чекати у заседи. Ко лута, тај себе избегава, бежи од себе. А песник жели себе и свој живот, да чује глас извора, да заведе, као ткачки Певач, и само биле на пут људских страсти и чезнућа“. (Миљковић, 1972: „Расветљавање Танасија Младеновића“).

Миљковић зна да песма, „завера против срца то је! (...) јер има једну реч коју не можеш укротити, коју не можеш ни издати, / реч сувише будна за наше благо срце.“ Али ако је неукротива реч Логос, и ако пламсање ка Речи не можеш укротити ни издати, остаје песма којом се живи и којој песник признаје право на истину: „проговорих и био сам издан“ („Рођење“). Али поставља питање: “Можда би требало да певам тако/ да се не разликујем од других“ („Низводно“), песмом без речи. Симулакрумом, као они који *силазе по воду*, не марећи за истином. Достојевски је овако промишљао: „И тако, дакле, ја примам Бога, и не само то, него још и више: отимам и премудрост и циљ Његов, који су нам већ потпуно непознати; верујем у поредак, у смисао живота, верујем у вечну хармонију у којој као да ћемо се сви ми слити, верујем у Реч (Слово), којој тежи сва васиона и која сама ‘би к Богу’ и која сама је Бог (...)“ (Достојевски, 2012: стр. 29-30). Ентузијастичка Платонова поетика отворила је нову могућност сагледавања логоса као Бога који је стварни аутор песничког говора. Песникова творачка моћ у симболичкој слици изнутра, у речи *о коју се отимају две слике*, казана је стиховима:

Он познаје све путеве и ветрове,
ветрове и њихове вртове,
вртове у којима расту речи
и путеве од речи до наде.
(„Песник“)

У књизи „Онтолошки пејзаж постмодерног романа“, Мирољуб Јоковић осветљава и теоријске основе модерне. Он каже: „Од Хелдерлина па до Џојса сви модернистички настројени мислиоци и уметници откривали су живот као једну форму егила, као пад у време чији је ток усмерен према времену садашњем, а све више удаљен од времена стварања. (...) Заједничка тачка свим модернистичким мислицима јесте

потреба за језиком који може постојати као самодовољни артефакт изван времена“ (Јоковић 2002: 38). Читав процес стварања песме је трагично интонирана мука речи.

У тексту о поезији Десимира Благојевића, Миљковић осветљава све етапе песничке прераде искуствених елемената и стварних доживљаја. То је својеврсна Миљковићева концепција стварања, откривање аутопоетичке димензије: „Први ступањ ове поезије је чулност (...); други – сан, превазилажење стварности певањем; трећи – ‘туга од сна и немоћи’, када уморни дар једном почету поезију препушта њој самој да тече, да се мења, да саму себе ствара, да буде хотимична у односу на песника, да се у њему без њега одиграва. То је ступањ осамостаљивања песме и настајања, када пре она нас чини песником него ми њу песмом“ (Миљковић 1972: 55-56).

Миљковић поистовећује реч са бићем у есеју „Поезија и онтологија“: „У песми речи морају да постигну своју властиту реалност. (...) Тако живот и свет бивају замењени поезијом“ (Миљковић 1972: 212). Реч добија примарно место, отрже се песнику и самостално живи, пркоси, тражи своје, мисли о злу, може и да убије: „Речи су сурови господари. Оне живе у песнику али воде другачији живот од његовог. А када сасвим песмом ојачају, оне прогласе песников живот другоразредним. (...) Поезија се пише властитом крвљу“ (Миљковић 1972: 198-199). Али не по моделу Витгенштајнове теорије језичких игара: „О чему се не може говорити, о томе се мора ћутати“⁴. Миљковићеве речи-символи, имале су прејаки смисао и погубну разумљивост. У нади да ће га мимоићи чаша: „Срећан ко живи после свега што је рекао / Срећан ко своју песму не плати главом“ („Пријатељу песнику“). Петар Цацић каже: „Да поезија за њега није била само средство израза већ и начин живљења, судбоносна обавеза, да су изговорене речи имале тежину стварних догађаја, доказао је чином без опозива“ (Цацић 1965). Лајтмотив његовог живота било је толстојевско „против струје“ – макар и сопствене крви, против устајалости – сваке средине. „Зашто убијају песника у социјализму“, рекао је Бранко Миљковић пре него што је отишао у прерану смрт.⁵ У „Балади Охридским трубадурима“, песник поистовећује песму и смрт: „Исто је певати и умирати.“

⁴ Види: Петар Милосављевић, *Обнова логоцентризма*, Књиготворница Логос-Јасен, Ваљево-Никшић-Београд 2009, 19. Аутор осветљава ставове једног од најутицајнијих филозофа у историји филозофије, Витгенштајна, као претече филозофије деконструкције и постмодернизма. Милосављевић наводи најважније проблеме којима се филозоф бави: чињенице, пресликавање језичких чињеница, проблем „породичне сличности“ међу језичким чињеницама, језик као игра, проблем неизрецивог.

⁵ Ове године (2014), навршава се осамдесета годишњица рођења Бранка Миљковића и педесет три године од његове смрти.

Превазилажењем себе, надрастањем живота, песник визионар у песми „Поезију ће сви писати“, визуелно доживљава време будућих поетика, апсолутне поезије која ће бити препозната и афирмисана:

Али једнога дана
Тамо где је било срце стајаће сунце
и неће бити у људском говору таквих речи
којих ће се песма одрећи
поезију ће сви писати
истина ће присуствовати у свим речима
на местима где је песма најлепша
онај који је први запевао повући ће се
препуштајући песму другима

За Миљковића је песнички језик независан систем речи, краљевство слободе од сваке идеологије, систем који покушава досегнути други свет, откровење, спас или трансценденталност фикције. Песма нас спасава, певао је Бранко. Песник прихвата велику мисао будућих поетика, као идеју о финалитету ка лепом, усвајању света једне друге стварности у истини, добру и љубави. Али постмодернистичко писмо које је Миљковић наслутио, одбацује веру у откровење. Металингвистички статус савременог језичког писма проблематичне је вредности. Доминантне су категорије језичких игара, разлике, деконструкције логоцентризма. Идеја деконструкције усмерена је ка деконструкцији не само логоса (говора), већ и елемената који су са њим у вези: знака и значења, облика, стилова, уметничких модуса, разарања *mimesis*. Постмодерно учење о језику сматра игру правом онтологијом језика и дискурса. (...) Игра је у савременом свету постала онтолошка метафора језика и маште“ . (Јоковић2002: 446).

Песник какав је Миљковић, специфичног је очног и слушног ритма, изузетних вербалних спрегова, снажне визуелне изражајности, херметичне форме. Песник који је толико и тако мислио себе у свету, који је у најсложенијим својим поетским формама водио дијалог са самом Вечношћу. Песник којем се догодио живот каквим је живео, и смрт коју није могао да избегне, у својим текстовима пронашао је прави глас саучешћа, сабеседништва са светом у себи: „Моја реч је мој живот и моја песма, мој пламен и моја жртва“⁶.

Без поређења са било киме:

Он је звезда над празнином говор који открива.

⁶ Владика Николај, *Молитве на језеру*, 2005.

ЛИТЕРАТУРА:

- Андрејевић Д, *Српска поезија XX века*, Београд: Просвета, 2005.
- Бечановић-Николић, З, *Херменеутика и поетика*, Београд: Геопоетика, 1998.
- Велш, В, *Наша постмодерна модерна*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2000.
- Велимировић, Н, *Молитве на језеру*, Ваљево: Манастир Лелић, 2005.
- Достојевски Ф. М, *Књига о Исусу Христу*, Шабац: Глас Цркве, 2012.
- Епохе и правци у књижевности*, Београд: Народна књига, 1965.
- Између љубави и себичности*, Београд: Образ светачки, 2006.
- Јефтимјевић-Михајловић, М, *Слика и идеја*, Лепосавић: Институт за српску културу, 2011.
- Јокић, В, *Симболизам*, Цетиње: Обод, 1967.
- Јоковић М, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета, 2002.
- Миљковић, Б, *Сабрана дела*, Ниш: Градина, 1972.
- Миљковић, Б, *Узалуд је будим*, Београд: Политика, Народна књига, 2005.
- Милосављевић П, *Традиција и авангардизам*, Нови Сад: Матица српска, 1968.
- Милосављевић, П, *Обнова логоцентризма*, Ваљево-Никшић-Београд, Књиготворница Логос-Јасен, 2009.
- Микић Р, *Бранко Миљковић или Орфејев двојник*, Београд: Политика, Народна књига, 2005.
- Петковић Н, *Инверзија поезије и поетике, Поезија Бранка Миљковића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Гацин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“, 1996, стр. 11-31.
- Свети Јован Кронштатски, *У свету молитве*, Превлака: Манастир Светог Архангела Михаила, 2011.
- Свети Теофан Затворник, *Пут ка спасењу*, Цетиње: Светигора, 2001.
- Џацић, П, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Београд: Просвета, 1965.

Јелена СТОШИЋ

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКА АНАЛИЗА
ДЕТЕРМИНАТИВНИХ СИНТАГМИ
У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Миљковићева поезија буди интересовање критичара, књижевника, истраживача и након више од пола века од издавања. Миљковић се сврстава међу најбоље песнике средине двадесетог века. О уметничкој вредности његове поезије изречено је много судова од стране релевантних књижевних критичара, али далеко од тога да је тиме исцрпено све што се о њој може рећи. Ми се нећемо бавити књижевноуметничком вредношћу Миљковићеве поезије, већ ћемо јој приступити са језичке стране јер „Језик је за уметника (...) грађа коју он обрађује и од ње ствара уметнину“ (Симић 2001: 98). О језику (речи), песми и стварању песме писао је и сам Миљковић у својим песмама и есејима.

У раду ћемо се бавити једним сегментом – детерминативним синтагамама састављеним од придева у служби конгруентног атрибута и именице у поезији Бранка Миљковића.¹ Детерминативне синтагме су „нужан облик конституисања поетске суштине“ (Богдановић 2011: 93). Поетским језиком Бранка Миљковића бавио се Недељко Богдановић (2011). Предмет његове књиге је циклус песама „Утва златокрила“. У намери да направи речник ове песничке збирке, осврће се

¹ Примери који ће бити наведени у раду експерпирани су из књиге Бранко Миљковић, *Сабране песме*, приредили: Добривоје Јевтић, Бојан Јовановић, Просвета, Ниш, 2001. Уз сваки пример биће наведен број стране на којој се налази (за број стране а не назив песме одлучили смо се ради уштеде простора).

на одређене „проблеме“ на које наилази у лексикографском раду, јер, како истиче, „песнички језик својом симболичком функцијом, метафоричношћу и асоцијативношћу отежава семантички опис“ (Богдановић 2011: 13–14). Говорећи о синтагматским додирима у Миљковићевој „Утви златокрили“, констатује да има синтагми које се могу наћи у свакодневном говору, али да су за песму од већег значаја „синтагме у којима је метафорички строј видан, а значење скоро непредвидиво и стога са више шансе да буде поетска творевина“ (Богдановић 2011: 94).

Циљ овог рада је да покажемо на који начин је постигнута стилематичност детерминативних синтагми, односно да с језичке стране опишемо језичке форме (фигуре) које потенцијално имају стилску вредност. То не морају бити само оне синтагме „у којима је метафорички строј видан“. Стилематичност (Ковачевић 2012: 36) јесте „начин на који је оформљена језичка јединица која је носилац стилске вриједности“, а употребна и стилска вредност такве језичке форме је стилогеност. Ми ћемо се у овом раду бавити пре свега стилематичношћу детерминативних синтагми у Миљковићевој поезији, док ће стилогеност њихова бити узгред поменута јер је за проучавање стилогености потребно испитати коју функцију одређени стилем има у стиху, песничкој слици, песми.

Стилем је основна јединица лингвостилистике. Настаје „онеобичајењем природнојезичких, општеупотребних јединица, које су носиоци само семантичке (комуникативне), али не и стилистичке информације“ (Ковачевић 2012: 36–37). С обзиром на то да синтагме припадају синтаксичком плану, а придев се везује уз именицу на основу семантичког поља именице (са веома честим одступањима у књижевном тескту, посебно у језику поезије), у раду ћемо се бавити синтаксичким и семантичким онеобичајењем детерминативних синтагми, тј. издвојићемо синтаксостилеме и семантостилеме који се у Миљковићевој поезији јављају на синтагматском плану.

1. Стилематичност детерминативних синтагми с конгруентним атрибутом у Миљковићевој поезији често се остварује поступком пермутације, тј. променом распореда језичких јединица који је основни у граматичко-синтаксичкој структури, а који је стилски неутралан. То значи, када су синтагме које су предмет наше анализе у питању, да се конгруентни атрибут налази у постпозицији у односу на управну реч синтагме. „Обично се узима да померање у уобичајеном реду речи (и поретку ствари, уопште) почива на потреби да се појача информативност елемента стављеног у стање појачане функционалности“ (Богдановић 2011: 99). Променом распореда конгруентног атрибута и управне именице акценат се

ставља на особину која се придевом приписује именичком појму, али се на тај начин постиже и одређени ритам стиха. У Миљковићевој поезији има доста таквих примера. Неки од њих илуструју синтаксичку фигуру анастрофу, која представља „измјену мјеста двију компонената које у општеупотребној конструкцији по правилу слиједе једна за другом“ (Ковачевић 1998: 30):

Ноћ дивља ноћ коју је коњаник пронео (18) [← дивља ноћ]
о јао јао вама душе уклете (18) [← уклете душе]
вриштаће траве у облацима кржљавим (24) [← у кржљавим облацима]
Узидали вас у зид невидљиви (28) [← у невидљиви зид]
Смрти љубоморна највећа моја ноћи! (41) [← љубоморна смрти]
предели небесни сатворени од издаје (50) [← небесни предели]
коју је слух нашо у просторима шумним (54) [← у шумним просторима]
О, дај ми снаге над силама грубим (55) [← над грубим силама]

Неуобичајен ред речи може бити и у функцији постизања риме:

Дај ми снаге да непорочно љубим (...)
О, дај ми снаге над силама грубим (55)
из те зазиданости лепше но на слободи (...)
а не одолеше виногради родни! (169)
Чији је раст одјек будућности празне
Што податно тражи начине пролазне (179)

За детерминативне синтагме у Миљковићевој поезији карактеристичан је и хипербатон. Ова фигура настаје уметањем неког реченичног конституента између синтагматски повезаних конституената и на тај начин разбијањем уобичајеног граматичког реда речи, односно у нашем случају конгруентног атрибута и управне именице. У неким примерима се удружује са анастрофом, тј. одређени конституент се умеће између именице и конгруентног атрибута у постпозицији, што илуструје синхизу, фигуру која „изазива потпун неред у реду компонената“ (Ковачевић 1998: 32).

У Миљковићевој поезији смо забележили примере код којих се умећу:

а) пунозначни глаголи:

Овде камење пева и птица се скамени сива
простори се руше и црна наилази плима (45) [← и сива
птица се скамени]

На звучним обалама где древно завршава море (56) [←
где древно море завршава]

јер чуј глас се неки из чудног помаља кристала (82) [←
из чудног кристала помаља]

б) помоћни глаголи:

горки сам укус твога одсуства осетио (46) [← осетио сам
горки укус твога одсуства]

Не осврћи се. Велика се тајна
иза тебе одиграва (49) [← Велика тајна се иза тебе оди-
грава]

У тихом се цвету неке ватре пале (50) [← Неке ватре се
пале у тихом цвету]

Истинске су речи тужне; прави дани
празни (187) [← Истинске речи су тужне]

в) енклитички облик личне заменице:

Властито ме срце порази (180) [← Властито срце ме
порази]

г) прилог или везник:

О нема шумо на обали
ноћ где бесвесна почиње (97) [← О нема шумо на обали
где несвесна ноћ почиње]

Птице што прелете свет уназад варав (178) [← Птице што
уназад прелете варав свет]

д) зависна реченица:

Ко ће преживети плод, ако га буде,
Сићушан испод дрвета, ког луде (180) [← Ко ће преживе-
ти сићушан плод ако га буде испод дрвета, ког луде]

У оквиру једне синтагме може се наћи и неколико приде-
ва у функцији конгруентног атрибута и сви могу бити у пост-
позицији у односу на управну именицу:

Ноћи дивља и горка вертикална (18) [← дивља, горка и вертикална ноћи]

далеко протиче река

вечита и узалудна (26) [← вечита и узалудна река далеко протиче]

На начин умиљат и страшан (119) [← На умиљат и страшан начин]

Песмо празна и звездана (171) [← Празна и звездана песмо]

Горак постављам себи питање просто и чудно (289) [← Горак, постављам себи просто и чудно питање]

У стиху „Ноћи дивља и горка вертикална“ последњи атрибут у низу је издвојен од остала два интонационо поступком осамостаљивања, употребом асиндета (редукцијом везника). На тај начин се стварањем одређене паузе у односу на претходна два акценат ставља на издвојени атрибут, односно посебно се истиче особина која је њиме именована. Оваквим издвајањем, дакле, „издвојени члан (...) по правилу на себе преузима и логички и емфатички акценат“, а између атрибута се успоставља „својеврсна семантичко-стилистичка градација“ (Ковачевић 2000: 344, 345).

Од два придева у функцији конгруентног атрибута један се може наћи у постпозицији, чиме се особина коју именује такође више истиче у односу на особину коју носи атрибут који се налази у позицији која му одговара у граматичко-синтаксичкој структури:

вечити почетак ужасан, без потребе (45) [← вечити, ужасан почетак]

Трешњо неверице без облика срца

Људског, звездане падавице вруће (187) [← звездане, вруће падавице]

Стилематичне су и конструкције две напоредне синтагме у којима је у другој атрибут у постпозицији, тзв. хијастичне структуре, „с обрнутим распоредом редуплицираног реченичног члана у синтаксичкој конструкцији, најчешће координираној синтагми састављеној од двију субординираних синтагми у којима зависни члан има једном препозитиван а други пут постпозитиван положај у односу на управни члан синтагме“ (Ковачевић 2000: 340):

огледало с изокренутим лепотама и лађама увинутим (78) [← с изокренутим лепотама и увинутим лађама]

Сред непокретних ветрова и мора
празних (187) [← сред непокретних ветрова и празних
мора]

Срећан ко исписујући песме и посвете
Избегне њиховом прејаком смислу разумљивости
погубној (288) [← прејаком смислу, погубној разумљивости]

Могу се издвојити и примери у којима је у функцији кон-
груентног атрибута компаратив придева који уз себе има поред-
бену конструкцију (препонирани или постпонирани у односу
на атрибут), којом се остварује поређење по једнакости или
по неједнакости. Издвојени стихови илуструју хиперболу, тј.
фигуру „преувеличавања [која је] условљена емоционалним
односом према предмету говора“ (Ковачевић 1998: 38).

од тада носим на уснама пољубац велики ко њено чело (9)
На уклетој обали од дана дужој (46)
Од језера дубља стоји кап (52)

Осим поступцима пермутације, стилематичност синтагми
које имају два атрибута постиже се заменом саставног везни-
ка и супротним везником *a*, чиме се остварује интензивира-
ње, поступак којим се један или више чланова наглашава
смисаоно и емфатички (Ковачевић 2000: 325).

Љубави моја мртва а ипак жива (69)
где је цвет, да л тамо где мирише са руба
света пуног а празног, ил тамо где му је цвет? (171)
Лукавство позајмљених догађаја,
неизрециво а научено ко време (188)

Дакле, у наведеним примерима се поступком интензивира-
ња акценат ставља на други атрибут. У другом примеру ин-
тензивирање се јаче врши упоребом речце *ипак* уз везник *a*.
У трећем примеру су придеви смисаоно супротстављени, па
се та супротстављеност (контраст) додатно појачава поступ-
ком интензивирања, тј. употребом супротног везника *a*. У овом
примеру имамо употребу трију језичких поступака: интензи-
вирања, пермутације и антонимности (в. даље).

У синтаксостилеме спадају и синтаксичко-семантичке фигу-
ре, код којих се „онеобичајење првенствено тиче плана садр-
жаја, али се оне увијек остварују у форми конструкције, тако
да су и семантичке и синтаксичке фигуре истовремено“
(Ковачевић 1998: 37).

Етимолошка фигура, као синтаксичко-семантичка фигура,
подразумева спајање речи исте основе на синтаксичком

плану. Она се, поред других облика, јавља и у форми детерминативне синтагме с конгруентним атрибутом. У Миљковићевој поезији забележен је само један такав пример:

Изобличени облици од жестоког раствора
сна и празнине (68)

Стилематичност овакве синтаксичке конструкције, а неретко и стилогеност, по Ковачевићевим закључцима (1998: 148), остварује се кроз продужавање звука прве ознаке у поновљеној, с обзиром на то да је реч о лексемама које су обједињене коренском морфемом. Такође, на семантичком плану, понавља се семантика чији је носилац коренска морфема, али се и одређена значењска разлика остварује употребом афикса који творе глагол *изобличити*.

Забележени су ретки примери таутологије, која се заснива на редупликацији семантема:

Некорисног пада на невиност белу (179)
Она је залиха сна и свих могућих могућности (279)

Бела боја је симбол невиности, а лексема *могућност* у својој основи има придев *могућ* и све његове семе. На овај начин наглашава се семантика управних речи синтагме.

Поред синтаксичких и синтаксичко-семантичких фигура, у синтаксостилеме спадају и семантичко-синтаксичке фигуре, код којих је семантика у првом плану (Ковачевић 1998: 38).

Антонимност, на којој се заснивају антитеза и оксиморон, остварује се или између делова синтагме, семантичком супротстављеношћу конгруентног атрибута и управне именице (оксиморон (а)), или се пак остварује у синтаксичкој вези двеју синтагми, за шта је потребан шири контекст, или између атрибута у оквиру синтагме (антитеза (б)).

а) Свуда у свету ужасна љубав влада (46)
Будућност и сунце претвори у сену
Небескога биља пред мрачно свитање (178)
варницом нежном низ црно ковиље (197)
то је најлепша куга (212)
О хладна ватро која изгараш (221)
О ватро тамна (227)
Добродошла птицо лепа несрећо (303)

б) које настањујем последњи и први
заточеник одбегле тајне и своје крви (40)

Љубави моја мртва а ипак жива (69)

Дошле су из једног сажетог дана непознате и познате

Снебивљиве у нашој употреби многобројне биљке (207)

и старају се

да не буде више мртве стварности

него живе нестварности (208)

Код оксиморона именица добија особину која се, посматрано с лексичке стране, не налази у њеном семантичком пољу, тачније супротна је некој од њених сема. Узмимо као пример реч *ватра* – природна појава која настаје кад нешто гори + појава високе температуре + горењем производи светлост итд. Придев *хладна* употребљен уз именицу *ватра* супротстављен је семи појава високе температуре, док је у синтагми *тамна ватра* придев супротстављен семи *горењем производи светлост*. Супротност у синтагми *црно ковиље* остварује се употребом придева *црн* уз именицу која именује цвет чија је боја бела.² У синтагми *ужасна љубав*, на пример, песник уз реч *љубав*, која именује позитивно осећање, употребљава придев *ужасна*, који има негативну конотацију, дакле супротстављен јој је, али такав поступак има дубље значење, има за циљ да покаже да се „испод (такозване) људске љубави и солидарности крије (...) ужас, мржња, раздор, мрачна затвореност, не само међу народима и државама, већ и међу појединцима“ (Бандић 1973: 78). Језички посматрано, придеви су у наведеним примерима супротстављени некој од сема именица које одређују, али у песничком изразу добијају дубље значење.

Што се антитезе тиче, употребљавају се речи које представљају антониме, било од различитог или истог корена (*мртве* – *живе*, *стварност* – *нестварност*).

Синестезија, као семантичко-синтаксичка фигура, заснива се на исказивању чулног осећаја чулом којим се тај осећај не може доживети (Ковачевић 1998: 39). Следећи примери из Миљковићеве поезије илустрју ову фигуру:

на збуњеном хоризонту у горком кристалу немоћи (37)

Горких нам дана заблуделих током звезда (77)

Анђео, то лице што у тамном звуку трули (78)

Синтаксостилеми, дакле, претпостављају одређено онеобичајење на плану израза и на плану садржаја. И оне синтагме које су својствене свакодневном говору, нпр.: *родни виноград*, *властито срце*, *горки укус*, могу бити стилематичне, а

њихова стилска вредност (уколико је има) остварује се у ширем (синтаксичком) контексту (нпр.: *горки сам укус твога одсуства осетио* (46)), метафоризацијом израза.

2. Поред синтаксостилема, јављају се и фигуре које се заснивају само на онеобичајењу семантике односно садржаја (семантостилеми). Кад су детерминативне синтагме у Миљковићевој поезији у питању, забележене су следеће фигуре: метафора, персонификација, синегдоха. Све ове фигуре имају стилску вредност јер је реч о стилским фигурама (тропима).³

Метафора, као фигура којом се постиже сликовитост поетског израза и која представља његову суштину, најчешће се у поетском језику остварује као лексичка метафора (као метафора остварена у једној речи). Носилац метафоричности детерминативне синтагме у Миљковићевој поезији најчешће је придев (епитет) или управна реч:

мина у раскрвављеном небу (17)

Нека твоји бели лабуди кристална језера сањају (56)

Лепото неувела (98)

Он је потпуно независан са запаљеном лиром (109)

Нечитке птице

Твога рукописа (142)

Када су синтагме у питању, метафора се често остварује у облику беспредлошких генитивних синтагми. Оне нису предмет овог рада, али треба поменути да се у Миљковићевој поезији често јављају синтагме које имају и конгруентни и неконгруентни атрибут, а метафоричност се постиже употребом неконгруентног атрибута:

Лежиш у тамној и дубокој

пукотини у времену (19)

Пред малим жбуном ватре тицом убијеном у лету (67)

тужна посестримо чемера и буне (200)

изгребаћу плаво лице неба (266)

Синтагме *тамна* и *дубока пукотина*, *плаво лице*, *мали жбун*, *тужна посестрима* представљају спојеве који могу бити карактеристични за свакодневни говор и немају, саме по себи, пренесено значење. Тек увођењем неконгруентног атрибута значење синтагматског споја се проширује, усложњава, а његова стилска вредност остварује у ширем контексту.

³ Свака стилска фигура представља стилем, док обрнута констатација не важи.

Персонификација се најчешће везује за глаголе, али се остварује и на синтагматском плану употребом придева који именују људску особину уз именице које именују нешто неживо. Таквих примера има и у Миљковићевој поезији:

- ноћ дивља ноћ коју је коњаник пронео (18)
видех следе воде стиска и блато мржње (20)
на збуњеном хоризонту у горком кристалу немоћи (37)
На дно слепог предела где ме нема, језовити
где су призори (47)
Сакриј ме од слепог камена који у небу бдије (62)
ноћ где бесвесна почиње (97)
Проницљива ватро не искушавај ме толико (123)
То је искрен цвет (127)

Пронађена су и два примера за синегдоху, фигуру која се заснива на именовану целине њеним делом (или ређе обрнуто). Лексички посматрано, једна од сема лексеме постаје доминантна и замењује појам чији је део. Синегдоха која се заснива на односу *део – целина* мора испуњавати синтаксички услов да „именица за дио мора бити праћена *обавезним детерминатором* у функцији конгруентног атрибута“ (Ковачевић 2001: 63).

- Зар знам што сам знао, зар знам што ћу знати:
скелет усамљени изгубљено име (227)

Човек (песник) у првом примеру поистовећује се са скелетом, а не с неким другим соматизмом (делом тела), чиме се отварају метафоричност израза. Осим именовањем делом тела, човек може бити именован и неком особином (или нечим другим што поседује), што илуструје синтагма *изгубљено име*.

Семантостилими се, дакле, за разлику од синтаксостилема, остварују само онеобичајењем семантике. Овакве форме, за разлику од оних које настају синтаксичким онеобичајењем, стилогеније су и представљају стилске фигуре. Онеобичајење семантике се на синтагматском плану често постиже употребом придева који у обичном, свакодневном говору не припада семантичком пољу именице којој се приписује особина. „Повезујући реч са другим речима, замењујући њоме реч која што друго значи, придајући јој каткад супротан смисао од стварног значења, инсистирајући на њеној емотивној моћи, и сл. — писац јој увећава семантичко поље. Тако преображена, реч има конотативно значење, које је у већини случајева носилац појачане експресивности уметничке информације“ (Хајдуковић 1971: 71).

ЗАКЉУЧАК

Проучавање стилема не говори нужно о њиховој стилској вредности јер није сваки стилем стилоген. Стилематична конструкција носи додатну информацију у односу на општејезичку, граматичку јединицу, али тек остварена у ширем синтаксичком контексту она може добити и стилску вредност. Према томе, лингвистичка анализа књижевног текста представља само полазну тачку за даље, стилске анализе, она представља „нужан предуслов анализе стилогености било које фигуре“ (Ковачевић 1998: 29).

Синтаксичке фигуре у Миљковићевој поезији које онеобичавају израз чинећи га стилематичним у функцији су истицања, остваривања жељеног ритма или риме. Оне фигуре које у првом плану имају семантику, које онеобичавају садржај, стилогеније су, али се свакако све мора тумачити тек у оквиру ширег контекста – песничке слике, песме, збирке, па и читаве поезије. Многе синтагме, нпр. *врло смеле и инвентивне биљке, биљни ђаво, зелене враџбине, зелене чељусти*, могу се разумети тек у ширем контексту Миљковићеве поезије, с обзиром на то да је *биље* један од њених доминантних мотива (в. Јовић 1997).

Врло често се стилематичност у Миљковићевој поезији постиже употребом више језичких поступака, и синтаксичких и семантичких. Посматрано у ширем контексту, многе од ових фигура доприносе метафоричности израза. „Песничко дело је бескрајан низ најразличитијих комбинација речи, њихов бесциљни заносни ковитлац, сложено преплитање њихових многобројних значења и веза, сударање и стапање слика, асоцијативни сплет најраскошнијих вербалних префињености“ (Зорић 1978: 237).

ИЗВОР:

Миљковић, Бранко, *Сабране песме*, приредили: Добривоје Јевтић, Бојан Јовановић, Просвета, Ниш, 2002.

ЛИТЕРАТУРА:

Бандић, Милош, „Артизам у служби људске и поетске истине“, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*, Градина, Просвета, Ниш, 74–101.

Богдановић, Недељко, *Реч и песма. Утва златокрила Бранка Миљковића*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш.

Драгићевић, Рајна, *Лексикологија српског језика*, Завод за уџбенике, Београд.

Јовановић, Бојан, „Неколико запажања о улози биљног света у поезији Бранка Миљковића“, у: *Бранко Миљковић и савремена српска поезија (зборник радова)*, Дом културе „Бранко Миљковић“, Гацин Хан, 79–87.

Ковачевић, Милош, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Требник, Београд.

Ковачевић, Милош, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Кантакузин, Београд.

Ковачевић, Милош, *Лингвостилистика књижевног текста*, Српска књижевна задруга, коло CIV, књига 698, Београд, 2012.

Симић, Радоје, *Општа стилистика*, Јасен, Београд–Никшић.

Најдуковић, Лука, *Језичко-стилске особине дела „Ljudi govore“ Rastka Petrovića. Semantostilistički nivo*, Књижевност и језик XVIII/2, Београд, 71–78.

Соња МИЛОВАНОВИЋ
ИЗГУБЉЕНО ИМЕ

Изгубићеш оно што је он тражио
ако покушаш да то објасниш

Б. Миљковић,
„О птици нимало очигледној“

Заснивајући своје поетичке ставове у есејима о позији, Бранко Миљковић се, као што је познато, бавио и проблемом језика у поезији, природе песничке речи и херметичне песме. Његово мишљење је, посебно у погледу језика и речи, али језика и речи у поезији, филозофско, а не лингвистичко. Пошто је то за песника, а посебно за песника филозофског образовања, и природно и оправдано, он о речима износи овакав став: „Речи нису ознаке ствари, већ ствари саме у својој актуелности. Пишући, песник ствара ред и поредак. Он нема шта да изрази, он мора да створи. Реч, онтички схваћена, не поставља питање разумљивости, јер проблем разумљивости је проблем одраза и израза [...] Али та неразумљивост, као што видимо, не почива на произвољности, амбивалентности и недовољности, већ на његовој опредмећености. Насупрот схватању, боље рећи осећању, да је реч све, стоји схватање да реч није ништа, да је треба изгубити у њој самој ако уопште желимо нешто њоме рећи. По овоме схватању реч има само значење, али не поседује никакву снагу и моћ којом би себе могла остварити. Она прибавља себи снагу тако што потискује своје значење до места са кога ово може бити само сугерисано, али не и изричито саопштено”. Ови редови из есеја „Неразумљивост поезије” као да се могу приписати целини песме „Узалуд је будим“, у којој песник баш ту реч не може остварити, док мото преузет из другог есеја поткрепљује дату тезу.

Међутим, Миљковић у поменутој песми има и овакав аутопегички стих: „треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку.“ Без обзира на магловитост његовог значења, ако прихватимо, у складу са претходно реченим, да се то (изгубљено) име не остварује већ само наговештава и слути, као што херметична песма „зна тајну али је никад не каже“ („Херметична песма“), онда нам овде наравно није намера да га појашњавамо и тражимо, јер га, онтолошки посматрано, није ни могуће појаснити и наћи. (Лингвисти би ипак рекли да се знак негде изгубио у сећању, па нема ознаке за означено). Ипак, због тог *обећања* и *потребе* да се име *одрази*, или остави *траг*, макар и *нечијим лицем у песку*, макар тај траг, тај одраз био и краткотрајан и неухватљив, макар да то име не значи *ништа* и/или да уједно значи *све*, покушаћемо, у једном узалудном напору и потреби да се још нешто о овој великој песми каже тек да представимо како то изгледа када и преко језика, заправо стила ове песме, покушавамо да изгубљено име „наслутимо“. Пратићемо, дакле, како је песник уобличио говор/песму о изгубљеном имену, а потом покушати преко тог *како* да видимо и *зашто* га је тако уобличио.

Имајући у виду целину текста, њену структуру, вербални и мисаони поредак, или (лингво)стилистичким термином речено *стилистички контекст*, поставља нам се једно, на први поглед можда готово и беспредметно, питање: да ли је у нашем читалачком доживљају мисаоно и емотивно тежиште ове песме на њеном *узалуд* или на њеном *будим је*. Како их схватити? У међусобном искључивању, статичкој и динамичкој конфронтацији (узајамном огледању значења) или укључивању, претапању њихових семантичких потенцијала и асоцијација? Јер ако песник узалуд буди – реч, име, песму, инспирацију, драгу, ако је унапред свестан те узалудности, зашто то и даље чини? Ако пак не верује да ће је пробудити, зашто песму завршава стиховима: „треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку/ ако није тако одсеците ми руке и претворите ме у камен?“

Одговор, тачније једну врсту одговора, можда треба потражити баш у структури песме, али не њеним доследним тумачењем реда по ред, него анализом одређених чворних места и стихова-кључева. Управо ћемо путем тих семантичких чворишта покушати да одгонетнемо и запитаност на чему је емфаза: на свести о буђењу или узалудност тог чина. Зато ћемо структуру песме у извесном смислу „расклопити“ не бисмо ли уочили преовлађујућа семантичка тежишта или макар путем њих назначити чиме нас та песма увек изнова *буди*. Другачије казано, семантичка чворишта, заснована на кохезији и кохеренцији текста, пратићемо путем доминантних семантичких, синтаксичких, као и стилистичких реализација.

Стилогеност и експресивност песме „Узалуд је будим“ почивају на неколико кључних семантичких ефекта. Најпре

су то, јер су најочљивији, различити типови понављања и паралелизама, затим два типа говора (поетски и дискурзивни) у ткиву песме, каузалност као доминантна релациона категорија која мења узрочно-последични однос кроз песму, а са њиме и семантика глагола *будити* у датом контексту, те различите врсте фигуративности одређених песничких слика.

Када се има у виду целина песме, лако се запажају одређени типови лексичких и синтаксичких понављања и паралелизама који су на нивоу текста стилски маркирани, и који имају улогу стилистичких (текстуалних) конектора. То су анафора предлога *због*, епизеукса (узастопно редуплицирање исте језичке јединице) прилога *узалуд*, синтаксички паралелизам сложене реченице са зависном узрочном клаузом јер: *узалуд је будим јер...* Такође се два пута јавља конструкција са глаголом *требати* и допуном у инфинитиву: „треба отићи на крај света... треба обећати изгубљеном имену...“ С једне стране, оваква понављања и паралелизми стварају посебан ритам песме који се додатно истиче како рефреном као текстуалном фигуром (*узалуд будим*), тако и дискурзивним исказима (рецимо, конструкције са глаголом *требати*, али и друге) који пресецају устаљен ритмички ток. То пресецање утиче на промену тона, темпа и интензитета говора, те тиме и нашег доживљаја током читања песме. С друге стране, а што нам је у овде постављеном задатку значајније, понављања одређених синтаксичких јединица, односно одређених синтаксичко-ритмичких модела битно утичу и на смисаони и емотивни заокрет у песми (о чему ће касније бити више речи).

Уколико песму условно поделимо на два дела, где би се први завршавао стихом „будим је мада је то узалудније него дозивати птицу заувек слетелу,“ а други почињао стихом „сигурно је рекла: нека ме тражи и види да ме нема,“ онда видимо да је у њеној првој половини неколико пута понављен главни део реченице *будим је* или само зависна синтагмас узрочним предлогом *због* као њен инваријантни део (повнављања целе или елидиране конструкције се смењују), а да се увек мења садржај узрока/разлога буђења исказан генитивном синтагмом. И када је синтаксички реализован и када је изостављен (али у нашој свести присутан), у узрочно-последичном односу глагол (*будим*) представља последицу, а генитивне синтагме с предлогом *због* њене узроке, односно узроке глаголске радње. Пошто се у структури ове реченице, а посебно је важно што је то инкоативна (отварачка) реченица текста, глагол актуализује у антепонираном положају, он мења општу семантику: од процесуалног постаје егзистенцијални.¹

¹ А „такви глаголи нису стилогени зато што су у антепозицији, односно у постпозицији, него зато што су као процесуални „егзистенцијализирани“, односно као егзистенцијализирани „процесуализирани“ (Силић 1984: 9). Оно што Силић још наводи, а што се показује и у нашој песми, јесте да се „процесуални глаголи налазе обично у линеарној, а егзистенцијални у паралелној текстовној секвенци“.

Тако заправо овде од „будити” као *радње* коју врши агенс, а то је лирско ја, постаје „будити” схваћено као *егзистенције*, унутрашње стање лирског ја. Та егзистенција представљена је у свом континуитету, трајању, што свој језички израз има у употреби имперфективног вида глагола у презенту (*будим*). Пошто одређено стање траје извесно време, континуитет је сугерисан и поменути понављањима генитивних синтагми. Међутим, како у српском језику глагол *будити* по својој семантичкој структури не спада у групу примарно егзистенцијалних глагола (то су пре свега глаголи *бити* и *имати*)², он то значење може реализовати само преносним путем, и то само у датом контексту. А са становишта семантичке категорије егзистенције као универзалне категорије³, која подразумева и експлицитно, али и имплицитно изражавање егзистенцијалног значења, глагол *будити* спада у групу пуно значних глагола „који могу иступити у својству егзистенцијалног глагола, означавајући уједно и егзистенцију и начин и фазу егзистенције” (Лазих-Коњик 2009: 366). Дакле, пошто се у семантичкој структури глагола *будити* може реализовати и његова егзистенцијална компонента (семантичка компонента егзистенције као његова диференцијална сема), онда се овај глагол, тачније исказ у којем је употребљен интерпретира као реченица/исказ са егзистенцијалним значењем (то посебно важи за његову рефлексивни облик, в. значења *будити се* РМС 1967: 296). У таквој интерпретацији овај се глагол у датом контексту остварује фигуративно: метафором се од примарног значења глагола *будити* развија секундарна семантичка реализација *живим, постојим* („Живим/ Постојим због сунца које објашњава себе биљкама...“), и даљом аналогизацијом, у ширем контексту Миљковићеве поетике, *пишем, стварам...* („Пишем/ Стварам због сунца које објашњава себе биљкама...,“), на основу чега су живот (постојање) и писање (стварање) изједначени. Узроци буђења постају и разлози буђења, али су они

² Семантичко поље овог глагола припада периферији, не центру функционалног семантичког поља егзистенције (в. Лазих-Коњик 2009: 365-366).

³ „Категорија егзистенције је универзална семантичка категорија великог обима и не баш јасних граница. Она обухвата различите видове постојања: од чињеничног постојања неког објекта у реалном свету, које има временски и просторни карактер, преко постојања уопште, до филозофског, идеалног, апстрактног, постојања, независног и од просторног и од временског ограничења, затим постојање човека, тј. живот и живљење са свим фазама (рођење, постојање-живљење, смрт), па присуствовање и не-присуствовање (одсуствовање), те коначно непостојање као опречну, не мање важну категорију, која је тесно повезана са категоријом постојања (или се постојање и непостојање могу посматрати као чланови једне категорије са супротним предзнаком)” (Лазих-Коњик 2009:360). И само постојање се посматра као реално или идеално, те тако и предмет постојања може бити конкретан (лице или предмет) или апстрактан појам (појаве, осећања, представе, догађаји и сл.) (в. Лазих-Коњик 2009:369)

уједно и ефектори и мотиви буђења⁴, а ти се разлози, ефектори и мотиви подређују самој егзистенцији лирског ја. Зато узрок као језичка и мисаона категорија овде добија и значење циља, односно са тим значењем интерферира⁵.

Дакле, осим што је структурном позицијом стилски маркиран, а полисемичношћу стилоген, глагол *будити* експресиван је и због фигуративности коју има у датом контексту, као и због порекла песничке слике, односно њене метапоетске равни (мита о мртвој драгој). Зато његова улога овде није само референцијална него и поетска.

Оно што, међутим, у контексту читаве песме одређује ту егзистенцију јесте сам чин буђења⁶, али и свест да то чини узалуд, па зато такву егзистенцију доживљавамо у распону од спознаје да лирско ја без тога не може јер му је то буђење све, сам живот, до сазнања да је то узалуд, да оно не доноси, не представља ништа. Ако структуру песме разграничимо два поменута дела („будим је мада је то узалудније...“ и „сигурно је рекла...“), видимо како се од тог *све* егзистенције (буђења) до тог *ништа* егзистенције (узалудности чина буђења) мења стилистички контекст овог глагола, али и каузални односи у представљању егзистенције лирског ја/ или егзистенције песме/ речи/имена.

Као што је назначено, у првом делу песме узроци буђења (егзистенције) постају разлози и циљеви буђења, па и његова својства. А они обухватају лук од целине света, и то целине која се остварује у релацији са оним овде (физичким светом) и оним тамо (метафизичким светом), са човеком, бићем и космосом: одсвета природе независног од човека (“због сунца које објашњава себе биљкама”), до нашег неба, нашег погледа, физичког и духовног („због неба разапетог између прстију“), онога што се болно осећа, али можда не може да се каже („због речи које пеку грло“)⁷, онога што се чује или начина на

⁴ О основним семантичким типовима узрока и разликама међу њима детаљно у: Ковачевић 2012, посебно стр. 48-54, 215-216. У контексту наше анализе, овде је довољно указати на то да се веза узрок ефектор (директан, непосредан, спољашњи утицај), узрок мотив (унутрашњи стимулатор, унутрашња побуда свесне акције агенса) и узрок разлог (неделујући, пасивни узрок) темељи на релацији ЈА-ОНА-СВЕТ, а да се у другом делу песме та релација своди на ЈА-ОНА, због чега се мења и природа узрочно-последичног односа – са претежно описног прелази се на интерпретативни (аргументовани).

⁵ О каузалним везама са другим сложенијим категоријама (циљ, услов, концесивност) Ковачевић 2012: 40-48.

⁶ Овде под чином буђења схватамо узроке, разлоге, мотиве, ефекте, циљеве таквог чина.

⁷ Овде је у основи перифрастичне конструкције синестезија: *болне, љуте речи*.

који се воли („волим је ушима“), онога света који подсећа на овај („због далеких ствари које личе на ове овде“), овог који је присутан али неименован („због људи који без чела и имена пролазе улицом, анонимних речи, тргова, мануфактурних пејзажа, јавних паркова“), ове планете у будућности („која ће можда бити мина у раскрвављеном небу“), и ње у прошлости („због осмеха у камену другова заспалих између две битке“).

Низање целе реченице или само њене одредбе узрока утиче на ритмичност, а набрајање језичких јединица узрочног значења на надреченичној/надстиховној равни функционише као фигура метонимије у којој би низање појединачних одредби било схваћено као део у односу на лирско ја и њу као целину која све те узроке/разлоге у себи сабира. Разлози буђења свој врхунац, међутим, добијају наредним, метафтонимијским исказом/стихом⁸, који у одређеном смислу има и функцију поенте, или епифонеме⁹, досадашњих стихова: „моја љубав пуна других је део зоре.“ Песник/лирско ја овде се опет приказује као лице света, чија је љубав део буђења (зоре): љубав лирског ја постаје целина у којој се сабирају други (метонимија), а која је, имплицитно, као таква велика („моја је љубав велика, огромна“ – метафора). Пошто песник елипсом изоставља одређење да ли се ради о другим људима (конкретном денотату) или љубавима других људи (апстрактном денотату)¹⁰, због своје семантичке и фигуративне сложености већ је и сам тај део исказа стилоген. А стилогеност је још израженија када се узме у обзир читав исказ, јер се другим његовим делом метафтонимија развија – песник такорећи калема слику на слику, а заправо добија слику у слици: та и таква његова љубав, љубав као лице читавог (људског) света, или читав свет као лице љубави лирског ја, постаје *део зоре* – још једне веће, свеукупне, космичке љубави, њеног рађања

⁸ Метафтонимија је појмовна, језичка и стилска фигура у којој су удружене метафора и метонимија. Детаљно о томе в. Драгићевић 2010: 163-167, 174.

⁹ Епифонем је стилска фигура текстулане/дискурсне целине која представља општи исказ претходно наведених конкретних примера, а обично сентенцијалног карактера. У песми „Узалуд је будим“ све дискурзивне исказе, а то су: „треба отићи на крај света и наћи росу на трави, моја љубав пуна других је део зоре, сигурно је рекла нека ме тражи и види да ме нема, треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку,“ сматрамо епифонемама, поетског карактера.

¹⁰ Занимљива је и могућност, а у релацији са претходним низом слика, да су другачије импликације елидираног садржаја, рецимо да денотат не представљају ни људи ни њихове љубави, већ друге слике због којих лирско ја живи, постоји, пева, буди. О Другом које се „јавља као мноштво нест имажинативно експлозивних поетских слика, као *Књига* која свједочи о *свијету*, али не и о *друштву*” в. Башлар 1982, 16-22. Са Башларовом феноменом сањарија отвара се још једно интерпретативно поље у схватању буђења, али разрада тог питања излази из оквира овог рада.

(зора), и постојања (егзистениције) колико у човеку толико и ван њега. Овај стих заправо је једна мала, сажета химна љубави као таквој.

Врхунац те спознаје или химне љубави песник исказује наредним стихом у којем се епизеуксички понављају синтагме с предлогом због: *због зоре због љубави због себе због других*. Низањем и набрајањим узрока у малом он уједно и експлицира али и сажима све оно претходно опевано: чежњу за целином света и присуством себе у том свету, чија је космичка величина пронађена и потврђена у (његовој, човековој) љубави, односно чија је космичка величина љубав.

Од овог стиха као успона ритмичке и семантичке прегнантности дотадашњих стихова, од једног *све* егзистенције, почиње и *пад* и једно *ништа* егзистенције, баш као што и интензитет тог *будим* модификује, јер више није *због* већ је „мада: будим је мада је то узалудније негодозивати птицу заувек слетелу.“ Долазимо до обрта у поимању егзистенције, његове природе и смисла, а тај је обрт најпре изражен другачијим типом узрочно-последичне везе која свој језички израз остварује везником *мада*, а на основу које се остварује категорија концесивности (Ковачевић 2012: 46). Дакле, овај је стих нека врста прекрета, или његове најаве, од буђења схваћеног као афирмације до буђења схваћеног као негације – од афирмације егзистенције (лирског ја као бића света/речи/песме), до пораза сазнањем да је та афирмација, апотеоза свету и буђењу немогућа.

Интензитет бола и пораза због таквог сазнања, као и њихова трајност, сугерисани су даље у тексту три пута редуцираним (епизеуксичним) понављањем прилога *узалуд* и рефренским понављање конструкције *узалуд је будим*. Заправо, рефрен синтаксички представља центар сложене реченице са узрочном клаузом, након којег се сваки пут јавља њен зависни део – узрочна клауза са везником *јер* (два пута експлицираним и једном неексплицираним: [„јер]ти знаш[да] вода протиче...“ и то, као ритмичко-семантички удари, у функцији аргумента претходно опеваног. Овим синтаксичким понављањем, а смисаоним истицањем, мења се семантичко и емоционално тежиште песме – сада емфатични акценат више није на *будим је*, него на *узалуд*. Зато више нема целине света, окренутости посредством *ње* свету, гледање света кроз *њу*, сада је сва пажња усредсређена на *њусаму* (реч, песму, драгу, егзистенцију) и њена својства, а она се појављују само у свом одсуству или немогућности остварења: „јер ће се пробудити другачија и нова/ јер њена уста неће моћи да је кажу.“ Обрт који настаје у емоцији лирског ја, због спознаје таквог стања и његових последица, језички је изражен променом узрочног значења и променом поља аспектуалности глагола –

аргументативни тип исказа сада је остварен везником *јер*, а глагол од имперфекативног добија перфективни вид: *пробудити* (*јер ће се пробудити...*). Таквом аргументацијом и конкретизацијом (свршени вид је конкретнији у односу на несвршени) преображава се доживљај и слика. У првом делу песме имперфективност глагола слици (при чему овде цео тај део доживљавамо као слику, а не појединачне стихове као засебне слике) даје већу апстрактност, а мању догађајност (в. Тошовић 1995: 222), док је у другом делу она више конкретизована и сведена, а разлика у употреби језичких израза са узрочним значењем одражава промену од наивне ка аргументованој (научној) слици света¹¹. Зато промена и у значењу песничке слике и смисла: будио сам њу због оног *све*, и то *све* је имало могућност да постоји кроз *њу*, али се сада то све преокреће у своју супротност, у *ништа*. Сетимо се дела из цитираног есеја: „Насупот схватању, боље рећи осећању, да је реч све, стоји схватање да реч није ништа, да је треба изгубити у њој самој ако уопште желимо нешто њоме рећи.”

Не улазећи овде у интерпретацију и везе митопоетског слоја у песми – мита о мртвој драгој, стапања песме и драге, и слично – указаћемо само на функцију деиктичних заменица релацију одређених лексема као кохезионих средстава који за такву интерпретацију могу бити важни: „та жена са рукама детета коју волим/то дете заспало не обрисавши сузе које будим,“ а које се односи на претходни стих: „сигурно је рекла: нека ме тражи и види да ме нема.“ (У тексту се још налазе још неке упућивачке лексеме: „ове планете, далеких ствари које личе на ове овде, ти знаш“). У низу речи и њихових релација: песма – жена – дете (где је жена исто што и дете) заснива се слика безбрижности, безазлености, али и, на нивоу песме, буђења емоција, љубави: роса – сузе – вода.

Наредно семантичко тежиште, али и исходиште новог значења, проналазимо у стиху „ти знаш вода протиче али не каже ништа,“ заправо у употреби заменице *ти* којом песник додатно емоционалиује исказ и песму. Овом конативном функцијом језика песник свакако приближава свет песника и свет читаоца, а сликом „вода протиче али не каже ништа“ појачава осећај неизрецивог, заправо сазнања о њему као

¹¹ За наивну слику света везивао би се узрочни предлог *због*, а за научну узрочни везник *јер*. О томе детаљно в. Ковачевић 2012: 13-20, и 65. Иако овде не мислимо на строго одвајање наивне и научне слике света како је она спроведена у наведеној студији, упориште за такву моделацију видимо пре свега у миту као наивној слици коју карактерише чулно-конкретно мишљење, мишљење које почива на принципу „све у свему“ (2012:26) и песми о миту (песми), митопоетском, као аргументованој, промишљеној слици света.

таквом. Међутим, у контексту песме отвара се и питање: коме се песник обраћа, коме је он рекао *ти* – читаоцу, жени (песми, речи, имену) или себи? Јер вратимо ли се свести о буђењу и свети о узалудности таквог чина као самој егзистенцији лирског ја, вратимо ли се заправо структури песме, вратићемо се томе како нам је песник представио природу егзистениције: од *будим је* као порива бивствовања до *будим је* као пораза постојања, колико речи, песме, драге толико и свог сопственог. Тако се овде још једном показје да се не изједначавају (само) жена и песма (ако се уопште изједначавају, али је и таква аналогија оправдана), него пре свега поезија (песма) и егзистенција лирског ја¹². То ће нам се још једном потврдити на крају песме, њеним последњим стихом.

Оно по чему исказ/поетема¹³ „ти знаш вода протиче али не каже ништа“ уводи ново значење, а у ствари истиче значења неких претходних стихова, или одређених језичких јединица (пре свега семантику глагола *будити*), можда нас највише приближава одговору на чему је наше емотивно и мисаоно тежиште песме: то је категорија времена као још један стилистички ефекат песме, како у њеном онтолошком изходишту тако и лингвистичком изразу.

Због тога што је између буђења песме (имена, речи, љубави, драге) и живота стављен знак једнакости, те тако узрок и последицу доживљавамо као симултане (уп. Ковачевић 2012: 37-38), оно *узалуд* долази као спознаја не да таквог буђења нема, да је оно немогуће зато што је име изгубљено, него да је оно као такво немогуће да се *сада* и *овде* физички оствари. То је *сада* које заправо не постоји, које је у чистом виду и мисаоно неприступачно, јер никад није сада већ је увек прошло или оно које тек долази¹⁴. А било да је оно прошло

¹² Асоцијација се, не случајно, везује за познат Миљковићев стих: „Исто је певати и умирати.“

¹³ Овакво одређење одређених дискурзивних исказа који одударају од уобичајених стихова критика је одредила ка офилозофеме, односно поетеме у Миљковићевој поезији (Н. Петковић 1996: 11-31). Таквих поетема у песми „Узалуд је будим“ има три: „треба отићи на крај света и наћи росу на трави, ти знаш вода протиче али нека женишта, треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку,“ и евентуално четврта: „сигурно је рекла нека ме тражи и види да ме нема.“

¹⁴ О категорији времена и његовим апоријама у филозофском смислу довољно је сетити се Св. Августина, а у лингвистичкој литератури в. рецимо Тошовић 1995: 226 и даље, који говори о неподударности граматички садашњег времена са физичким садашњим временом. „Чињеница је да реално садашње време не може бити процес, већ само тренутак, прелазни моменат између прошлости и будућности[...]. Дакле, граматички истовремено изражавамо не само садашње време него и време које није садашње“. Пластично описујући садашњост између прошлости и будућности као воду која постаје лед, и називајући такво стање својерсним језичким атомом, Тошовић констатује да се најелементарнији тренутак претварања воде у лед језички може изразити само на један начин – изражавањем тренутка као процеса: *Лед се топ*. (Тошовић 1995: 227).

или још више оно које тек долази, тиме се отвара још једанополе значења песме и тако шири наш асоцијативни круг: *будити* нема више искључиво егзистенцијално значење трајања, процеса у садашњости, него имплицитно добија и значење „претпочетка егзистенције.“ То значи да фазно значење, као иманентно значење глагола постојања, поред почетка, трајања и краја неког процеса или радње, укључује и категорију претпочетка (проспективности). „Проспективност је универзална појмовна категорија која осликава претпочетну фазу радње. Везана је за блиску будућност која предстоји, приближава се”, а „основна семантичка карактеристика глагола претпостојања јесте да означава фазу која претходи почетку остваривања егзистенције, не и саму егзистенцију („настајати, појављивати се, постојати, рађати се, спремати се, приближавати се, сазревати“ и др). Ови глаголи најављују, наговештавају егзистенцију конкретног субјекта, означавају припремање и приближавање његовог појављивања” (Лазих-Коњик 2011:674). Заправо у семантичкој структури овог глагола, а у контексту песме и подтексту онога шта за Миљковића песма значи, овде као да се укрштају и преплићу различита поља аспектуалности у семантичкој структури глагола *будити* као постојања, тачније глагола који у контексту развија такво значење: и његово трајање и претпочетну фазу, а која је везана за његову блиску будућност¹⁵. Зато ваљда и постоји потреба за обећањем да ће се изгубљено име некада одразити: *треба обећати изгубљеном имену нечије лице у песку*, и зато финитни (затварачки) стих који тоном одудара од читавог дотадашњег певања, али се смисаоно у њега улива: *ако није тако одсеците ми руке и претворите ме у камен*. Смисао сугерише описано схватање егзистенције, како себе тако и песме: ако нема наде да ће се изгубљено име наћи, не дајте ми да пишем и тако ћете ме уништити. (Мада су могуће и другачије конотације, смисао је мање-више увек исти). Песма, дакле, завршава клетвом која се језички изражава новим узрочним значењем, значењем типа узрок-услов исказаним везником *ако*, који се реализује у домену *реално могуће* чији „претпостављени однос на тај начин постаје стварносним, па и услов постаје узрок” (Ковачевић 2012: 45). А управо нас овакав однос узрока-услова враћа почетку песме, буђењу као афирмацији, те зато не дозвољава да искључиво једно – афирмација или негација, емфатички превлада.

Стилистички ефекти песме „Узалуд је будим“ – посебно смена узрочно-последичних веза и односа, те различитих

¹⁵ „У једном глаголу могу бити удружена значења да нешто предстоји и да се зачиње, или значења зачињања и приближавања, и не само то, могу бити испреплетана значења претпостојања и постанка, појављивања, фазе која следи за претпостојањем (фаза почетка постојања)”. (Лазих-Коњик 2011: 676).

категорија узрока, и њен стилистички контекст – посебно семантика глагола *будити*, оцртали су слику кружнице и пробудили мисао о идеји круга, те тако и мисао о вечитом враћању почетку, а које нисмо могли да наслутимо у првој запитаности чиме нас песма пре свега буди – оним *узалуд* или буђењем самим. Зато, на крају, и нема одговора на то питање постављено у почетку овог рада. Једини одговор који нам остаје, а који је према нашој анализи најтачнији, био би у томе да песма увек слуги нови почетак буђења исто колико и његову немогућност, узалудност таквог чина. Дакле, од једног *све* до једног *ништа* буђења, и обрнуто.

Остаје још нешто након читања, тумачења и живљења ове песме: без обзира на то да ли ће нас Бранко Миљковић овом и другим сличним песмама навести да тражимо, тумачимо, да с напором покушавамо да се сетимо тог изгубљеног имена и можда се и сами у томе изгубимо (како нам сугерише његова мисао преузета за мото овог рада), или нас подсетити да је најважније да само то изгубљено име живимо, јер га само тако, у тренутку, можемо имати, макар такав живот био узалудан у тој и таквој будности, он нас ипак овом песмом, па и њеном структуром буди, буди нас оним што каже и оним што не каже, и оним како га каже, оним што може и уме рећи, и оним што је можда негде и некад давно речено, а потом изгубљено и заборављено. Али и то изгубљено име колико сведочи о узалудности такве егзистенције и свести да ће се написати чиста/апсолутна песма или пронаћи идеална реч, толико је осмишљава, макар као *обећање* да ће се овде, или тамо („због далеких ствари које личе на ове овде“), ипак негде, то изгубљено име наћи.

ИЗВОРИ:

Миљковић, Б, *Сабране песме*, Просвета: Ниш, 2001.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Башлар, G. Bachelard, *Poetika sanjarije*, IRO „Veselin Masleša“: , 1982.
2. Р. Драгићевић, *Лексикологија српског језика*, Завод за уџбенике и наставна средства: Београд, 2010.
3. М. Ковачевић, *Узрочно семантичко поље*, Јасен: Београд, 2012.
4. Коњик, *О функционално-семантичкој категорији егзистенције у српском језику*, Лужнословенски филолог, 2009, 359-374.
5. И. Лазич-Коњик, *Проспектуална аспеткуалност у семантичкој структури глагола постојања у српском језику*, Српски језик, 2011, 671-681.

6. Н. Петковић, „Инверзија поезије и поетике“ у *Поезија и поетика Бранка Миљковића* (ур. Н. Петковић), Институт за књижевност и уметност Београд, Дом културе „Бранко Миљковић“ Гацин Хан, 1996.
7. РМС, *Речник српскохрватскога књижевног језика*, т. I, Матица српска – Матица хрватска, Нови сад – Загреб, 1967.
8. J. Silić, *Od rečenice do teksta*, Zagreb, 1984.
9. B. Tošović, *Stilistika glagola*, Lindenblatt: Wuppertal, 1995.

Соња ШЉИВИЋ

ОРФИЧКО И ОНТОЛОШКО

У ПОЕЗИЈИ ВЛАДИСЛАВА ПЕТКОВИЋА ДИСА
И БРАНКА МИЉКОВИЋА

Мада су на књижевној сцени провели сасвим кратко време, књижевни опуси Владислава Петковића Дис-а и Бранка Миљковића обимом су неједнаки. Дисов опус чине две збирке песма (*Утопљене душе*, 1911, *Ми чекамо цара* 1913), док је Миљковић оставио необично обиман књижевни опус, с обзиром на време које је протекло између објављивања његове прве и последње збирке. То се најбоље види у издању његових *Сабраних дела* (Градина, Ниш, 1972), у коме је Миљковићево стваралаштво представљено у четири тома, разврстано на поезију, преводе, критике и есеје. Далеко пре тога Миљковић је пажњу књижевне јавности привукао својим књигама (*Узалуд је будим*, 1957, *Смрћу против смрти* – као коаутор са Блажом Шћепановићем, 1959, *Ватра и ништа*, 1960, *Порекло наде*, 1960).

У избору за књигу века, када је о песничким делима реч, поезија Владислава Петковића Диса, пласирана је у овом избору на високо треће место у савременом српском песништву (иза Васка Попе и Момчила Настасијевића). Највише гласова Дис је добио за своју прву објављену збирку *Утопљене душе* (1911), а посебно за своју најмелодичнију песму „Можда спава“. Врло је интересантно да је Дис на крају века оставио у сенци једног Дучића и Ракића.¹ „Случај Дис“, како је поезију и појаву Владислава Петковића назвао Тодор Манојловић на књижевној

¹ *Књига века*, приредили Александар Јерков, Драган Богутовић, Мали Немо, Панчево, 2001.

вечери посвећеној Дису (22. децембра 1937), тај до краја неразрешен „случај“ ни данас није изгубио на актуелности.²

У времену од Другог светског рата наовамо није било песника који је тако брзо заузео високо место у српској књижевности двадесетог века, као што је то био случај са Бранком Миљковићем. Миљковићева неразјашњена смрт само ће појачати интересовање за песника.

Они који воле песничке биографије лако ће у Дисовом и Миљковићевом „нагону“ смрти (који се убрзо и реализовао, Дисов живот је окончан у тридесет седмој, а Миљковићев у двадесет седмој години живота) видети нешто од романтичарске легенде о песнику коме се жури са овог света. У том смислу Дис и Миљковић су два највећа јунака које српска књижевност има, иако историја српске књижевности бележи немали број прерано прекинутих песничких биографија (Радичевић, Војислав Илић, Стеван Луковић, Велимир Рајић, Бојић, Васиљев). Међутим, да није реч о књижевним чињеницама о вредности поезије двају песника у међувремену би дејство легенде ослабило и дошло би до озбиљног преиспитивања њихових места у историји модерне српске књижевности. А дешава се нешто сасвим супротно, нешто што показује да интерес проучавалаца као да све време расте и тако постаје један од знакова да су у питању оне међу књижевним појавама које, како време одмиче, бивају све изазовније и за читаоце и за тумаче.

Реч је о два песника који привидно стоје на супротним половима. Миљковић као „песник културе“, филозоф и ерудита оставиће за собом и низ аутопоетичких текстова. Све време свог стваралаштва Миљковић ће се питати о суштини поезије и њеног бића. На другом полу „самоуки“ Дис није оставио за собом никакве смернице које би нас упутиле у ком смеру треба тумачити његову поезију. Од свега што нам је досад постало познато, изгледа да је само у једном писму пријатељу, извесном Д. И, ближе описао суморна стања у којима се повремено налазио, и после којих је „дао три најцрње ствари“, песме „Оргије“, „Распадање“ и „Погинули дом“. (Неки проучаваоци Дисове поезије тврде да Дис није знао изворно значење појма нирвана. Међутим, Дис има неколико песама чији су наслови „конфузија жанрова“ („Идила“, „Химна“ итд). У прилог томе иде и чињеница да Дис „Нирвану“ не сврстава у своје „најцрње ствари“. Дис и у „Нирвани“, највероватније, измешта значење и смисао.)

План целине збирке *Утопљене душе* се посебно добро види када се кроз читаву збирку прати све што је речено о

песми. *Утопљене душе* Дис је пажљиво компоновао. Песме је разврстао у четири циклуса – „Кућа мрака“, „Умрли дани“, „Тишине“ и „Недовршене речи“. Од три песме које критичари истичу као Дисов стваралачки врхунац („Тамница“, „Нирвана“ и „Можда спава“) две је издвојио да њима уоквири књигу: „Тамницу“ је саму сместио у пролошки део, који и има наслов „Пролог“, а „Можда спава“ такође саму у епилошки део, који има наслов „Сан“. У *Утопљеним душама* није реч о једном успутно поменутом промишљању поезије, већ о систему, који се, додуше, може само реконструисати. Анализа која би сада хтела да идући од стиха до стиха посведочи све што је ту речено, заузела би простор читаве једне опсежне студије. Као премошћавање до битног мора се рећи да су аутопоетичка нит и релација песник – песма окосница читаве збирке. С друге стране, у својим најважнијим есејистичким текстовима („Поезија и облик“, „Херметичка песма“ и „Поезија и онтологија“) Бранко Миљковић готово систематски излаже начела своје поетике. Износећи уверење да „поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују“, већ „стварање“, Миљковић као да наставља тамо где су Маларме и Валери стали у својим напорима да заснују нови статус песничке речи у односу на реалност, емпиријски свет, да створе „вербалну јаву“. Проучаваоци Миљковићеве поезије и поетике приметили су да неосимболисти у својим програмским текстовима не одређују прецизно свој однос према српском симболистичком наслеђу.³ Међутим, Миљковић од наших песника симболиста, помиње једино и управо „муцавог“, „немарног“ Диса и његову „декадентну“ поезију када говори о српском симболизму. У интервјуу који је дао за Нин 1960. године (Ајнштајн се може препевати) Миљковић истиче две песме „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића и Дисову „Можда спава“, као најлепше у нашој поезији. Ову двојицу, једно време оспораваних песника, довешће у везу и у тексту Лаза Костић и ми: „Да нам романтизам није дао једног Лазу Костића, а симболизам једног Диса, данас би једна генерација врло талентованих песника била, добрим делом, антитрадиционалистичка и нихилистичка. Надреализам, који се са више или мање права поиграо са дотле утврђеним књижевним вредностима, није ни покушао да се поигра са једним Дисом и Лазом Костићем.“ Намеће се питање зашто Миљковић истиче баш Диса? У тражењу одговора, покушаћемо да успоставимо паралеле између поетских начела ова два песника.

Владислав Петковић Дис запитаће се о моћи песме, у једној од најчувенијих песма српске поезије: „Да осећам себе у

³ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Филип Вишњић, Београд, 1994.

погледу трава/ И ноћи, и вода; и да слушам биће/ И дух мој у свему како моћно спава/ К'о једина песма, једино откриће;/ Да осећам себе у погледу трава⁴.“ (песма „Тамница“).

И само биће и дух код Дис-а могу бити као звук, као елемент песме, јер се могу чути. Само постојање, дух и биће, такође су смештени у мелодијски и значењски простор песме. Песма се тако може разумети као самосаопштавање бића и духа. Притом, та *једина песма, једино откриће* јесу самоисказивање есенцијалног. С обзиром на такво поистовећење, песма се показује као диктум сопства, које је опет део мелодије природе. Зато лирски субјекат може да осећа *себе у погледу трава*, односно његов дух је само неодвојиви део духа природе. Овакво преклапање бића и света води деперсонализацији, али у циљу недељивости с постојањем уопште.

Код Миљковића деперсонализација је привремено поништавање себе, биће постаје само сенка (али ће то поништавање доћи до крајњих консеквенци, отуда и страх): „Лепи мој дане с душом елегije/ Кад од Бића сенка бива пределима/ Лутам у сузама страх ме обузим/ Звездани утицај нада мно - ко да их сузбије (!) (Почетак трагања за бићем).“ У следећем сонету „Поистовећивање бића и речи,“ већ у самом наслову присутно је изједначавање постојања и певања.

У верзији Дисове „Тамнице“ објављеној у у београдском *Новом времену*, 1910. године, која није и најстарија, јер текст показује да је раније написана она која је наредне године штампана у Босанској вили, у поднаслову пише „Пролог мојим песмама“, а у другом случају само „Пролог“. „Место у књизи, па тиме и значај песме, већ је дакле тада, пре изласка књиге, било одређено.“⁵, а пошто је највише дисовског у *Утопљеним душама*, „Тамницу“ и можемо посматрати као пролог његовим песмама у целини, а семантички хоризонт саме „Тамнице“ јесте песма која је *једино откриће*.

У есеју „Орфичко завештање Алена Боскеа“ Миљковић као једну од основних одлика добре песме истиче тренутак неизрецивости: „Намера песника је да каже неизрециво. Али пошто је неизрецивост јача од песника, она преузима његову намеру и према њој се понаша сасвим слободно. [...] Песник уместо да каже бива казан. Да би задржао своје право на реч, песник је принуђен да постане објекат поезије.“⁶ Претварање

⁴ Сви стихови су наведени према: *Сабрана дела Владислава Петковића Диса, Поезија*, приредио Новица Петковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003

⁵ Новица Петковић, Дисов језик, слике и музика стиха, у: *Дисова поезија, зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд-Чачак, 2002.

⁶ Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књига IV, Градина, Ниш, 1972.

субјекта у објекат код Диса је прелазак у пасивност, где лирски субјект постаје граматички објекат: Ноћас су ме походили мртви... (Нирвана) или То рећи данас ја не умем више / (...) То што ме труне, што ми снагу суши (Коб). Напор да се искаже неизрециво, односно према Настасијевићу мистично ћутање, пред понорима ирационалног, поетичка је доминанта Дисове поезије. Стављајући у средиште свог интересовања потребу да се каже „неизрециво“ и описујући песникову немоћ пред неизрецивим, Миљковић, с друге стране, као да залази у подручје метафизике песништва, посебно опчињен трансформацијом песникове позиције и улоге.

„Предели снова“ су општи „топос“ Дисове поезије: „У трнутку када човек сам са собом разговара,/ И занесен смело иде у пределе својих снова,/ И разгледа доживљаје и измишља, срећу ствара,/ И моја се мис’о буди, ал’ к’о мис’о песника.“ („Песма II“). Јуриј Лотман сан одређује као „семиотичко огледало“ у коме свако види одраз свог језика. Сваки сан је индивидуалан и представља језик за једног човека. Зато постоји максимална потешкоћа у комуникативности тог језика. С обзиром на то да Дисова песма настаје у сну, она је и на тај начин одвојена од реалности, и њен језик је некомуникативнији. Такође, то одвајање је и напор да се песма осамостали у онтолошком смислу. С друге стране, поетика Бранка Миљковића управо је трагање за онтолошким доказом постојања песме: песма не пева о ономе што јесте, већ песма (треба да) јесте. Радикализујући ову тезу („Она не носи своју истину у себи, њој се њена истинитост догађа“), Миљковић је одвојио песму од стварности, учинио је паралелном с њом. У есејима и стиховним исказима Миљковић се понајвише бавио односом поезије и стварности, брисањем предметности, односно, појмом заборава и природом песме. Сва три поетичка питања су у његовим текстовима повезана, чврсте границе међу њима нема, то су три вида једног истог проблема. Иако код Диса нећемо наићи на експлицитне поетичке исказе, однос реалност–сан–песма је веома фреквентно место у његовој поезији као и појам заборава (најпре у песми „Можда спава“).

Песма је код Диса увек у сну „Губе се редом, труну под животом /Алеје бола и поднебља плава,/ И моја лира са њеном лепотом,/ Тугом и срећом... Да је да се спава“ (песма „Утопљене душе“) или у његовом еквиваленту – ноћи: „Ноћ је спавала покривена миром,/ Мрак се ширио к’о море дубоко,/ А ја сам будан, с тобом и са лиром,/ Дочек’о зору, не склопивши око“ (песма „Виђење“). Престанком сна (појавом дневне реалности) престаје песма: „Ја осећам њу и песму једну,/ Што је младост ко свој терет има,/ Песму чудну, нејасну и чедну,/ Песму снова, песму о срећнима.// Ја осећам... И у

часу, махом,/ Песма стаје, угаси се, свене:/ Појави се живот с тешким дахом,/ И све оде у сан, успомене“ (песма „Сећање“) или: „Путем стварања не креће се снага,/ Дух неће више да види и сања\ Остала са мном само чула нага/ И задах труо спорог распадања./Путем стварања не креће се снага.“ (песма „Распадање“)

И сам дух је у стању распадања када престану визије и снови, кад остану само *чула нага*. Удаљити се од емпиријске стварности, а при томе остати на један дубљи начин веран ономе од чега се пошло „значи моћи бити песник“, записаће Миљковић. Ако погледамо само наслове Миљковићевих песама многи од њих у самом наслову имају реч сан: „Почетак сна“ и „Испаштање сна“ из циклуса „Трагични сонети“, затим циклус „Четири песме о сну“, „Море пре него усним.“ Поетика сна се код ова два песника креће од *Песме у сну што сам сву ноћ слушао* („Можда спава“) до *Сна* као естетске метаморфозе: „Буднима трн уснулима ружа“ (Миљковић, *Земља и ватра*).

У песми „Почетак сна“ сан је стварање света изван сваке емпиријске стварности: „Моје издвојено око ван главе бдије./ Одузимам свету име да га у предстварност скријем/ Кад ништа не почиње јер нема места више/ Кад ноћ од успаваних сила и смртоносне кише/ Звери шумом уклете и мене сном убије./ Чистом ватром гоњен о шта ћу са оним/ Што сам видео и чуо када ненађен роним/ У простор пре речи где труне моја глава/ Када летим и не мичем се ко човек који спава/ Ружо без страха, сузо, одбегли ждрале,/ Жалбо црних птица и тужне похвале?“

Овде као да сусрећемо оне Дисове очи ван њега као и у Миљковићевој песми „Земља и ватра“: „Дубина је сама свој непријатељ / Моје очи без мене лепшу зору виде.“ Издвајање ока од главе јесте ослобађање од физичке детерминисаности и телесне перцепције. У *простору пре речи* глава труне, јер нема могућности да се вербализацијом одржава свет. Сан је негативно конотиран, јер одлазак у невербално поништава и самог песника чији су „Трагични сонети“. Зато се сан и испашта: „Главо низ црне стубе у непролазни/ Дан патње, какве се ватре распламсале?/ У дну је сунце и време је ватра. Ждрале,/ Где му је одјек у сну ил смрти? Поразни/ Сведоци мора и промена испразних/ Уснуше мир и скаменише вале./ Свет претворен у време отет зломе змају/ Мировањем ватре и болне нејасности. Граде/ Нема осуђених ноћас сви сањају/ У вртовима где расте неповрат и папрат, и наде/ Нема, али нема ни страха од змије/ Пред вратима иза којих простор гњије.“

Овде срећемо и једну вертикалу која је заједничка Дису и Миљковићу, орфејско кретање надолу, низ *црне стубе*. У

трећој песми о сну поништавање стварности јесте опасност од певања: „Сам у сну своме- ко ће да ме спаси!“ (песма „Четири песме о сну“).

У есеју „Поезија и истина“ Миљковић истиче да песма не казује истину, већ је слути. „Јер лаж није лаж по ономе што казује, већ по ономе што није рекла. У поезији се јавља овај парадокс: поезија је истинита по ономе што није рекла, а узела је то за своју богату и тамну позадину. Она је истинита уколико је лажна“⁷. Дис, називан *лажним песником*, релевантност сумње истиче стихом „Али слутим, а слутити још једино знам“ (песма „Можда спава“), јер се изванемпиријски и надстварносни простори могу једино слутити, а једини пут до њих јесте визија.

У Миљковићевом есеју, „Песма и смрт“, посвећеном поезији Стевана Раичковића, присутно је још једно могуће комуницирање са Дисовом поезијом и поетиком. „Од симболизма наовамо“, пише Миљковић, „преосетљиви песници сањају о песми без речи“. Песму треба очистити од свега што јој претходи, чак и од песника и речи у њиховом основном виду испољавања: „У ватри без дима у песми без речи/ Изгубити знање част и снагу“ („Земља и ватра“) или „Док лутам пределима свога склопљеног ока/ где ниједан цвет није узалудан нити измишљен/ она ми испере глас и смири га, песма без речи...“ Једна од Дисових песама управо је тако и насловљена „Песма без речи“.

У тишину прошлости (дисовски речено у *у тишину равну*) залазе сећања у још једно у низу распадања: „И све речи да с обликом стају/ Ту, преда ме, где се распадају.“ Као резултат таквог *распадања речи* следи наредни циклус – „Недовршене речи“ који, судећи по насловима песама („Прва песма“, „Трећа песма“, „Седма песма“), делује као остатак неке веће целине. Овакво распадање речи је патња да се дође до надобличнога. Речи „са обликом“, изједначене са самосталним бићима, која имају своју вољу и материјалност, без песникове воље излазе пред њега само зато да би се распале као и сви други облици света. Покушавајући да додирне реч додирнуће празнину: „И тада пипах ваздух./ Тражећ каква трага./ Али речи твоје нисам/мого наћи.“ „Читава његова поезија је ово тражење трага речи у ваздуху“⁸, како је запазио Радомир Константиновић, а с друге стране, Миљковић ће записати како *речи имају суверено и апсолутно право над песником*, у Дисовом случају празнина које оне остављају.

⁷ Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књига IV, исто.

⁸ Радомир Константиновић, *Биће и језик*, књ. 6, Просвета:Рад, Београд, Матица српска, Нови Сад, 1983.

У антологијској песми „Можда спава“ лирски субјект се опет враћа у сећање које је Дисов лирски завичај. Оно што највише интригира су почетни стихови, „...славни почетак песме, антипод свим почецима песама на свету...“⁹ Заборав, као потиснуто сећање је сила од које лирски субјект покушава да отме песму: „Заборавио сам јутрос песму једну ја,/ Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао:/ Да је чујем узалуд сам данас кушао./ Као да је песма била срећа моја сва./ Заборавио сам јутрос песму једну ја.“ Затим, „сваку песму треба заборавити да би постојала, јер поезија и музика одигравају се иза нас“, каже Миљковић чиме се може поткрепити (уколико је уопште потребно) истицање ове Дисове песме у сам „врх наше поезије, јер она ниче из заборава.“ Заборав, помнут већ у првом стиху песме „Можда спава“ измешта песничко *биће* из реалних у пределе слутње и сна. Миљковић, позивајући се на француског песника Жила Сипервјела и његово схватање о „заборављеном сећању“, говори о забораву као битном моменту модерне поезије: „Оно што песма хоће да каже мора да буде оно што песма тражи, оно што се у њој изгубило. Песма је заборав и од заборава. Она не казује садржај већ мутно досеже“¹⁰. Заборав своди песму на њено сопствено искуство, рекао би Миљковић. Тако песма „Постаје вечито памћење које себе не памти“¹¹ Појам заборава чест је и у песниковим стиховним исказима. Многобројни су примери, од који се овде наводе тек три: “Проверене боли достојан стих/ Марљивим заборавом измењен лик“ (песма „Распоред речи“); „Заборави, заборави сваког дана по мало“ (песма „Рондел“); „Ал заборавом свет сам сачувао и чувам / за сва времена од времена и праха“ (“Свест о забораву“). Песма остварује своје *биће* – то у више својих есеја понавља Миљковић – негацијом свакодневног искуства, предметне реалности, наглашене осећајности, повлађивања срцу, дакле свега што јој прети споља: „То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да се представе и одмах затим ишчезну, као мирис. У томе смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и света, а метафора и алегорија суштинско одређивање те настале празнине. Тако живот и свет бивају замењени поезијом. Али исто тако, само на овај начин, поезија може стварно постати свет и живот. Песничка слика негира саму себе и оспорава се. Поезија постаје негативна онтологија.“¹² Заборављену Дисову песму као да неко

⁹ Душко Новаковић, Једно обраћање, Дису у част, Дисово пролеће, број 35, 19-21. мај 2004.

¹⁰ Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књига IV, исто;

¹¹ Исто.

¹² Исто, стр. 212.

други зна, јер је *слуша* однекуд, од неког. Међутим, она и заборављена има *арију*, чува своју музичку суштину. Она тако лишена свих веза с материјалним, израња из сна у нову, „вербалну јаву“. „Ко уме да заборави, тај ће умети да напише песму“, записаће Миљковић, смештајући песму у паралелну стварност. Дис поентира „заборављену“ песму (можда) најчувенијим стиховима: „Али слутим, а слутити још једино знам,“ док ће Миљковић у једном од есеја записати: „Јасно је да пут до песме не води кроз интелект већ кроз слутњу. Песник види више од других, јер слуги оно што је другима неприступачно; с друге стране, он види неодређеније од других, јер слуги и оно што је другима очигледно“¹³, као да само потврђује ову Дисову песму.

Иако се Дисове песме, за разлику од многих Миљковићевих, не могу назвати херметичним, мада је својевремено у њима откривано доста мутног и несхватљивог, у њима препознајемо многе елементе које је Миљковић истицао и уткивао их у своју поезију- слутња, неизрециво, дематеријализација, те коначно празнина и заборав. Али, како Морис Баура каже, „песник који пише о својим приватним егзалтацијама мора да пронађе своје симболе, и другим људима може бити тешко да оцене њихову вредност“.¹⁴

Реални, потискивани свет се најчешће враћа у Миљковићеву песму тек у виду основних елемената: ватре, воде, ваздуха, земље, дакле у једном симболичком виду, и то доста неодређеном и апстрактном. Миљковићева песма се клони непосредних животних призора, док су код Диса то простори песме такође очишћени од предметне, емпиријске стварности.

Одакле год је полазила, Миљковићева песма се враћала себи, окретала се свету да би га празнила и да би се, потом, још у већој мери бавила собом. Празнина и није ништа друго до прави простор ове поезије која се одваја од реалног света, одсутност до које се долази заборавом. Другачије речено, песма мора најпре да дође до празнине, да је преведе у језик, препева („припитоми“) и победи: „Свака је песма празна и звездана./ Ни бол ни љубав не може да је замени./ Она је све што ми оста од неповратног дана./ Празнина што пева и мир мој румени.“ (песма „Свест о песми“) Празнина је и много више у овој поезији: основни доживљај света онога који пева од „Трагичних сонета“ и „Седам мртвих песника“ до „Ариљског анђела“ и „Утве златокриле“. Песник је најпре појам Празнине увео због процеса стварања. Речено Миљковићевим стиховима: „Никад цвет не могу рећи/ Ако не мирисах

¹³ Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књига IV, исто, стр. 244.

¹⁴ Сесил Морис Баура, *Наслеђе симболизма*, Нолит, Београд, 1970, стр. 13-14.

нецвет много већи.“ Дакле, ствар је могуће прецизније одредити по ономе што она није. Међутим, сама Празнина као да се отима песнику и постаје унутарње својство ствари и простора о којима пева. Песма је празна и звездана, али празно је и све о чему пева: „шупља рука, лобања празна, празно небо, шупљина фруле, празна светлост, празно место,“ и тако редом. У „Празнини“ као да се губе све битне разлике, па и „речи празне / Исто значе.“ Празнећи свет да би створио песму и њен песнички свет, он, у исти мах, Празнину почиње да открива у себи. Зато је Миљковић, из овог, али и из других разлога, говорио о певању као о непрестаном излагању опасностима и призивању несреће („Срећан ко живи после свега што је рекао/ Срећан ко изађе из опеване шуме ко преброди /опевано/... Срећан ко своју песму не плати главом“). Као да је *прејака реч* коју је слутио („Уби ме прејака реч“, „Епитаф“) била управо она која је највише помагала забораву и празнила свет и песника. Одвајајући песму од стварности и живота, песник ју је, посредно, учинио њиховим битним чиниоцем: *исто је певати и умирати* може рећи само онај ко је егзистенцијалне просторе свео на поетске, подредио деловање речима и учинио га зависним од њих. Ипак, Миљковићеве најбоље песме увелико превазилазе своја поетичка полазишта. Иако поетички консеквентан на другачији начин Дис ће кроз песму која је *срећа сва*, егзистенцијалне просторе такође свести у поетски простор. Код њега песма такође има вишеструку моћ: „Ја знам једну песму као зима ‘ладну, (...)/ Док над мојом главом исти су облаци./ И та песма носи мени нове дане.“ („Највећи јад“) Појавом сна који постаје јава она постаје и победа над ништавилом: „У тренуцима када ветар мука/ Оде нечујно преко моје главе, /И појаве се сан, дубине звука/И мелодија – тад пријатне јаве//Опколе мене, и тад моје око/Не види више предео од сплина:/Ја се осећам подигнут високо,/И тад певамо ја и виолина.“ И пут у изворну нирвану: „Мрачан и ведар ја идем животом/ До старих, црних и светлих обала,/ Где дише пустош и мир са лепотом,/ Где пропаст живи и где нема зала./ Где нема зала. Са заносом неким/ Ја често идем из тужних долина/ Негде, далеко, са звуцима меким,/ И ту смо срећни ја и виолина.“

Ни појава Првог певача односно мотиви који би могли бити орфички није страна Дису. На свом песничком путу Миљковић се, пак, од почетка суочава са мотивима мита, традиције и културе. Његова поезија полази са више извора (античка и словенска митологија, филозофска учења, култура уопште), чак користећи више извора у једној песми. Један од главних подтекстова његове поезије јесте мит о Орфеју и Еуридики који Миљковић на свој начин демитизује, користећи га за оквир свог поетичког става. Код Диса, овај мотив се може

условно препознавати, с реминисценцијама на хришћанско учење, али је и у том смислу недоследан. Он је најпре присутан као силазак међу мртве, у прошлост: „Тада тихо скидам плочу са гробнице својих дана,/ И спуштам се, дуго идем кроз редове успомена,/ Кроз сва места из живота заборавом претрпана;/ Ту застајем, одмарам се под покровом од времена.“ Миљковић у „Сонету“ пева: „У шкртости тишине без себе и иметка/ ми смо последњи заточници почетка/ под каменом што наше име има.“ Дисов силазак у Хад је силазак у прошлост. Тај Хад створен заборавом је пун ништавила: „И погледом већ уморним преживела гледам доба/ И све што је некад било, и све што је око мене;/ И чудна се слика ствара: неко море од пепела,/ Над њим ваздух, паран криком, као да је смех сирене.“ Сажетост („Узмите шаку свежег пепела / или било чега што је прошло / и видећете да је то још увек вагра/ или да то може бити“ – Миљковић „Похвала вагри“ - Дисов „пепео“) Миљковић у „Сонету“ пева: „Простор језиком трајања препричан/ и претворен у вечност која ником не треба, /вечност за проклетство, које будно вреба/ под свежом хумком плен свој непомичан.“

У песми „Прво певање“, која је реминисценција на Дантеов боравак у паклу, Миљковић ће, описујући муке заточених у паклу записати: „постоји једна топла обала брег зеленила и једна/ Беатрича/ али су три чељусти три маказе и три ножа/ да волео бих повратак/ ишао сам испред себе по исплаканом/ путу и песак је уједао за стопала.“ Дис такође разликује своја два тела, физичко и астрално: „Рођење своје заволећу гробом./ С осмехом можда, ил с уздахом меким/ Бацићу поглед последњи за собом.“ – „Плаве мисли“). Егзистирати, за Дисов лирски субјекат, значи постојати изван себе, што је и изворно значење глагола *existere*.

Користећи мит изворније Миљковић ће доћи свет, свет мртвих видети као пакао, док Дис као опозит егзистенцијалном благу одржава, све време, пројекцију раја. Иако, се код Диса у прошлост силази кроз гроб, значи надоле, Дисов пут (који никада није хоризонталан) креће се у висину. Други свет је горе, што је и код Миљковића случај када се ослобађа орфејске перцепције, иако се све стране света сусрећу на обалама Ахеронта.

У збирци *Узалуд је будим* Миљковић је за смисаону подлогу узео мит о Орфеју и Еуридики, на шта указује и сам наслов збирке. Сугерисано је то и насловима песама „Триптихон за Еуридику“, „Орфеј у подземљу“, „Сонет о непорочној љубави.“ У песми „Прво певање“ мит о Орфеју укрштен је с реминисценцијама на Дантеов боравак у паклу. Циклус „Седам мртвих песника“ има такође (као један од могућих) за подтекст Орфејеву судбину, као и „Трагични сонети.“

Пишући о поезији Златка Томичића, Миљковић је изрекао неколико карактеристичних мисли о Орфеју, које се, можда у већој мери, могу односити и на његово сопствено песништво: „Јединство варварског, несавршеног, неспокојног и fine женске осећајности остварено је у личности трачког певача Орфеја. По томе како је певао, Орфеј је био божанство; по томе о чему је певао, он је био најбеднији смртник и рањена звер. Јер он је певао своју бол, патњу и несавршеност. Откад је Орфеј запевао (...) све је претрпело катарзу и постигло свој мир и лепоту: звери, људи и стихија. Метафизичко зло, као јаз између савршеног и несавршеног, било је натпевано. Али сам Орфеј је био и остао онај који нариче над водама Ахеронта за изгубљеном Еуридиком. Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам умире. Док стварност усваја његов глас и песму, он наставља да живи у своме сну и нестварности. (...) Успаван, он трага за својом стварношћу, али одбија да јој се потчини. Јер кад би јој се потчинио, та стварност не би била његова, већ он њен. (...) Стварност не поседује онај ко је привидно поседује, већ онај који је остварује, који јој се приближава настављајући у правцу њеног простирања своју усправну мисао.”¹⁵ Моћ да се пева је божанска, али певати свој бол значи бити рањена звер. Да ли је песма кадра да немоћ претвори у моћ? Нису ли снага и немоћ бинарна категорија? „Снага која боли, снага која лечи,” дисовски речено („Тамница“) или „има у теби снаге која те разапиње,” Миљковић („Море пре него усним“).

Орфејево искуство, то потврђује и овај дужи цитат, било је блиско Миљковићу, јер је у њему било сажето све, од односа привида и суштине, стварности и поезије, моћи и немоћи речи, па до суочавања са смрћу. Реч је о најбитнијим (мада на изглед уопштеним) питањима којима се Миљковић бавио, тако да је митски певач, уз сва друга могућна значења, нарочито у првој књизи – објективизација његовог песничког искуства. Иако се Дис нигде експлицитно не изјашњава о својој поетици однос привида и суштине, моћ и немоћ речи, мотив смрти јесу мотивско језгро његове поезије. Међутим, оно што је за Орфеја (према Миљковићевом мишљењу) „метафизичко зло“ за Диса је егзистенцијално зло. Миљковићев „Триптихон за Еуридику“ је тако компонован да први сонет сведочи Орфејевој/ песникову одлучност да се суочи са смрћу, али и његову наду („Пробудити те морам Еуридиком мртва“), други улазак у граничну ситуацију („Не окренути се ма колико да се то хоће“), а трећи објаву пораза („Изгубио сам те у ноћи подземној далеку“). Круг који је овде пређен у три сонета у „Орфеју у подземљу“ прелази се одједном („Не осврћи се“, у

првом стиху; односно у завршном: „Ето то је / тај иза чијих леђа наста свет / ко вечита завера и тужан заокрет“). У „Сонету о непорочној љубави“ све је дефинитивно завршено, и песник се већ суочава са оним што му је преостало, са празнином („Дај ми снаге да непорочно љубим/ дане започете тужно“). Реминисценције су очигледне. Између два пута губљене Еуридике и овако датог предела нема разлике, смрт је њихово заједничко битно својство, јер простор који *ничим не подсећа на себе* није само простор који је ужасну Орфеја показавши му његову будућност, обезличеност и празнину, него је, истовремено, и простор поезије, успостављен апстраховањем и брисањем спољашњег. Песма почиње, присетимо се, тамо где се све завршава, тек мутно сећајући се онога што је било. Дакле, тек када Еуридика буде заувек изгубљена, она се сели у песму („Где си осим у мојој песми дивна Еуридико?“), односно песнички свет настаје тек када се изгуби прави („Ето то је / тај иза чијих леђа наста свет/ ко вечита завера и тужан заокрет“). Еуридика која постоји само у песми може се преселити у ону изгубљену (заборављену) Дисову песму јер „Као да је песма била срећа моја сва.“

Задржимо се на још једној битној вези између Диса и Миљковића, оној која најбоље осветљава природу њиховог орфејског певања. Реч је о мотиву мртве, односно, уснуле драге. Претварање љубавног односа у однос са смрћу (јер „предмет“ љубави је мртав) ствара једну паралелну реалност која траје у сећању. „Смрт је учврстила једну љубав у жељену непроменљивост“, примећује Миодраг Павловић.¹⁶

Мотив мртве драге, поред мотива смрти је један од најфреквентнијих мотива како Дисове тако и Миљковићеве поезије. Танатос појачава снагу Ероса, док сам Ерос, у већини песама, могуће је досегнути само преко моћи Танатоса.

Дисов песнички субјект који осећа себе у *погледу трава* препознаје се и у очима што их само снага (дух) може видети, јер припадају нематеријалном свету, свету тишине. Из изгубљених снова и заспалих висина дозива и дивна драга. Занимљиво је да је и Петрарка имао визију Лауриних очију после њене смрти у једном ноктуралном сонету, очију *које смрт није угасила*. И Елиот у једној краткој песми пева како очи које је последњи пут видео у сузама, у краљевству смрти снова, види поново, али без суза. У песми „Гробница лепоте“ која се мотивски може сматрати првонасталом варијантом песме „Можда спава“, мотив мртве драге такође је повезан с трансцендентним: „Да ли знате земљу с границом без краја/ Где станује дуга и живот пролећа?(...)// (...)Чије време нема

¹⁶ Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Просвета, Београд, 1992.

будућност ни сате,“ и покрај свих ових метафизичких поставки и једна константа: „Да ли знате и то да ње нема више?“

Мртва драга је и веза између прошлости и садашњости, оног и овог света („Јутарња идила“). У песми „Утопљене душе“ мртва драга је веза с пределима где су сан, младост и успомене: „Код негда својих да је да се склоним / С лепотом њеном што к’о мирис вене.“ Уморан и од снова, јер не може вратити мртве наде и своју драгу, лирски субјект посустаје у мраку такве егзистенције: „Дремеж и сутон и ноћу и дању./ Нама се спава. Нама се не сања.“ Сан као вид постојања и поред умора не напушта Дисов лирски свет („Виђење“): „Из снова прошлих, пријатних к’о дуге/ Нисам видео овај живот груби./ Већ моје небо, мој завичај туге/ (...) // Под којом мислиш, непомична, на ме.“ Пошто је драга непомична постоји само једно место сусрета, у смрти: „Ја сам те глед’о, и занесен тако/ Шаптао да те к’о смрт своју волим.“

Утеха је трансцендентна нада – саживот у смрти: „О нисам знао да са својим гробом/ Ја носим срећу и састанак с тобом.“ Смрт као једино могуће место састанка непорочних љубавника јавља се и у Миљковићевом „Триптихону за Еуридику“: „О мртав да сам. Ал не помажу клетве.“

У песми „Можда спава“ драга је потпуно дематеријализована, борави само у пределу сна и слутње, музике и сећања. Њен живот, односно, смрт постоје за лирски субјекат као неразрешени преплет могућности- можда живи / можда почива, на граници тренутног и вечног сна. Реч је о стању које Башлар одређује на следећи начин: „Нове психологије несвесног уче нас да су за наше несвесно, и све док остају међу нама, мртви заправо спавачи. (...) Из сна се буде тек када ми сами уснимо неки сан који је дубљи од успомене; када се са несталима нађемо у постојбини ноћи.“¹⁷ Таквом доживљају мртве, односно, уснуле драге најприближније одговара архетипска, бајковита слика успаване лепотице.

Вредносно становиште у песми „Можда спава“ се изводи из метафизичког. Ако је лепота нешто „изван ствари, изван илузија, изван живота“, она је и „изван сваког зла“. У Миљковићевој песми „Узалуд је будим“ нема наде коју носи Дисова „Можда спава“, нема више вере (можда), већ само узалудности: „будим је мада је то узалудније неголи дозивати/ птицу заувек слетелу/ сигурно је рекла: нека ме тражи и види да ме нема/ та жена са рукама детета коју волим/ то дете заспало не обрисавши сузе које будим/ узалуд узалуд узалуд/ узалуд је

¹⁷ Гастон Башлар, *Вода и снови, огледи о имажинацији материје*, превела с француског Мира Вуковић; Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци ; Нови Сад, 1998. стр. 88.

будим/ јер ће се пробудити друкчија и нова/ узалуд је будим/
јер њена уста неће моћи да је кажу...“

Од Радичевићог „Ње више нема, то је био звук“ преко Дисових „Очију што зову као глас тишина“ („Гамница“) или „Да звук један дође, носи твоје речи./ И тад пипах ваздух, тражећ каква трага./ Али речи твоје нисам мог’о наћи (Променада) дошло се до Миљковићевог волим је ушима“ („Узалуд је будим“).

Лирски субјекти поезије двају песника су они „који одбијају да преживе љубав и љубавници који враћају време уназад“ (Миљковић, „Поезију ће сви писати“).

Док је у Дисовим песмама, првенствено у песми Можда спава, мит о Орфеју и Еуридики присутан само као архетипско језгро мотива мртве драге, код Миљковића је митски сиже сасвим јасно уткан у садржај песме, али и поетски транспонован и симболички надграђен. У „Триптихону за Еуридику“ код Орфеја, као и код Дисовог песничког субјекта, постоји нада, могућност да је смрт заправо „сан – Пробудити те морам Еуридику мртва.“ Међутим, док у Дисовој песми тајна није разрешена до краја, у завршном делу „Триптихона“ свест о поразу и губитку недвосмислено је присутна: „Изгубио сам те у ноћи подземној далеку.“ Али то је губитак само материјалног, телесног облика појављивања. Еуридика остаје, као и Дисова драга, у песми („Где си осим у мојој песми дивна Еуридику?“) која помера границе смрти, спаја два света која су до тада била неумољиво раздвојена. Орфеј није извео своју Еуридику на светлост дана, али јесте у своју песму и у језик, победио је оно пред чим људи занеме.

Циклус „Седам мртвих песника“ јесте један од најцеловитијих у Миљковићевом песништву. То је дијалог са духовним прецима (Бранком Радичевићем, Његошем, Лазом Костићем, Владиславом Петковићем Дисом, Тином Ујевичем, Момчилом Настасијевићем и Иваном Гораном Ковачићем). Миљковића седам песника није привукло по спољним обележјима своје поезије, јер тек понека реч или мотив (осим самог наслова) – упућује на њихово дело или судбину. Песме су испеване у првом лицу, али са удвојеним гласом песничког субјекта: с једне стране живи песник зајми свој глас мртвим претходницима, а с друге, они њему нуде своје гласове и просторе своје поезије. У појединим песмама удвајање је тек граматички наглашено. Два временски удаљена песничка искуства потврђују једно друго, или се суочавају са истом неизрецивошћу. У сваком од сонета песничку или људску драму одређеног песника, песнички субјект циклуса препознаје као своју. Седам мртвих песника упућују на једнога, онога којему је и посвећена збирка *Узалуд је будим*. Сваки од песника, о којима је у циклусу реч, попут митског певача,

суочио се, делом или животом (или и једним и другим), са смрћу: петорица од њих су умрла прерано, двојица су испевала најлепше песме о мртвој драгој у српској поезији („Santa Maria della Salute“ и „Можда спава“); сви су они ишли, на свој начин, Орфејевом стазом. Они су на својеврстан начин „Орфејеви двојници“¹⁸. У целом циклусу основна карактеристика простора је однос горе-доле где су лирски јунаци, као мртви, увек доле. Питање из првог стиха сонета „Лаза Костић“ – „Да ли ћемо је наћи у повратку ноћи“ – припада и Орфеју, и Костићу, и Миљковићу. У песми „Дис“ очигледна је реминисценција на Дисову трагичну судбину. То је „водена смрт“, морска дубина у коју је утонуло Дисово песничко биће и људско тело. То је сабласни водени простор настањен тишином. Такав доживљај воде као симбола смрти присутан је и у Дисовим песмама. Једна од најпознатијих је слика мрвог мора из „Нирване“: „Ноћас су ме походила мора,/ Сва усахла, без вала и пене.“ Слика мрвог мора, односно утопљених душа и тоњења, појављује се у низу Дисових песама. У „Плавим мислима“ сама смрт добија облик воде: „Смрт ће опрати трагове од рана,“ а у песми „Са заклопљеним очима“ гроб је представљен као пуста кућа мирног мора. Или речено Миљковићевим стиховима: „За оне који су се утопили/ у водама вечитог сна као што умре/ сунце у дну далеких пејзажа.“ („Requiem VIII“). Мотив воде, односно „ирационалана поетика вода“ коју Миљковић помиње у свом есеју о Душану Матићу, битан је за разумевање блискости два песника. У истом есеју, говорећи о Матићевој песми „Море“, Миљковић констатује: „У овој песми Матић као да је допевао на бретоновски начин две најлепше Дисове песме: ‘Можда спава’ и ‘Утопљене душе’“. Коначно, сам Миљковић има низ песама посвећених мору и водама. Оно је приказано као водена стихија која у исти мах и разара и ствара, заљубљено у бродоломе (песма „Море без песника“). Дисово море је дубина тишине у коју се тоне, материјализација нирване. Међутим, вода је, проговара Дисов лирски глас у Миљковићевом сонету, ипак боља од земље и црва, јер „једино вода може да спава и да сачува лепоту; једино вода може да умре, непомицна, и да сачува своје одблеске.“ Већ у првом стиху („О моје сунчано порекло та потонула крв“) присутно је супротстављање по вертикали горе-доле, небеске висине-земаљска, односно морска празнина. Миљковић се не задржава само на увођењу Дисовог поимања живота као пада с невиних даљина, већ удвајањем лирског гласа песнички се надовезује и допуњује Дисову визију небеске преегзистенције и човековог кобног пада: „Ако смо пали били смо паду склони.“ Дисово лирско биће је отишло, изашло на

врата којих нема, оно пребива у простору смрти: „Овде нико не долази одавде нико не одлази.“

Схватање живота као пада присутно је и у Миљковићевој поезији, али засновано на знатно сложенијим, егзистенцијалистичким филозофским поставкама.

Миљковићеве песме „Орфичко завештање“ и „Пријатељу песнику“ засноване су на подлози коју нуди орфејски мит: „Ако хоћете песму! Сиђите под земљу/ Ал припитомите животињу/ Да вас пропусти у повратку“ - каже се на почетку прве песме. Опасност трагања за песмом наговештена је у трећем од наведених стихова и у читавој наредној строфи („Ако хоћете песму/... чувајте се њених навика“). О истој опасности говори и друга песма: „Срећан је ко живи после свега што је рекао/ Срећан ко изађе из опеване шуме ко преброди опевано/ Море и општа места од свега страшнија / Срећан ко своју песму не плати главом.“ Суочавање са смрћу и опасности које песника вребају на путу до песме и натраг кључна су места ове поетике, али и питање како им се супротставити и избећи их. Међутим, опасности певања се не могу превазићи: „Али опасности превазиђене метафором/ На другоме ће месту запевати опасније.“ („Орфичко завештање“)

Књижевноисторијски, мотив пада је сам по себи традиција која се у нашем песништву види као једна посебна нит од Његоша до Диса, а у светској књижевности од библијског мита до Милтона, „после кога пали човек херојску прошлост мења за грађанску узнемиреност.“¹⁹ Код Миљковића простори трагања за бићем сведени су на поетски простор, и у њему се решавају не само поетске него и све егзистенцијалне противуречности. Вештина писања постаје истоветна вештини живљења, штавише, првом као да се може надокнадити друга (Зато у „Балади“ песник и може непрестано да понавља: „Исто је певати и умирати...“).

Епитетом невиности проткана је готово читава збирка *Утопљене душе* („Гамница“, „Она и њој“, „Разумљива песма“, да би у песми „Распадање“ уследио коначан обрт: „Сад немам више високих обмана,/ Невиних мисли и кринова бели“). „Треба заборавити све што нам ономогућава да сагледамо ствари у њиховом првом значењу, у њиховој невиности“, миљковићевски речено.

Пошто су даљине с којих се пало код Диса *невине* и та невиност остаје епитет даљине а не палог субјекта, Дис нити именује протеривање из раја, нити песнички дефинише

¹⁹ Александар Јерков, „У погледу смисла (Ново тумачење Дисове поезије)“, *Дисова поезија*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд-Чачак, 2002.

кривицу. Оваква слика пада пре би се могла описати као утицај Платоновог учења (нпр. у „Песми без речи“: „Ја спавам по идејама ево“). Али због своје самоукости Дис је изазов за себе. Пад у живот, силазак душе у тело мотив је који Дис варира и у другим песмама. Земља је место сећања на пад и патње „Где ничег не нађе сем бол и сећање да си пала“ („Она и њој“). Овај пад може бити двострук: пад у живот и пад у животу. Мотив пада јавиће се и код Миљковића, али у сложенијем виду, под утицајем одређених филозофских учења (егзистенцијализма, најпре): *Ако смо пали били смо паду склони* у песми „Дис“, „Мој пад продужава мој живот“ („Садашњост земље“) или „Упамти/ Тај пад у живот ко доказ твом жару“ („Балада“), афористички у „Ариљском анђелу“: „Јер и пад је лет док се не падне/ У себе; а тамо – нема нас, већ гадне/ Кљују нас птице и ругло смо свима;/ Ко нема више срца тај га има.“

Трагање за смислом песме у „Трагичним сонетима“ истовремено је потрага за бићем и истином о њему. Њихов песнички субјект на своје путовање креће без много наде на успех: „Црно једро мог ветра пловидбо ослепљена,“ у четвртом сонету „Почетак путовања“. Песник креће без много наде, јер га на путовању чека много прерушених, а заправо лажних истина, привида који га свакодневно маме („Над мојом главом опасност симетрије/ Светова поређаних умом у привид“ - у истом сонету). Наведени стихови садрже готово експлицитну критику рационалног приступа бићу и свету, а *опасност симетрије* је опасност од механичког уређења света, и његове сведености на неколико основних принципа. Песма се својом природом супротставља симетрији доводећи сваки ред у питање: руши симетрију у свету да би, потом, успоставила своју сопствену. Оно што важи за биће важи и за свет, и обрнуто: почетак трагања за бићем (како гласи наслов петог сонета) истоветан је откривању света. Реч је о посебном трагању: за бићем песничког субјекта и његовом уграђивању у свет поезије коју ствара. Али све чега се песма дотакне постаје опасност; испод привида и симетрије указују се други простори, ниско склони песнику, које тек треба савладати („То питоме долине посташе провалије/ У овој песми у којој немам мира“ - у четвртом сонету).

Надирање смрти, код Диса, није коначан крај свега. Оно *ја* које осећа (себе) први не могу расточити, јер тело је само оквир: „Осећам додир трулог огртача,/ Себе, да идем из овог оквира,/ И влагу земље, да линије спира,/ Док шапат прва буди се и јача.“ (песма „Огледало“) Миљковић у песми „VIII“ („Последња молитва за мртве“) каже: „За оне који су искористили смело/ могућност умирања за оне који/ су прекорачили преко свога леша за њихову/ смрт тако потребну против

смрти/ за оне који су сада једно/ јер свет је подељен људском можом/ на два дела а два и два су/ један кад падне последња ноћ.“ У оба примера, прекорачење сопственог леша, јесте излазак из оквира пропадљивости.

У Дисовој представи раја („Плаво небо што им умор лечи“) као првобитног места постојања појавиће се смрт: „Њина љубав за смрт знала није.“ У том преегзистентном стању срећа се огледа у одсуству жеље: „Њина је срећа лежала је у том/ Што још ништа пожелеле нису,“ перманентном презенту постојања („Што живљаху са сваким минутом“) и вечности ослобођене телесности („Ко цвет вечит у своме мирису“). У тим пределима *непознатих вила*, вечног живота и лепоте – *Појави се први облик смрти* односећи једну *деву*. Пад прве душе у песми „Прва звезда“ је и први пораз. Пад у живот Дисовог лирског субјекта код Миљковића је пад у животу. Лирски актери поезије оба песника окренути прошлости (као јединој садашњости): „Кад минуло време и јаз постаје свод/ Горких нам дана заблуделих током/ Звезда под којима сам у заносу пао“ (песма „Посвета елегџа“) или код Миљковића: „Време прошло је време стварније/ Као прошлогодишња жетва која се вратила у земљу/ Треба све поново и другачије рећи/ Живот још није завршен иако је прошао“ (песма „Проветравање песме“).

У Дисовој песми „Утопљене душе“ опет је дата визија топоса преегзистенције: „У хармонији светлости и таме,/ Лик душе трајно где се од нас крије Где свести нема, већ идеје саме,/ Откуд бол слеће, да осећај свије.“ Сећање на то преегзистентно стање је тражење пута, иако се гази по благу егзистенције: „Видим себе како тражих пута/ Ал' сад блато знам газити и ја,/ Видим снагу као дух да лута/ И бол што ми ко победа сија“ („Сећање“). Тај први свет који се одаје лирском субјекту јесте једина утеха: „Ја осећам душу и своју и њену:/ Обе, вечне, стоје на једном осмеху,/ На једном простору, далеком времену,/ Које каткад ступа и шапће утеху“ („Утеха“). Тек са „заклопљеним очима“ (трајно затвореним) лирски субјект песме „Са заклопљеним очима“ налази себе „У плодном крају старога незнања.“ Смрт једина отвара врата ка оностраном, где се до преегзистентног долази преко постегзистентног. Исти је случај и код Миљковића: онострано је горе, али до њега се може стићи орфејским путем кроз дубину: „...И поглед мој, према чему?/ Топлото убода далекога врха у око/ Према коме се пењем силазећи дубоко./ Један простор који је својство светлости зове,/ Један свет од материје различите од ове/ Овде. Хајдемо! (...)Хајдемо док у камену успавана мисао траје/ Неотишлих. Њихов повратак у себе шта пружа, шта даје?“

„Ваздухом измењени потражимо себе на другом месту/
Где су волели пре нашега рођења нашу звезду/ У црnome

ветру. Ту где се време своди/ На једно вечито кружење сунца
а ипак све вечно бива,/ На врху где нема река, где у пуној сло-
боди/ Нетакнута временом и маштом ослобођена мисао сни-
ва“ („Елегија или измишљена идила“). Преегзистентно стање
у Дисовој песми „Распадање“ окарактерисано је као престо
снова и звука (можда космичке мелодије).

У песми „Како ми је“ Дис варира мотив пада, његове кључ-
не последице: „Миран сам: ни трун срцбе или чега/ Што пра-
ви смешним немоћне и јадне/ Смрт, вечно жива, будућност је
свега –/ Свег што рођењем у колевку падне.“ Међутим, то је
једини пут у онострано. У песми „Прво певање“, Миљковић,
дајући слику пакла, записаће: „и чух речи бола у вртлогу/ оних
који су постали дрво или камен/ и не могу се смрти надати/
оних јадних који се никада нису родили/ видех видех видех и
чух и заплаках.“ Или у песми „Гроб на Ловћену“: „...Рођење
је једина нада./ Видим смеле мостове преко којих нема ко да
прође. (...) Човече тајно Феникс је једина истинска птица.“

Након прегзистентних и егзистентних поставки у Дисовој
песми „Како ми је“ јавиће се и питање постегзистенције: „О
томе куда скоро имам ићи,/И какав мени гроб поднебље крије./
Да ли ће дух ми из тела се дићи,/ И где ће бити када мене
није...“ У песми „Гроб на Ловћену“ Миљковић ће се упитати
о истом: „Дан и ноћ си помирио у својој смрти што нас оба-
сјава./ Тај сан је у ноћи продужетак дана и пута. (...)/ где не
постоји време, где једна светлост жута/ негде у висини чува
отисак твога лица.“

Проницање у свет код Диса није никакав филозофски си-
стем већ је, пре свега, дубинско онтолошко стање. Иако су
тражене паралеле са филозофским системима (Миодраг Пав-
ловић успоставља паралелу са Хајдегером), та опседнутост
ништавилом и свим нивоима постојања (преегзистентним, егзи-
стентним и постегзистентним) Дис је и овде „случај“ за себе.
Он припада оној струји песника који су фасцинирани поно-
ром небића, мирењем са смрћу и одупирањем истој. И сам
живот, као опозит смрти, у обрнутој пројекцији се показује
као приближавање смрти: „Смрт, вечно жива, будућност је
свега-/ Свег што рођењем у колевку падне“ (песма - „Како ми
је“) или „Нестаће мене убрзо и лако;/ Рођен без крила — не-
мам где се скрити;/ Одавна сазнах да ће бити тако. (Живот) У
самоћи нам станује, ко у ћутању,/ Велики страх;/ Без лека смо.
С нама ту је, ноћу и дању./ Ледени дах“ (песма – „Оргије“).

У Миљковићевом случају где свет постоји између ватре и
ничега пут у онострано је пут кроз себе (“Реч по реч при-
мораваш себе на песму/ Изабрао си пут и путујеш га у себи-
Припремање песме, Не посвађајте ме са ватром/ пустите ме
да корачам/ Према себи као према своме циљу, Свест о

песми) у простору поезије: Реч смрт! Хвала јој што ме не спречава/ Да отпутујем у себе ко у непознато,/ Где ако не нађем себе и смисао што спасава/ Наћи ћу свога двојника и његово злато., „ Или, такође у „Свести о песми“: „Верујем, да бих могао да говорим,/ Да изађем из себе с надом на повратак,/ Макар кроз пустињу до места где горим,/ Макар кроз смрт до истинских врата.“

Кренуло се од пада („Тамница“) да би се стигло до песме која је једнако тешка („Глад мира: Јер још чујем над главом ветар како свира / Песму празну к’о утеха, тешку као пад“). Тако је склопљен аутопоетички мозаик у целину и са целином „Утопљених душа“. Почетак је код Диса инициран односом пад/песма да би се окончао закључним односом песма/пад. Ако је на почетку ових аутопоетичких трансформација песма уз невиност срца могла да буде прибежиште, коначност је инверзивна – раскол песме, сазнања и живота: тишина и недовршене речи постају једнако тешке као пад. Епилошка песма збирке (*Можда спава*) не може ни да почне пре исказа о судбини песме. Каква је то заборављена песма осим што је „највећа загонетка српског песништва“²⁰? Остаје само констатација да је она најтежи аутопоетички јаук, јер је *песма била срећа сва*. Најављена у „Тамници“ као *једина песма, једино откриће* постаје изгубљена (заборављена) *срећа сва*. Тако аутопоетичке референцијалности постају егзистенцијални проблем. Од једне „приватне Гenezе“²¹ („Тамница“), константним падом (који није само одјек хришћанске традиције, већ и пад у живот сам, а не само на земљу) стиже до есхатолошких момената (песме „Нирвана“, „Јутарња идила“, „Распадање“...). Између гenezе и есхатолошког момента, лирско ја *Утопљених душа* може бити само homo poeticus, који сваком песмом понавља велики прасак између стварања свода и његовог нестајања. Иако је песма заборављена, из тог заборава настаје нова песма, тако да аутопоетика није ту да умањи већ онтологизује смисао као песму.

Корен Дисове песме задире свуда: у метафизичку дубину, у нешто загробно и заумно, нешто преегзистентно и постегзистентно, нешто преткогнитивно, али са новом позицијом гледања. Дис то чини „наивно“, тачније интуитивно, као *le роете maudit*. То проницање код Диса је пре свега дубинско онтолошко стање. Тако се песничко становиште претвара у антрополошко и постаје важно животно одређење. У свом ироничном осврту Скерлић ће записати: „И према томе, природно је, не треба тражити од г. Петковића да мисли и говори нашом обичном логиком, логиком људи код којих постоји

²⁰ Александар Јерков, *У погледу смисла* (Ново тумачење Дисове поезије), исто;

²¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, исто;

разлика између стварности и сна.“²² Највећа иронија је она која се претвори у истину: заиста Диса и не треба тражити у обичној логици – „Напредовати, задубити се у Дисов менталитет, значило би стићи у црну област изван разума и морала“, написао је својевремено Димитрије Митриновић.²³

С друге стране, одговор на питање из Миљковићевих „Трагичних сонета“: „Шта је то што се у дну песме крије није могао бити позитиван.“ Одговор, као у „Сонету о птици“, пре може бити сликовит него аналитичан („О чудна птица чија намена / да буде лет земље и песма опустелог/ неба, које се чује ал не схвата“): *опустело небо* је симбол поезије ослобођене предметности, а *птица која се чује ал не схвата* чиста је поезија.

Бег из света у поетски ред ствари, закон је поетског бића како Дисовог тако и Миљковићевог.

Читаоцу књиге *Ватра и ништа* брзо бива јасно да је и у њој „свест о песми“, односно „мишљење певања“, необично важна тематска компонента. Миљковић је своју поезију градио као „мишљење певања“, веровао је да се „поезија тиме диже до мишљења, до мишљења чији је предмет она сама.“²⁴ Реч је о процесу који је омогућио поезији да се „повлачи у поетику“, да се у њу „тако рећи посуврађује“ (Новица Петковић). То је простор у коме се бића и појаве онтологизују, онда кад изађу из емпиријске егзистенције („Све је нестварно док траје и дише; / Стваран је цвет чија одсутност мирише / и цвета, а цвета већ одавно нема“). Циљ је конституисање једног света који више није у власти чула већ је „одважно мислен“. Песма у том свету има врховну вредност, будући да га она заснива, она и изграђује реалност у коју се он смешта. У поеми „Ариљски анђео“ полазећи од једног емпиријског призора - доласка пред зид на коме је лик анђела – настојао да поезију прикаже као средство за градњу светова. Изједначавајући егзистенцију песме са егзистенцијом песника (Јер песма се не пише она се живи) Миљковић је дивинизовао песничку реч као и Дис јер је песма срећа сва. Ипак, Кроз речи/ куда, мада све што кажем негде бива! (Миљковић, Размишљање у кафани „Прешернова клет“). У оба случаја „За песника, као и за Бога, реч постаје свет“ (Жан Вал). Међутим, и поред вере у језик који је „кућа бића“, пре него што буде огрнуто телом, тишина је снага његовог испољавања и чистоте:

²² Јован Скерлић, *Лажни модернизам у српској књижевности*, Писци и књиге V, 1964.

²³ Дис, „Утопљене душе“, у књизи *Писци као критичари пре Првог светског рата*, приредио Предраг Протић, Београд, Нови Сад, 1979, стр. 425.

²⁴ Новица Петковић: „Инверзија поезије и поетике“, у зборнику *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Институт за књижевност и уметност: Дом културе „Бранко Миљковић“, Београд: Гацин Хан, 1996, стр. 17.

„Са нимало знања и без моје воље, /Непознат говору и невољи ружној“ (Дисова песма – „Гамница“). „Треба бити чист па не знати ниједну реч/ Отворити уста значи показати зубе/ Проговорих и био сам издан“ (Миљковићева песма – „Рођење“).

Живећи „достојанство празнине“ (Еугенио Монтале) Дисово лирско ја много пута је главни актер „последњих дана“. Од личне дисхармоније као да је стварао мост између песника Диса и хармоније која је онострана, односно, како је Предраг Палавестра запазио Дис се духом „пробијао у просторе сопствене надстварности.“²⁵

Распети између језика и света Дисово и Миљковићево поетско биће оствариће сличне амплитуде: космогонија–егзистенција–есхатологија код Диса, односно миљковићевска амплитуда између ватре и ничега.

Оба лирска света стоје над понором смрти и времена. У песми „Гроб пријатеља“ Миљковић пева: „Лежиш у тамној и дубокој /пукотини у времену.“ Затим у песми „I“: „То је земља авај понекад често/ понекад исувише, баштина ветрова/ и оних што имају мање него ништа/ велика урна са пепелом је е д н е/ и заједничке смрти која се понавља/ али не преговара са временом никад“ и поентира: „све смо заборавили осим своје/ властите смрти коју живимо.“ Дис у „Оргјама“ пева: „Јер сваки живи у гробу свом, само што неће/ Да види гроб./ Ни своје дане, што горе, к’о мртвом свеће,/ Ни своју коб.“ Миљковић у песми „II“ („Душа ракије“) чак успоставља разлику у времену, на основу различитих датума смрти: „непокретне/ никада их стићи нећемо о никада/ никада се неће изједначити време/ наше смрти и њихове вечито/ бићемо раздвојени и мртви.“

У „Старој песми“ Дис ће и реалност ставити под знак питања: „Па куд идем, да ли идем, је л’ опсена?/ Ко ме гони, кога носим, пре и сада?/ За мноштво стоји чега немам, а преда мноштво:/ Мртва прошлост са животом покривена./ Док будућност полагајано покров скида,/ Ње нестaje и у прошлу прошлост пада.“ Исто потврђује и у песми „Волео сам више нећу“: „Свет илузија до самог опела. Сличну сумњу поновиће и Миљковић: Чујем ли то што видим, осване ли то/ Што омркне, или сам преварен у сну,/ Преварен на јави?“ („Бол и сунце III“)

„Самоуки“ Дис поставиће низ егзистенцијалних питања која су потенцијалне филозофеме. Шта је човек? „Човек - он је почетак наставка,/ Ни од кога себе није иско – / Са чулима, телом, умом, славом, / Подиго се и опет је ниско“ (песма

²⁵ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1986.

„Питање“). „Чему земља? Као стара тајна ја почех да живим./
Закован за земљу што животу служи“ („Тамница“) или „На
тој међи код данас и јуче/Је л ‘ прикован из бојазни, стра-
ха;/Ил кроз њега вечност пева песму/ Како нема ничега- ни
праха!“ („Питање“). У чему је смисао људске егзистенције „под
видиком јада: Подиг’о сам своју руку с обарача вечна мрака./
Нема смисла реметити бесмисленост у свом току;/ Од рођења
спремна стоји, мене чека моја рака,/ Да однесе све што имам
у дубину у дубоку“ („Песма“). Или у песми „Звона на јут-
рење“: „И често се питах шта ме за свет веже:/ Заклоњен иде-
ла?Ил’ страдање дуго?“

Дис поставља и питање могућности да се буде срећан:
„Снев’о си о срећи коју човек нема...“ („Војиславу“) или „Ма-
да срећа нема своје лице, /Њезин изглед осенчава нада,/А њој
човек не мери границе,/ Прави простор тек у њему влада“
(„Сећање“). Живећи *испод живота*, идући „кроз долину пла-
ча где се нада купа“ („Утеха“) „с раном рођења која се не
лечи“ („Волео сам више нећу“) Дисовом лирском субјекту
који „Рођен без крила – нема(м) где се скрити“ („Живот“) не
преостаје ништа друго него да констатује „Да живот и смрт
јесу исте грађе“ („Коб“). Глагол живети замењен је глаголом
плакати: „Ту некад ја сам живот свој плакао јер све је Гроб, и
гроб само“ („Са заклопљеним очима“). У трулом времену
лирски објекат посматран је *погледом трупина* који је поглед
живота. У васиони глувој за људску патњу („Идила“) Дисов
лирски субјекат констатује: „Нема очију за дубок мрак./ (...)
То је што немам нимало моћи./ тол’ко сам мали да ме страх:/
живим сарањен као у ноћи.“ („Недовршене песме IV“). Ипак,
нада постоји; она је трансцендентна: „Сан једнак, камени/
Спаја сва места са пределом нада“ („Са заклопљеним очи-
ма“). Дис ће постављати и питања о границама људског са-
знања. Једнако одзвањају Ракићев као и Дисов стих: „кад ср-
це запишти мисао је крива,“ односно „И да моја глава рађа
сав свет јада“ („Тамница“). Сумња је за Дисово лирско ја „па-
као, оков полета, творевина таме. Увијена у огртач знања,/ Бед-
на, ружна и отровна ти си:/ (...) И шта види кад је човек с то-
бом?“ Немоћ ума пред највећим тајнама и пораз разума на-
спрам интуиције Дис ће поентирати аксиолошким станови-
штем: „Ноћ у тмини нек служи за дане,/ За уздахе нису само
уста,/ И мрак има своје светле стране,/ Мисо с’ рађа кад је
срећа пуста.“ Сазнање постигнуто умом једнако је незнању
„До незнања сазнање га прати -/ Казује му да граница има/
Докле могу допирати мисли“ („Питање“) где је лудило дато
као ослобађање од стега разума: „Да л ‘ лудило пут би
показало/ Те би посто бог, свемоћна сила! -/ Што свест њега
омела је у том,/ Те поима само до лудила.“ Пошто се разум
клони онога што не може рационално да објасни а „Мисао је

болест заразна и стара“ („Поглед“) интуиција је центрипетална сила: „Али слутим, а слутити још једино знам“ („Можда спава“). Гледати унутарњим очима, значи бити песник. Миљковићевим стиховима речено: „бити лицем у лице свету/ преко пута пустиње и неке звезде наопаке/ и видети све где други виде само ноћ.“ („Моравска елегија“).

Снага Миљковићеве поезије није у ученом философском еклектицизму, већ у ерудитном ониризму и трагичном визионарству песника. Сматрајући да је песимистичка поезија *contradictio in adjecto* као што је појам оптимистичка поезија плеоназам, Миљковић је веровао да је поезија „поезија безнађа је натпевано безнађе“. Важнијим од односа садржине и форме он је сматрао однос преегзистенције, егзистенције и постегзистенције песме, при чему су прве две категорије смислене уколико омогућавају трећу. Од популистичког и утопијског „Поезију ће сви писати“ (у духу надреалистичке тежње да се стварање интегрише у стварност) до елитистичког „Исто је певати и умирати“ креће се Миљковићева поетичка мисао. У поезији Бранка Миљковића смрт је једна од најфреквентнијих именица, она је такојане дозвољава да се заборави на метафизичку опсесију ове поезије. Циклус „Седам мртвих песника“ дефинише смрт као испуњење и довршење песничке судбине. Смрт, дакле, није само нестанак, већ и испуњење егзистенције у простору њене опозитности. „Границе у којима живимо нису/ границе у којима умиремо,“ одјекује из песме „Море пре него усним“ (*Ватра и ништа*), иста мисао. Миљковић у песми „Тин“, поентира: „Најзад сам довољно мртав ништа ме не боли.“ Смрт је овде не само избављење од живота – патње, већ и смирење једног кретања које тек у небивању може наћи остварење „дана и пута“. Умрети не значи само престати бити жив, него, још више, и постати нежив у невиности: „О нежна магло која ме издвајаш,/ ево враћам се чист на своје првобитно место,“ казује мртви песник („Момчило Настасијевић“) на уста живог песника.

Бодлер у „Путовању“ пева: „О, Смрти, капетане, час је! Дижимо једра!/ Ове смо земље сити, о смрти! Да се броди!/ Да на дну Непознатог нађемо нешто ново!“²⁶

Према мишљењу Мориса Бланшоа, песништво „тражи нешто с оне стране смрти, нешто више од смрти, повратак потпуно преображеном стању“²⁷. Смрт је постала простор спознаје из-над и изван искуства, она је схваћена као пречица до *новог*. „Смрт је,“ вели Миљковић у „Орфичкој песми“,

²⁶ Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, Народна књига, Београд 1979, стр. 244. Песму „Путовање“ превео је Бранимир Живојиновић

²⁷ Морис Бланшо, *Есеји*, превод Велимир Н. Димић и Живојин Ристић, Нолит, Београд 1960, стр. 45

„подивљало ништа, проходила празнина.“ Смрт, та „реч коју не можеш укротити, реч сувише будна за наше благо срце,“ како каже песник, овде је не само мера ствари, него и мера певања.

За ова два „рафинована сањара“, да се послужимо вале-ријевском категоризацијом, поезија тако постаје *timor mortis*, али истовремено и оружје против *подивљалог Ништа*. У оваквој дисперзији смисла где свет добија уређење само као поетски космос, смрт је Дису и Миљковићу била својеврсна иницијација у стварање. Обојица су били, „пјани гробом“. Њихова поетска мисао је непрестани *memento mori*, еманципација смрти као вид Небивања. У оба случаја реч је поезији која има орбиту око своје осе. Питајући се у „Крају путовања“: „Чега има људског у патњи“ Миљковић се запитао и чега има поетског у патњи, што је заједничка поетска константа његове и поезије његовог духовног претходника Владислава Петковића Диса. Да их не дели више од педесет година између рођења и десет година између година у којима су трагично настрадали и Миљковић је могао бити аутентични глас Дисове поезије, његов лирски јунак. Овако је Дис могао само сачекати Миљковића попут Вергилија, у поетском простору који *ничим не подсећа на себе*, али ни на друге.

Милош ПЕТРОВИЋ

„НЕРАЗУМЉИВОСТ“ ПОЕЗИЈЕ
БРАНКА МИЉКОВИЋА У ОЧИМА КРИТИЧАРА

Поезија је неразумљива својим вишком

Б. Миљковић

Поновно читање поезије Бранка Миљковића, по предлогу самог песника, и посебно поетичких огледа са акцентом на огледима „Неразумљивост поезије“, „Херметичка песма“, „Поезија и онтологија“, „Поезија и облик“, може водити критичарима и тумачима његове поезије из 60-их година прошлог века до аналитичара поезије и поетике на заседању Филозофско-књижевне школе у Крушевцу јула 2009. године.

У обимном огледу о неразумљивости поезије Бранко Миљковић устаје у одбрану нове поезије, поезије неосимболизма, са самоувереним закључцима усмереним пре свега на критику која се једним делом заклања рационалном аргументацијом о некомуникативности поезије. Таквим критичарима песник говори да је „неразумљивост у људској духовној активности иманентна тежња да се превазиђу очигледности“. Неразумљивост се највише тиче језика, те Миљковић продужава критику Милоша Црњанског упућену навици наше средине на „мењачки“, званични језик. Разлог неразумљивости је, развија своју поетичку мисао Бранко Миљковић, у неуважавању дијалектике, и братимљења противуречности. Тајна херметичне песме је у томе како она спаја противуречности а бива непротивуречна и непосредна.

За разумевање такве песме битан је читалац. Какав? По теоретичару рецепције Х. Р. Јаусу потребан је информисан и

компетентан читалац који претпоставља тумачење текста и продор до његовог смисла. У разматрању неразумљивости Бранко Миљковић је заправо на проблему рецепције када за неразумљивости окривљује „лаковерност читалачке публике“.

Критика је Миљковића схватала као аутора особеног језичког израза. Једна од тајни његове лабораторије и састоји се у ненормираном естетском, у склоности његове речи да скрива а не да открива, склоности „ка сажетости и недоречености“. Треба, међутим, рећи да критика у време изласка Миљковићевих књига није свагда афирмативно пришла песниковом језику. Наводим угледног Павла Зорића, аутора изванредне књиге *Врхови* (о Миодрагу Павловићу, Љубомиру Симовићу и Матији Бећковићу) који, уз похвалу Миљковићеве песничке инвентивности и стваралачке температуре, одмах истиче да та поезија „говори о лабораторији, у којој је стварала, са доста разметљивости и гордости“. Сасвим другачије, Драган Јеремић, ауторитет и вођа београдске групе неосимболиста, у својој расправи „Бранко Миљковић или песник у трагању за смислом“ (*Савременик*, 1962. бр.4) високо подиже песникову реч која истражује и „с оне стране смрти“ и „поистовећује с бићем...“. Миљковић је космогонијску улогу језика осветлио у циклусу „Осећање света“.

Веома су суптилне дистинкције међу Миљковићевим поштоваоцима о односу поезије и филозофије (Драган Јеремић, Зоран Гавриловић, Милан Комненић, Слободан Ракић, Јован Аранђеловић, Бојан Јовановић). Критичар Драган Јеремић у тексту „Песник на раскрсници“, објављеном у „Књижевним новинама“ 1960. године, наглашава да је Миљковић „принципе света нашао у хеленској филозофији“, са приматом ватре коме је додао принцип празнине из филозофије Леукипа и Демокрита. По Јеремићевом тумачењу, „у Миљковићу наредо егзистирају филозоф и песник“, који покушава да споји „апстрактно-митске симболе пресократовске филозофије са симболима своје поезије“¹. У истом тексту стоји оштро да филозофски симболи оптерећују Миљковићеву поезију. Иако наводно са вером у песников таленат, критичар подвлачи располућеност између националног духа у циклусу „Утва златокрила“ и хеленског космолошког духа у „Ватри и ништа“. У поменутој расправи, објављеној после песникове смрти, Драган Јеремић је афирмативно окренут његовој поезији: „...основна преокупација Бранковог песништва – трагање за смислом света и живота.“² Сада Јеремић не говори о филозофском терету, већ о „филозофској оријентацији у

¹ Д. Јеремић, „Песник на раскрсници“, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*, Градина, Ниш, 1973. стр. 153

² „Бранко Миљковић или песник у трагању за смислом“, Исто, стр. 245

поезији“.

Упркос томе, са Јеремићем се може лакше сложити да песник Бранко Миљковић није изградио јединствен мисаони систем. Као што није изградио ни Стеван Раичковић, песник песимизма пролажења, као што је, по мишљењу професора Михаила Ђурића, јединствени мисаони систем ствар прошлости и за филозофију. Тако нешто није уображавао ни Слободан Ракитић, премда је на етичкој равни сагласан са Бодријаровим противљењем просветитељској идеји о идеалности људских односа, о Добру као умањивању Зла. Филозофски дискурс је снажна одлика Миљковићеве поезије, али је Ракитић истакао да лирско може и тврде каноне да раствори. И битност „празнине“ тумачио је посредством лиризма Лао Цеа. О односу песник – филозоф Ракитић је дао предност песнику: „У његовој поезији филозофско има онолико колико је он осећао да треба да буде, а да се не наруши лирска аура поезије.“³

На поменутих заседању Филозофско-књижевне школе проф. др Јован Аранђеловић је имао студиозно излагање: „Бранко Миљковић, песник и филозоф“ са поднасловом – Извори заблуда о неразумљивости поезије и филозофије. Професор сматра предношћу неразумљивости у богатству израза и значења те би превођење Миљковићевих стихова на језик предметне свести водило осиромашењу стихова „загонетне лепоте“. „Један од извора те такозване неразумљивости Миљковићеве поезије крије се у његовом прихватању дијалектике схваћене на начин великих филозофија, не само хераклитовске, већ и оних из модерних времена и из наше савремености.“⁴ Заправо, по Аранђеловићевом промишљању, свуда су нужне промене, па и у начинима разумљивости. Тиме се отвара простор новим поетикама, које су дошле после Бранка Миљковића – Бранислава Петровића, Мирослава Максимовића, Рајка Петрова Нога, Радмиле Лазић...

Професор Аранђеловић подвлачи став Миљковићеве поетике да песништво изражава укупну људску свест, па и она која је „самој себи нејасна“. У том смислу поезија помаже и филозофији да иде даље од домаћаја предметне свести и тзв. очигледности. Аранђеловић додаје да и филозофију од њених почетака прати критика за неразумљивост. Али то је свагда проблем рецепције, па се о читању „нечитког света“ не можемо ослонити на неинформисаног критичара било филозофије било поезије. Зато је, речит је професор Аранђеловић, Миљковићево дело значајно и за филозофију у разбијању предрасуда о нејасности.

³ Слободан Ракитић, „Поезија Бранка Миљковића“, предговор, СКЗ, стр. XXXVI

⁴ Јован Аранђеловић, „Бранко Миљковић – песник и филозоф“, у *Зборнику Филозофско-књижевне школе*, Крушевац, 2010, стр. 45

За разлику од Драгана Јеремића и Јована Аранђеловића, антрополог, песник и тумач поезије Бојан Јовановић корене поезије Бранка Миљковића види у миту: „Право исходиште Миљковићеве поезије није филозофија, која је привидно у првом плану, већ је то мит као примарна основа како филозофије тако и поезије.“⁵ Мит је повезан са језиком. Између стваралачке моћи језика и стваралачке моћи мита нема разлике. Јовановић је несумњив у ставу да су они у „нераскидивој вези“ а да се то суштински показује у поезији.

Круг у кругу кругова симбола у Миљковићевој поезији је ватра која превасходно има митска обележја. Јовановић луцидно тумачи ватру као Миљковићево „идејно полазиште у песничком стварању“⁶, као откриће да је у ватри и постојање сажето, и да од пепела ватра поново настаје. У пепелу је и заборав као дубоко памћење, које се чува у језику. Тако је песник могућношћу рекреирања, тврди Јовановић, оспорио Хераклитов „Panta rei“, односно да се може два пута ући у исту реку.

Из могућег круга аналитичара пре свега Миљковићеве херметичности није наодмет издвојити критичаре који су у одговорном тренутку акцентовали најлепше, најпоетичније песме. Драган Јеремић апострофира „Трагичне сонете“, „Утву“ и „IV“ песму „Ариљског анђела“. За Зорана Гавриловића сјајни су делови „Ватре и ништа“ по „чистој поетској атмосфери у којој највише вреди подтекст, наговештај, слутња...“⁷ По Слободану Ракитићу, највиши Миљковићев песнички домет је „Ариљски анђео“ (разумевање традиције и хришћански израз). „Ариљски анђео“, по вредносној оцени проф. Новице Петковића у сарајевском „Изразу“ 1965. године, један од врхова Бранка Миљковића, „својим недостацима и ломовима непорециво сведочи о вртоглавим дубинама и аутентичности једне поезије“. Проф. Јована Аранђеловића снажно је привукао оглед „Неразумљивост поезије“, па је идеју о неразумљивости ерудитно бранио прешавши и на област филозофије. Бојан Јовановић је изабрао некада веома популарну песму, коју су студенти и млади писци знали напамет – „Баладу охридским трубадурима“. Процењујући песников оштар спој супротности, Јовановић је нагласио да је уласком у дубљу реалност песник предочио свест о умирању као битној претпоставци певања.

Вредносни судови претпостављених критичара, без инстистирања на разликама, имају сагласности у општој оцени:

⁵ Бојан Јовановић, „Миљковићева песничка филозофија“, у *Зборнику Филозофско-књижевне школе*, Крушевац, стр. 80

⁶ Исто, стр. 81

⁷ Зоран Гавриловић, приказ књиге *Ватра и ништа*, Градина, стр.185

књижевност дугује песничком, а делимично и филозофском делу Бранка Миљковића; заносним жаром песника Бранко Миљковић је одбранио нејасност у поезији, херметичку песму и знатно допринео богатству облика разумљивости зависно од информисаног и компетентног читаоца. Миљковић је као песник речито указао на значај филозофије за књижевно стваралаштво, а тиме и за нашу културу у целини, „на начин“, по мишљењу филозофа Аранђеловића, „у много чему непревазиђен“. Критика је такође на становишту да право исходиште Миљковићеве поезије није филозофија већ мит са којим је везан језик. Миљковић је био популаран песник, читан и рецитован. И данас је веома подстицајан за тумачење, које лежи, по Бојану Јовановићу, у тајанствености, херметичности његовог песничког језика.

Бранко Миљковић, међутим, није у српској поезији међаш, разделница, као што је то Данило Киш у прози. Истакли смо неколико песника са својим поетикама, а то није правац или школа, већ, по Цветану Тодорову, сам аутор мора да прави избор међу различитим могућностима (које се тичу тематике, језика, стила, композиције...). То је урадио Бранко Миљковић, што важи и за поетике аутора који певају данас.

Жарко МИЛЕНКОВИЋ

ПОЕТИКА ПРАЗНИНЕ

(О појединим стиховима „Ариљског анђела“)

Ово је предео који продужује љубав.

Б. Миљковић, „О анђелу на зиду“

Пишући о Његошевом јубилеју, Андрић је написао: „Историјски датуми и свечани јубилеји носе у себи, поред толиких лепих и корисних страна, и једну опасност, а та је да пружају прилику сваком од нас да каже неко опште место које не казује ништа, да понови неку овешталу истину.“¹ Присећајући се ових Андрићевих речи, пишући поводом осамдесетогодишњице рођења Бранка Миљковића, страхујем да ћу поновити неко опште место, рећи неку овешталу истину. Наравно, јако је тешко рећи нешто ново, о песнику о коме се пуно писало, о коме су се одржавали и дан данас се одржавају научни скупови. Дакле, прихватам изазов са Андрићевим речима, као опоменом.

Да није неколико значајних песама као што су: „Узалуд је будим“, „Ариљски анђе“, „Утва златокрила“, „Море пре него усним“, овај бих есеј ословио „Бранко Миљковић, заводљивост обмане“.

Зашто баш тако?

Пишући о поезији Шарла Бодлера, тачније о збирци пе-сама *Цвеће зла*, Никола Бертолино, написао је да је Шарл

¹ Иво Андрић, „Вечна присутност Његошева“, *Сабрана дела Иве Андрића*, књига тринаеста: *Уметник и његово дело*, Удружени издавачи, Београд, 1976, стр. 65.

Бодлер песник кога у младости преболевамо и на крају преболимо.² Можда је опасно рећи да је слично и с Бранком Миљковићем, али се са поновним, а и сваким следећим читањем стихова Бранка Миљковића, уверавам колико га „преболевам“, колико се од његовог песништва удаљавам. Он више није песник кога бих стално читао, он више није онај песник коме сам посветио песму. Опростиће ми се овај субјективни моменат. Са сваким новим читањем увиђам празнину његовог певања. То су велике речи које више не значе готово ништа, осим што зраче својом заводљивошћу, а можда је ову поезију боље читати без покушаја удубљивања у њихов смисао у оно неизбежно шта је песник хтео да каже и онога да ли је песник рекао све што је хтео, читати га као уметност речи. Шта значе следећи стихови: „Исто је певати и умирати; Само ниткови знају шта је поезија; Лепота је смрт; Смртоносан је живот, ал смрти одолева; Уби ме прејака реч; Поезију ће сви писати,“ и многи други стихови? Осим тога што заводе, они не значе ништа, јер шта значи рећи да је исто певати и умирати и како лепота може бити смрт? Или можда, само ниткови знају шта значи Миљковићева поезија?

Наравно, овим речима не доводим у питање Миљковићев значај у српској поезији и књижевности уопште, јер он је велики песник без сумње, јер са само двадесет седам година оставити толико обимно и снажно дело, се не може подцењивати. Опет, Миљковић је и новатор српске поезије. Никада пре њега поезија и филозофија нису биле толико блиске. Он своју филозофску лектуру уводи у своје песништво, а многи његови стихови су пре филозофеме, него прави стихови. Без њега, читав ток српске поезије после рата се не може замислити, да не помињемо оне који су настављачи његовог дела, као и многих који су на неки начин „песници на Миљковића“, а слаби песници никада не могу бити узор генерацијама оних који следе.

Морам рећи да ми се још један наслов врзмао по глави, а то је: „Исто је певати и филозофирати“, али како ми се учинио превише једноставан, штавише вулгаран, одлучио сам се за овај наслов који стоји на почетку нашег есеја: „Поетика празнине“. Разлог зашто сам се одлучио баш за овај наслов јесте што само овај наслов покрива све оно што сам на почетку рекао, али и оно што ћу у даљем тексту рећи. За ову прилику ишчитавајући по ко зна који пут песничко дело Бранка Миљковића, одлучио сам се за једну од мојих омиљених песама, а свакако и једну од најзначајнијих његових песама

² Видети: Никола Бертолино, „Шарл Бодлер живи песник“, предговор у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превео Никола Бертолино, БИГЗ, Београд, 1982, стр. 11.

уопште, поему „Ариљски анђео“. У овој поеми је Миљковић и песник и филозоф у правој мери. Готово све је у овој поеми у складу и равнотежи, а скоро да нема стиха који штрчи и квари целокупни уметнички доживљај. У њој је Миљковић истински песник празнине, али не празнине о каквој сам на почетку писао, не песник празних стихова, већ прави песник празнине. Празнине у себи, у свету, у стварима, у свему што нас окружује. Празнина као осећање света. У овој поеми празнина је исто што и вечност, како Миљковић у прозном запису „О анђелу на зиду“, а који претходи поеми „Ариљски анђео“, каже: „А ништа није теже него гледати читаву вечност са неког зида. И највише нам притом недостаје празнина где не струји крв и где бисмо сместили своје представе о евентуалном божанству. Ипак ништа није изгубљено, јер празнина је то чега нема. Али има нешто око његове главе што је чиста лепота и непревазиђена врлина, а слично је празнини.“ И заиста како је могуће описати врлину и лепоту? Како је другачије доживљавамо, осим као празнину која нас на неки чудан начин испуњава, стога је сасвим логичан стих којим почиње трећа песма ове поеме: „Празно је дубље.“ Како другачије описати осећање љубави, ако не као празнина која испуњава.

Миљковићево осећање празнине је исто као Ничеова за-гледаност у понор, која поседује моћ увлачења у себе, као и понор који у једном тренутку из своје дубине почиње да гледа у свог посматрача. Међутим, понор има свој крај, док је празно дубље. Празнина је оно што нас окружује, док смо ми само делићи те празнине. Миљковићев Ариљски анђео је анђео празнине: „Анђеле горки празнине и снаге.“

Критика је према Миљковићу била веома наклоњена, али колико је била наклоњена, толико је била површна и на погрешном трагу. Његови тумачи су или били заведени есејима које је Миљковић писао или правцу коме је Миљковић припадао и није припадао. Зато и не чуди што је другим песмама поклањано много више пажње од ове поеме, јер се она или није уклапала у њихов унапред одређен систем мишљења о певању или им је служила појединим својим стиховима да поткрепе своја унапред задата тврђења. Тумачити песника, сопственим есејима не само да је заводљиво, већ је и опасно, јер оно што песник мисли о поезији почесто није поезија коју пише, а ако се узме у обзир да је Миљковић био у трагању за поезијом, он је из есеја у есеј мењао своја размишљања о поезији, а смештање песника у неки правац и само кроз поетику тог правца посматрати његову поезију, аутоматски значи умањивати вредност и значај поезије, јер добра поезија превазилази све поетике и све правце, она је јединствена и неухватљива, она је феномен, а Бранко Миљковић је

феномен, као што је и његова поема „Ариљски анђео“ феномен, зато и не чуди што је занемаривана. То је почело већ са Џацићем, који је у својој студији *Бранко Миљковић или неукротива реч*, поставио темеље сваком новом тумачењу Миљковићеве поезије. Трудећи се да поему „Ариљски анђео“ никако не доводи у било какву везу са хришћанством, Џацић пише: „Као ни у Рилкеовим ‘Девинским елегијама’, то није ‘анђео хришћанског неба’, већ посредник ‘невидљиве’ реалности, време које се зауставило и узело обличје лепоте, постојане, доказиве, и ванвремене, несагорив пламен у зиду у коме песник препознаје један конкретан облик Великог бића своје Ватре; ‘чиста кристализација подарена у смиревању’, нематеријална, али која ипак ‘припада човековом простору’.“³ Овде запажамо још једну грешку критичара и тумача Миљковићевог песништва, а то је свођење Миљковићевог песништва као српске редакције неких светских, боље речено европских песника. То је први урадио Џацић, а касније и многи други, а то је на један доста непримерен начин, који је несвесно омаловажавао и самог Миљковића, али и само српско песништво, урадио и Милан Комненић у свом предговору Миљковићевим сабраним делима. Није ту посредни указивање на континуирани развој српског и европског песништва, већ трагање за узорима Бранка Миљковића у европској поезији, али на начин који је деградирајући по Миљковићево песништво. Тако већ на самом почетку Комненићевог предговора, а који се односи на поему „Ариљски анђео“ имамо упоређивање Миљковићевих стихова: „Да ниси анђео кога страх мој кроти / Чудовиште би био у својој лепоти“ са Рилкеовим стихом: „Сваки анђео је страшан.“⁴, а већ након тога поему „Ариљски анђео“ упоређује са Валеријевом поемом „Младој Парки“, као да ће читаоцу стихова Бранка Миљковића бити јаснија његова поезија ако прочита Рилкеа и Валерија. Оваква и слична тумачења откривају да је Миљковићева поезија у великој мери остала нејасна његовим тумачима или, пак да она имају за сврху да покажу начитаност критичара и тумача.

Но вратићу се самој суштини, поеми „Ариљски анђео“. Она свакако није космогонијски спев попут Његошевог *Луча микроkozма*. То није ни религиозна поема, иако има неких делова који недвосмислено упућују на хришћанску традицију. То је поема о трагању за смислом и упориштем. За смислом у свету који је изгубио смисао и трагање за упориштем у нематеријалном и добром. Тражење упоришта у некој врсти

³ Петар Џацић, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, ЗУНС, Београд, 1996, стр. 137-138.

⁴ Милан Комненић, предговор, *Сабрана дела Бранка Миљковића*, књига прва, *Ватра и ништа*, Градина, Ниш, 1972, стр. 31.

апсолута, а то је у овом случају празнина. Опет напомињем, празнина која ипуњава. Зато је његов анђеоло истовермено и анђеоло празнине и анђеоло снаге. У овом „кружењу поезије око празнине као своје суштине“⁵ препознајемо Миљковићеву поетику „Ариљског анђела“, али и песама „Узалуд је будим“, „Утве златокриле“ и „Море пре него усним“:

Зид мутни што се под фреском отрезни
И ојача празни занос неопрезни,
Нек лепше од звука слуги ми суштину,
Губљење вида и пут у долину.

У том трагању за савршенством у празнини, Миљковић је сав у потрази за собом. За изгубљеним човеком у себи. О свом немогућству у, и својим могућностима изван видљивог света. Суочен са фреском анђела на зиду, он открива једну нову могућност спознаје себе. „Тада почиње лутање, осетим да се мења структура мојих чула и да уместо чела имам једну једину мисао.“ Пред ликом анђела, као посредника између видљивог и невидљивог света, између празне празнине и пуне празнине, песник доживљава преображај: „Не постоји тријумф изван несреће. Док смо то сазнали неприметно смо заменили себе.“ Та замена себе је заправо прелажење из празне празнине у пуну празнину. Пунећи се празнином песник схвата да је сваки пад у ствари лет, али под условом да се не падне у себе, али у празног себе и лет који је доказ празнине у стварима:

Јер и пад је лет док се не падне
У себе; а тамо – нема нас, већ гадне
Кљују нас птице и ругло смо свима;
Ко нема више срца тај га има,

и:

Није ли страхан лет који је доказ
Празнине у стварима.

Проналажење себе као свог прволика у лику анђела на „искусном зиду“ је једно од најблиставијих места ове поеме:

О, опија ме ватра тако трезна
Око твоје главе ко пролеће!
Ко тебе видео није тај не зна
Себе, ко тебе не виде тај неће
Никуда стићи, јер бескрајан је пут,

⁵ Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетике“ у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, приређивач Радивоје Микић, Просвета, Општинска библиотека Гачин Хан, Ниш, Гачин Хан, 2003, стр. 32.

и:

Твоја је младост пре свих младости била
И остала на зиду ко слика милости.

Иако смо рекли да ово није религиозна поема, ово су места која својим смислом и значењем асоцирају на теолошка тумачења о тражењу сопства и спаса на уском путу боготражења. Не можемо као Цацић овој поеми у потпуности одузети хришћански смисао, јер по неким назнакама и стиховима, као и симболима које песник Миљковић употребљава, да би избегао пуно именоване, схватамо да у овој поеми постоји јасно упућивање на оно о чему се мисли. Места у поеми у којима сазнајемо пут откривања сопства у свету су заправо пуна хришћанских симбола, иначе каква је та светлост што песника приближава вечном пролећу? Ко је та звезда бела коју песник на крају поеме призива: „Празно и земљано вапи звезду белу.“

Ко је заправо та аскетска ружа? „Аскетска ружо, сени оплођена\ Цветом, крв ти зајмим, а сам бивам сена.“

Ко је цвет који мирише и након што цвет увене? „Све је нестварно док траје и дише;\ Стваран је цвет чија одсутност мирише\ И цвета, а цвета већ одавно нема.“

Светлост, ружа, цвет, савршенство јасни су симболи који упућују на Христа, а следећи стихови то и потврђују у потпуности:

Још мало и заћутаћу пред тобом,
Док бдиш оноцветно над испражњеним гробом,
Анђеле пред неумољивом лепотом краја
Где је мир и зрелост песму заменила,
И мрамор где мрмор вечне воде спаја
Са каменом коме израстају крила.

Објашњавајући смисао ове строфе, Новица Петковић пише: „Бдети оноцветно очигледно значи бдети као цвет потиснут нестварно, цвет померен с ону страну, бдети из одсутности (из празнине, прим. Ж. М). Миљковићев анђео над испражњеним гробом бди као цвет из симболистичке поетике. То је будна празнина.“⁶ И по први пут код неког тумача Миљковићеве поезије, наилазимо на јасно упућивање на библијску, дакле хришћанску подлогу овога стиха: „У поеми га видимо (анђела, прим. Ж. М) у часу кад после телесног ишчезнућа Човечјег Сина оличава оживелу празнину, сада већ заједно с божанским васкрснућем.“⁷

⁶ Исто, стр. 26.

⁷ Исто, стр. 27.

Тонући из празне празнине у пуну празнину, песник призива опште заслепнуће:

Појединачно нас, јој, унеразуми;
Опште нас заслепи. Забуна је сличност.
Моје лице тоне у чудну безличност
Која мермером своје очи уми.

Примајући лице анђела, песник скида наслеђено лице. Ови су стихови раскид са традицијом, али не у песничком смислу, већ са традицијом наслеђа, које је често погубно по оног ко га наслеђује: „Док с мрвог оца скидам наслеђено лице.“ Као и код Настасијевића, отац је симбол нечега што је тамно и тешко, оно што кочи сина у његовом животу, а Настасијевићеви стихови: „и плод ја / без плода твој“ су порицање плођења, као порицање оца, и имају исто значење као Миљковићев стих.⁸ На крају лик с фреске и песниково лице постају једно. У том чуд(н)ом попримању лика анђела, дешава се пуноћа празнине: „Иза тог лица нечија крв чека да буде рођена и она ће препознати то лице. У срцу се пали светлост која обећава да ће све бити виђено и сагледано у сећању и будућности и у себи самом. Дотле треба сачувати своје очи које гледају са некога зида и чувати се ослепљења и заслепљења.“

И за крај, дозволиће ми се још једна субјективна реченица, а то је: Песник „Ариљског анђела“ је песник коме сам посветио песму.

⁸ О порицању оца у Настасијевићевом песништву видети есеј Радомира Константиновића, „Момчило Настасијевић“ у: *Биће и језик, књига 6*, Матица српска-Просвета-Рад, Нови Сад-Београд, 1983, стр. 36-38.

IV

Стојан ЂОРЂИЋ

МИЉКОВИЋ О ПЕСНИЧКОЈ ФОРМИ

Апстракт: У раду се говори о Миљковићевој поетици песничке форме како је он ту поетику назначио у својим огледима и критикама. Миљковић преузима разликовање форме и садржине и придружује се оним писцима и теоретичарима који форми дају највећу релеванцију. Са своје стране он под формом у поезији подразумева не само формална и спољна обележја песничког говора (стих и риму) већ и целину уметничких значења и свих осталих квалитета, то јест, уметничку структуру. Процес стварања песме је процес трансформације садржине у форму, процес који се окончава артикулацијом песничког значења до чисте поезије, то јест, до непоновљивости и херметичности песме, што је уједно и мера њеног савршенства. Миљковић помиње неке од елемената садржаја о којима се говори у песми: баналне чињенице, обична осећања и доживљаји, и неке од елемената форме као што су, речи, музика, рима, стих, ритам. Највећа иновација коју Миљковић уводи у поетику форме огледа се својству животности, испуњености песме животом, што је посебан уметнички квалитет.

Кључне речи: песнички облик (форма), садржина, чиста поезија, савршенство.

Бранко Миљковић спада међу оне песнике који веома држе до песничке форме и посвећују јој највећу пажњу. Он је сматрао да је у књижевној уметности, а поготово у лирској поезији, веома важна форма, односно, облик у којем се песнички говор отелотворује, од стиха и риме до облика песме као целине. Полазио је од претпоставке да је песничка форма битно обележје поезије, ако не и њена посебна предност, разликовно својство (*differentia specifica*), уједно, и њен ненадмашниквалитет. У време у коме је стварао Миљковић је стекао углед једног од највећих песника тога доба, пре свега по високом естетском дometу и интензитету поетске речи,

дакле не само по ономе шта је рекао, које песничке поруке је саопштавао, већ по врхунском уметничком домету, односно, по томе како је то чинио, у којој песничкој форми, до којег нивоа делотворности је развио песнички говор, коју меру експресивности и уметничке артикулације, то јест, савршенства, је достигао у својим песмама. Стихови и песме које је он исписивао, нису били само нови стихови и песме, већ нова, тек написана поезија, и велика, ненадмашна поезија.

Он сам није много писао о томе шта је песничка форма и у чему је значај форме у поезији, али и по ономе што је у својим песмама постигао у домену форме, и по ономе што је у есејима и критикама рекао о песничкој форми, заслужује да га уврстимо међу оне наше песнике и естете који су највише постигли у стварању и сазнавању уметничке форме у песништву. Од тренутка кад се појавио Миљковић се наметнуо и новином и квалитетом своје поезије, али и тиме што је имао високу списатељску самосвест, односно, врло танане увиде и сазнања о свим битним аспектима стварања и деловања поезије. Усредсређеност на песничку форму, наобликованост и непоступке и на највиши стандарде форме и уметничке вредности саставни је део Миљковићевог списатељског умећа и његове поетике.

Миљковић је био оригиналан песник, у много чему самоникли песник, и несумњиво значајан новатор и песничке праксе, и мишљења о поезији, дакле, значајан покретач еволутивног динамизма у српској књижевности средином двадесетог века, али он ипак није постао ни вођа новог књижевног правца, ни творац новог песничког програма, ни заговорник новог естетског укуса и нових мерила у поезији. Све што је од иновација унео у нашу поезију, то је настајало у склопу његовог непосредног песничког стварања, то јест, његовог писања поезије и писања о поезији, а што јесте имало и те како снажан одјек у књижевном животу.

Ако се Миљковићева поезија посматра с формалне стране, види се да он није посебно експериментисао формом, већ је форму стварао према песми коју пише, то јест, према уметничкој структури коју ствара, али тако да и елементи форме (стих, рима, облик песме) постају важан чинилац артикулације песничког значења. Користио је стихове различите дужине, од најкраћих до најдужих; писао и у слободном и у везаном стиху. Такође, писао је песме различите дужине: од оних у једном или два стиха, па до сонетног венца и циклуса песама. Може се рећи да је неговао једну форму песме, односно, један жанр, а то је лирска песма, наравно, у разним њеним подврстама. Понекад би песму написао у новој форми, али је углавном користио традиционалне форме лирске поезије, а волео је да већ у наслову назначи форму песме.

Сонет је она ознака коју је најчешће користио, а користио је и оне ознаке које нису сасвим формалне, већ су обухватнији жанровски називи. За одређивање форми својих песма употребљавао је следеће стандардне или модификоване називе: сонет, похвала, елегија, посвета елегија, елегија или измишљена идила, моравска елегија, балада, балата, рондел, хроника, реквијем, агон, епитаф, песма.

Миљковић користи углавном традиционалне песничке форме, и то одабране форме лирске песме, а највише сонет, форму коју многи сматрају најтежом, али уметнички најефектнијом формом лирске поезије. Још је важније то што се Миљковић према одабраној форми односи активно, списатељски и стваралачки, да би могао да што боље артикулише свој непоновљиви уметничког доживљај стварности, који је изворан, односно, нов, модеран, истовремено, и веома интензиван. Својим стиховима Миљковић потврђује своју песничку способност да користећи традиционалну песничку форму обликује модеран уметнички доживљај, и то у најефектнијој песничкој артикулацији. Али по томе како је стварао форму својих песама, по томе што је показао да се модерни песнички доживљај може обликовати до највеће уметничке сугестивности и интензитета, а у тако строгој форми као што је то сонет, односно, сонетни венац, Миљковић је знатно подигао стандарде форме у савременом песништву.

Своје идеје, концепције и сазнања о песничкој форми Миљковић је изложио спорадично у понеком од поетичких и књижевнокритичких текстова. Пошто је његова главна преокупација поезија, он и о форми говори имајући у виду форму у песништву, заправо, у лирици. Заснивајући своју поетику песничке форме, Миљковић преузима стандардно теоријско одређење по којем је форма-облик, мада тим изразом не обухвата само одређен број формално-техничких елемената који чине један стандардни облик песме, на пример, сонет, већ обухвата све елементе који утичу на артикулацију уметничког значења. Такође, Миљковић начелно прихвата и једну од главних дистинкција у теоријским разматрањима форме, а то је дистинкције форме и садржине. Под изразом садржина подразумева се у теорији књижевности, пре свега, предмет о којем књижевно дело говори, то јест, оно што чини слику света, феноменолошки речено, слој предметне стварности, чему би се могли придодати и неки други елементи књижевног дела, као што су идеје, осећања књижевних ликовитд, а што теоретичари обично не објашњавају, већ остају при начелном разликовању садржине и форме. Тако и за Миљковића можемо рећи да ту дистинкцију прихвата у уобичајеном значењу само начелно, а конкретизацију и једног и другог термина, и садржине и форме, врши према властитим увидима и концепцијама.

Најзад, постоји и трећи стандардни елеменат у Миљковићевој поезици песничке форме, којим се он уклапа у извесну традицију теоријског мишљења, а то је наглашавање форме и њене улоге у књижевној уметности. Попут француских песника симболиста, на које се често позива, и теоретичара руског формализма, и Миљковић сматра да је форма главни елеменат песничког говора. Сва остала Миљковићева поетичка одређења и објашњења песничке форме су његов оригинални допринос сагледавању и сазнавању тог феномена.

Може се рећи да оригиналност и квалитет Миљковићевог приступа проблему песничке форме проистиче из његовог усредсређивања не толико на формална и техничка обележја појединих форми (број и распоред слогова у стиху, број и распоред стихова и рима у песми, на пример), колико на суштинске аспекте форме, посебно, наудео форме у артикулацији уметничког значења. Најчешће, то су само почетна одређења и дистинкције, без подробнијих објашњења, тако да Миљковић свој рад на песничкој форми ипак није окончао неким целовитим и потпунијим учењем или теоријом песничког облика, већ је дао углавном основна одређења и скице.

Најобимнији Миљковићев текст о песничкој форми је његов есеј „Поезија и облик“, који је он написао у време свог суделовања у настојањима једне групе београдских песника и критичара да оснују нови песнички правац „неосимболизам“. Оглед чине више неки програмски, него теоријски искази и објашњења, мада је више него јасно да је његов посебан квалитет у томе што је, пре свега, теоријски и методолошки постављен, и то на филозофским сазнајним основама. Своју замисао о песничкој форми Миљковић изводи из феноменолошког сагледавања односа стварност – уметност, то јест, стварност – поезија. Однос између поезије и стварности Миљковић одређује најпре из онтолошке перспективе и установљује битну разлику међу њима: „Поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују, она је стварање.“ То Миљковић каже у првој реченици свога огледа, којом, дакле, наглашава стваралачку природу поезије, чија суштина није у именовању онога што постоји у стварности око нас, већ у стварању, наравно, не у стварању онога што већ постоји, већ песничког значења. Из тога изводи следеће импликације о релацији између стварности и поезије: да поезија „нема свој предмет“, већ да је „беспредметна“. А и онда кад полази од онога што је већ створено и видљиво, поезија „то дематеријализира и чини невидљивим – стварност претвара у могућност.“ То је, по Миљковићевом мишљењу, прва кључна дистинкција поезије у односу према стварности, уједно и прва трансформација коју поезија у свом стваралачком деловању постиже. У слици стварности коју поезија ствара, стварност

губи своју извесност, то јест, своју материјалност, и постаје нешто сасвим друго у онтолошком смислу, постаје само могућност. Поезија ову трансформацију постиже, у ствари, тако што обавља једну замену, и то тако дачини оно што је „одређено неодређеним, постојеће могућним, непосредну ствар шифром, конкретно симболом.“

Својим описом односа стварност – поезија Миљковић жели да појача разлику између стварности и поезије и истиче да је поезија нешто друго, у понечему сасвим супротно стварности (она је неодређена, док је стварност одређена) а у много чему друкчија (насупротив ономе што је постојеће, што је непосредни предмет и нешто конкретно, поезија ствара (против ставља) нешто што је онтолошки друкчије од стварности, што је могуће, што је шифра, и што је симбол). Из овог низа разлика може се извести онтолошка дистинкција између стварности и поезије коју Миљковић истиче на почетку свог огледа о песничкој форми: стварност је предметна, чињенична, а поезија је нестварна (симболична), реално непостојећа, могућна, доступна имагинацији.

Из тога Миљковић изводи једну другу разлику, заправо, једно посебно својство поезије, за које се на основу описа може рећи да је предност поезије. А та предност се састоји у томе што је поезија „без терета садржаја“, додуше, Миљковић опрезно каже да је поезија таква „редовно“, значи не баш увек, и не сасвим, не без изузетка, већ само онда кад је најбоља, најквалитетнија. Овде се види у коме смеру Миљковић развија своју мисао о поезији и улози форме у поезији. Миљковић потискује удео садржаја, што значи да је, по његовом мишљењу, удео форме већи, важнији.

У објашњењу ове идеје, Миљковић је појачаваједном импликацијом, коју и изриче експлицирајући да у поезији садржаја, заправо, нема. Допустиће, за тренутак, могућност да у поезији садржаја има тек алузивно, то јест, на један посебан начин, више уз песму и заједно са њом, него у самој песни, „свака песма има свој садржај, али ћемо при томе тврдити да се тај садржај налази изван песме. А песма настаје из сплета алузија на те садржаје који нису директно унети у песму“ (205).

И онда кад допусти да се говори о уделу садржине у поезији, Миљковић то чини тако да би још одлучније порекао тај удео, односно, да би боље издвојио саму форму. А то чини тако што у разматрање уводи категорију настајања песме, тако да допушта да у поезији садржина може играти неку улогу у процесу настајања песме, а онда, поготово у самој песни, ту улогу „садржај“ губи и нестаје из песме, која би, дакле, била искључиво домен форме.

Уз почетну разлику поезије у односу на стварност Миљковић уводи и један услов, и каже да у песни „не сме ништа

да се догађа, одиграва, развија, јер би то захтевало причање, нарацију, инвентарисање.“ Осим појачања разлике између поезије и стварности, овде Миљковић своју теоријску дескрипцију песничке супстанце повећава за још једну семантичку нијансу, за још већу меру ослобађања поезије од примеса стварности, утолико штоподсећа на то да у поезији нема места за инвентарисање, нарацију и причање, што је траг догађања, али не припада песничком говору, већ неком другом говору и самој стварности. За разлику од стварности, у поезији се ништа не догађа, па нема места за прозу, већ је све само поезија, стих, рима, певање. Миљковићев приступ поезији личи на поступак флотације, обогаћивање теоријске спецификације песничке супстанце и теоријско елиминисање осталих супстанци: трагова стварности, догађања и прозе. Норму коју поставља за поезију Миљковић експлицира до краја, до искључивости, да би потом начинио нову конкретизацију форме: „У поезији мора да се догоди песма и ништа више. Дакле, песма има *идеју*, а не садржај.“

После овог закључка којим се елиминише удео садржине у поезији, а поезија поистовећује са песничком формом, Миљковић назначује два нова закључка. На подлози једне нове теоријске дистинкције, а то је дистинкција живота и ума, Миљковић каже да се поезија не достиже животом, већ умом. То је нови Миљковићев покушај утврђивања посебности поезије, овог пута издвајањем арелапоезије, који се не простире целом ширином човековог постојања, већ обухвата само човеково умно деловање и постојање. И другим закључком Миљковић назначује још једну посебност поезије, која се састоји у томе да је однос поезије према стварности такав да поезија не одражава стварност, већ је опажа. Ту разлику Миљковић помиње да би појачао аргументацију за одбацивање миметичке поетике и естетике: “Као таква, поезија опажа спољне предмете, али их не одражава.“ Првим закључком Миљковић сужава подручје живота у коме се може достићи поезија, само на оно подручје живота које припада уму и тиме поезију дефинише као феномен човековог ума, односно, човековог умног постојања и стварања. Ако је поезија део умног стварања, онда је погрешно сматраи да је њена суштина или сврха у опонашању стварности, што значи да Миљковићев теорији приступ поезији није миметички, није традиционалан, већ модеран(немиметички), утемељен на претпоставкама феноменолошког мишљења и креационистичког приступа.

Пошто је елиминисао удео садржаја из поезије и садржају противставио идеју као окосницу поезије, Миљковић одмах затим експлицира шта је идеја у поезији, како настаје и шта је чини, и открива да је то управо облик песме, то јест, песничка форма, и то зато јер се песма довршава тек у облику и

једино је њен облик чини коначном. Миљковић примећује да песма увек тежи томе да „постојии пре првог стиха и да се не завршава са последњим стихом“, али да „само својим обликом постиже једну приближну одређеност и савршенство. То је чини несамилосном, спокојном и несхватљивом споља.“ (205-206). И управо је та довршеност песме, која се постиже тек у облику, оно што песму чини лепом у уметничком смислу.

Миљковићево повезивање песничке форме са лепотом песме подразумева следећу естетичку импликацију: сва је песма у свом песничком облику, а у песничком облику је сва лепота песме. Најзад, из Миљковићевог објашњења песничке форме може се извести и посебно одређење поезије помоћу једначине којом се поезија и форма поистовећују једна с другом: поезија је облик, а облик је поезија.

Из Миљковићевог објашњења лепоте песме види се да он форму сматра најважнијим чиниоцем артикулације песничког значења, па према томе и саме уметничке структуре. Песма настаје од разних елемената, као што су „најразличитије алузије и утисци, несувисли појмови и значења“, а једино одговарајућом формом се они сједињују у неразлучиву целину.

По Миљковићевом мишљењу песничка форма је највиша инстанца песничке креације утолико што она омогућује довршење песме, достизање њеног коначног смисла, потпуну артикулацију песничког значења. У поезији је форма неприкосновена; она обавезује више него било шта друго, чак толико да ће Миљковић речи да је строга форма специфичност поезије. Његова је препорука песницима да форми посвете највећу пажњу, заправо, поставе највише стандарде форме. „Прибегавање строгим облицима је својствено само савршеним уметницима“ – објашњава Миљковић и додаје формулу за постизање те савршености: „Прецизност, потпуно потчињавање речи идеји, и идеје облику песме...“

Такође, сматрао је погрешним модернистичко оспоравање и одбацивање везаног стиха и поезије која је класична по облику. Одлучно и убедљиво је одбацио замерку да везани стих „одузима слободу песнику и онемогућава му да открије *ново*, као да се, тобоже, ново може открити само у невезаном говору и лутању кроз речи; као да ново нису открили Маларме, Верлен, Рембо, Валери, Рилке, у својим сонетима и строго дотераним песмама у много већој мери него, на пример, Тристан Цара и Бретон који су хтели немогуће: да створе уметност, а полазили су при том од једне нихилистичке естетике.“ (206)

Позивање модерниста и авангардиста на рушење стандардних песничких форми у име слободног стиха и произвољног иновирања песничког говора Миљковић не прихвата и, томе насупрот, позива да се расправи, коначно, шта је то

ново у поезији: да ли је то оригинална метафора, да ли је то дијалог човека и судбине из којег су саткане још античке трагедије, да ли је то проблем апсурда, који такође сусрећемо у старим учењима, да ли је то проблем човековог битисања и егзистенције, који је мучио песнике и филозофе од Сократа до Сартра.

У полемици с авангардистима који инсистирају на иновацији песничке праксе, и спремни су да ради иновације жртвују све друго, па и песничку форму, Миљковић најпре подсећа на то да је у књижевној уметности иновација нешто релативно, и променљиво, и да је од ње важније питање квалитета, односно, да и за иновацију важи мерило уметничког квалитета, да, у крајњој линији, само нови квалитет може бити иновација, а иновација без квалитета није иновација. „Ново је оно што је савршено, и утолико је новије што је савршеније. На тему Едипове несреће написано је око педесет трагедија, а најсавременија је ипак најстарија, Софоклова, јер је најсавршенија.“ (206-207)

Миљковићу је неприхватљива идеја да везани стих и класични песнички облици ограничавају слободу песника Он сматра да „тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песнику слободу да буде произвољан и неодговоран, али му даје слободу да сам одабере облик организовања песме и начин на који ће да искористи дату форму.“ (207) Поред тога, подсећа и на то да је и слободан стих организован по исто тако строгим законима као и друге песме, па закључује да: „Нема велике поезије без строге и одређене форме.“

Зато је Миљковић оспоравао означавање неримованог стиха називом слободни стих, реторски питајући од чега су то слободни стихови ослобођени, од чега ослобађају поезију. Ако се тим називом означава елиминисање риме из стиха, као што се и чини на први поглед, с обзиром на то да је одсуство риме особина тог стиха, онда је то погрешан назив јер одсуство риме не значи одсуство суштинских, песничких својстава у деловању слободног стиха. Тим погрешним називом се само уводи непотребна конфузија у разумевање песничке форме.

Миљковић допушта могућност да песнички облик може да претходи песми и да утолико утиче на песничко стварање, али објашњава да је ту реч само о осећању облика, и о почетној фази која претходи песми, кад се јавља ритам, кад тек искрсавају неке риме и нека идеја, „али још нема речи“. Јер, песма не почиње речима, већ се она речима завршава, и то управо стварањем облика песме. А када је песма написана, она тад постаје текст, и можда престаје да буде песма. Овде Миљковић своје одређење песничког облика повезује са стваралачким процесом и објашњава да се, у ствари,

„стварање песме своди на припремање и стварање одговарајућег облика, јер све остало већ постоји.“ (208)

У сложеном процесу настајања песме управо је стварање форме одсудан чин, а постизање песничког облика, заправо, реализација песме, довршетак артикулације уметничког значења. То Миљковић овако објашњава:

„Облик песме је оно што интерпретира песника, што његову експресију чини постојећом и могућном, јер само облик који се може слухом и видом перципирати чини песничку материју конкретном. Од облика зависи колико ће та експресија бити уметничка. Исто тако, у песми нема другог континуитета осим континуитета облика, јер је песма сва из асоцијације, осећајних амбивалентности, слободно спојених алузија. Тако јединство песме је у јединству облика који чини песму херметичком, постојаном, не да јој да се губи, да се расипа. Уколико код ствараоца облик не претходи песми и не јавља се с њом, њему је свака форма мучан Прокрустов кревет и он треба да је одбаци, али он и није песник јер се његове мисли и осећања јављају у другим облицима, а не у песничким.“ (208)

Имајући у виду како Миљковић говори о поступку обликовања песме, о стварању облика песме и о укупном настајању песничког облика, затим, о уделу обликотворних чинилаца у уметничком значењу и уметничкој вредности песме, може се рећи да је стварање песничког облика суштина песничке креације, да је постизање облика врхунац у стварању и настајању песме, њено ускрснуће.

У огледу „Поезија и облик“ Миљковић објашњава своје одређење форме у поезији и истиче да је управо форма и специфичност поезије (њено изворно својство), и творачко начело песничке креације, да песма настаје стварањем форме, да је форма унутрашњи чинилац артикулације уметничког значења, да једино стварањем форме песник ствара песму, да једино облик чини песму могућном и да једино довршењем облика песник довршава песму у њеном уметничком квалитету, да је управо облик чини не само аутономном и постојаном, већ и несхватљивом споља, да се песма формом херметички затвара од свих упада споља, да се једино преко уважавања њене форме поезија може схватити у свом уметничком квалитету, да једино, дакле, форма омогућује поезију и чини је постојаном и делотворном.

Због тога он и пише управо о песничком облику када хоће да најподробније образложи савремену песничку праксу, то јест, нову поезију и поетику те поезије. Сматрајући је изворном и посебном, Миљковић за ту поезију и поетику смишља нов назив: неосимболизам. На самом крају огледа он је

посматра у односу на остале поетике и праксе књижевног стварања које су у том тренутку у првом плану књижевне еволуције: као што су полемика између „модерниста“ и „реалиста“, и поплава свакојаких писанија у „слободном стиху“. У односу према поменутој полемици неосимболизам је у предностиутолико што не негира нешто што је на било који начин уметнички вредно. У односу према свим осталим питањима савремене песничке праксе, неосимболизму Миљковић намењује активну позицију „борбе против произвољности сваке врсте“, (која је, заправо, знак одсуства праве и стваралачке оригиналности), такође и „против уметничке алкавости и безбриге тако присутне у тој поплави ‘слободних стихова’ (од чега слободних?), који су најчешће бујица неконтролисаних речи да се сакрије унутрашња немаштина, јаловост и недостатак сваке песничке културе.“ (208)

Огледу „Поезија и облик“ Миљковић је наменио улогу програмског образложења неосимболизма, али то образложење пише начелно, и у први план ставља проблем облика у поезији, и назначује почетне теоријске дистинкције између форме и осталих елемената песничког говора. А највеће иновирање у тумачењу песничке форме прави истичући улогу формалних елемената у настајању песничког значења, да би доспео до своје дефиниције форме (облика) по којој је управо форма оно што песник ствара, то јест, оно постигнуће у обликовању песмекојим артикулише песничко значење до непоновљиве уметничке делотворности и квалитета. У осталим текстовима о поезији, у критикама и огледима о појединим песницима и песничким књигама, Миљковић мање говори о песничкој форми, заокупљен пре свега тумачењем и вредновањем укупног уметничког домета песника о чијој књизи пише. Изузетак је Миљковићев књижевнокритички оглед о једној јединој песми: „Расветљавању“ Танасија Младеновића. Да би показао у чему је уметничка вредност ове песме, Миљковић највише говори о њеној форми. Претходно, пишући критику Младеновићеве збирке *Под пепелом звезда*, рекао је за ту песму да је једна од најлепших песама овога песника. „Она је сва од светлости, сна и звука, емотивно запета као лук затегнут до кидана, разноврсна унутар себе а складна и тајновита споља.“ А када подробније открива која то уметничка значења Младеновић артикулише у тој песми, говори о односу форме и садржине.

Овде је Миљковићево објашњење односа песничке форме према садржини песме још подробније. Како Миљковић раздваја песнички облик и садржај песме? Сасвим јасним конкретизацијама. „Садржај је, на крају крајева, у свакој песми; само банални низ чињеница; кад оне пропевају, онда оне саме више нису важне. Важан је звук и облик низа.“ (100) Садржај

има још једну особину, а то је нестрпљивост да се најкраћим и најлакшим путем испољи. И због тога је садржај главни узрок аритмије у песми, заправо, препрека која омета артикулацију песничког значења. А у овој Младеновићевој песми, „као и у многим добрим песмама, приметимо да она казује више него што допушта њен садржај“. И то тако што је садржај укроћен ритмом, ритмом који је „више него музика; то је плес који све разоткрива и поново затвара у недокучиву завршеност.“ Песма настаје из напетости садржаја и форме, та напетост доводи до унутарњег лома у песми, чије настајање Миљковића подсећа на вртлог, то јест, динамизам елемената форме. „То је вртлог који не признаје сталност и самосталност ствари, идеја, мисли и тема. Вртлог изван домаћа садржаја.“

Дакле, садржај песме, тај банални низ чињеница чине ствари, идеје, мисли и теме, а чију нестрпљивост да се испоље најкраћим и најлакшим путем песник савлађује динамизмом песничког облика, пре свега ритмом, који је више него музика, заправо, прави плес семантичких јединица у њиховом кроћењу сирових и крутих значења елемената садржаја. Из те напетости садржаја и форме, из тог динамизма којим форма савлађује сталност и самодовољност ствари и идеја настаје значење у којем „има више лепоте и смисла“ него у њима. „Шта то управо значи?“ – пита се Миљковић, и објашњава – „То значи да је *облик* сачувао и остварио своју апсолутну истинитост. Згуснути осећање и доживљај до те мере да се они више само у себи не могу препознати значи постићи чисту поезију, која је толико набијена животом да јој више никаква директна веза са њим није потребна.“

Овде Миљковић, најпре, употпуњује онај низ баналних чињеница које чине садржај песме, а то су осећање и доживљај, свакако, не песничко осећање и песнички доживљај, већ осећање и доживљај који настају у стварном животу. А у песми се врши згушњавање елемената садржине све дотле да се они више не могу препозна, тако да постају нешто друго, једна друга врста истине, коју Миљковић означава синтагмом чиста поезија. Одмах затим прелази на ново својство чисте поезије, које се састоји у томе да је таква поезија толико набијена животом да јој више никаква директна веза са њим није потребна.

Осећање и доживљај, који настају у поезији, нису само модификација стварног осећања и доживљаја, већ су толико испуњени животом да се семантички осамостаљују од првобитног осећања и доживљаја и постају нови семантички феномен, песнички артикулисано осећање и доживљај. Ова идеја носи у себи више консеквенци о природи песничког значења, а из Миљковићевог објашњења се види којих. Прва: да су песнички обликовани садржаји (осећање и доживљај) нешто

сасвим посебно, (чиста поезија); и друго: да због тога нису испражњени од живота, већ, напротив, пуни живота, ништа мање него оно осећање и доживљај из стварног живота.

Ова идеја је теоријска идеја, естетичко одређење природе поезије, којим се истиче да поезија није ништа неживотно, вештачко, већ је набијена животом као и сваки други човеков акт живота.

Након овог поетичког искорака, идеје о животности поетског чина, Миљковић том идејом појачава идеју о посебности, то јест, аутономности поезије, та аутономност и самодовљност поезије се састоји у томе да у чистој поезији поезије, на пример у песнички артикулисаном осећању, престаје важност сижеа, на пример, стварног осећања, које је песми сувишно јер њега замењују „њени звонки путеви, начини њеног појављивања. Све је замењено речју и музиком. Песник као да је рекао: нећу ствар; хоћу име. Као да је рекао: нећу да видим; хоћу да кажем и чујем. Ова песма је пожелела да буде више него песма, и зато јесте добра песма.“

Своје теоријско описивање посебности песничке форме Миљковић развија до извођења појма чисте поезије која настаје семантичким деловањем елемената песничке форме на елементе садржаја (баналних чињеница, стварних осећања и доживљаја, сижеа који се обрађује у песми). Дакле, песма настаје стварањем песничког облика, који је поступак артикулације песничког значења, а који се може схватити као процес згушњавања, то јест, кристализације значења, чији је домет толики да новостворено песничко значење је изворно и аутономно да оно засниवासвоју властиту истинитост, што значи да поседује апсолутну истинитост. Однос који се успоставља између садржине и форме може се представити као однос у процесу семантичке кристализације тако да садржина престаје да буде стварност, већ – пева, то јест постаје чиста поезија. За ону песму у којој се то догоди Миљковић каже да је то добра песма, то јест, песма која је пожелела да буде више него обична песма, која је, значи, настала из песничког надахнућа, из жеље да се из обичног осећања и обичног доживљаја кристализује песничко осећање и песнички доживљај, и та жеља, тај наум успешно остварен.

Овим разликовањем песме и добре песме Миљковић стиже до онога што се може назвати критеријум уметничке вредности у поезији, критеријума којим се издваја супстанца чисте поезије, то јест, естетска супстанца без било каквих примеса, то јест, остатака баналних чињеница, обичних идеја, мисли, осећања, доживљаја, сижеа, како све Миљковић означава елементе садржаја у поезији.

Миљковићев нови критеријум песничке вредности је апсолутна поезија, поезија која је постигнута песничким обликом, и то таквим динамизмом елемената форми да се значење згушњава и кристализује до елиминације свих примеса садржине, што оној песми у којој је то постигнуто прибавља највећу меру вредности, значи, квалитет довршености исавршенства.

Овај теоријски део Миљковићевог књижевнокритичког огледа о Младеновићевој песми, „Расветљавање“, део посвећен начелном објашњењу функције елемената форме у поезији, је у ствари припрема за тумачење песме, то јест, целине песничког значења, оног значења које је песник успео да артикулише. Том песмом Младеновић је артикулисао један врло сложен песнички доживљај постојања, заснована на осветљавању, на откривању бића у себи и око себе, и жудње за животом. На основу тога Миљковић управо тако одређује песничко значење постигнуто у овој песми „А ова песма је баш то: жеђ за животом, и пијанство од саме те жеђи. Овде се спаја дионизијска инспирација са аполоновским принципом лепоте. Необузданост пана и вечита, узалудна туга орфејска срели су се у овој песми ведрој и тужној, складној и необузданој истовремено.“ (102)

Пошто је на овај начин открио уметничко значење артикулисао песмом „Расветљавање“, служећи се при том и позивањем на античку филозофску и песничку традицију, Миљковић завршава овај оглед завршним тумачењем односа садржине и песничког облика, то јест, конкретизовањем елемената форме и елемената садржине: „Сунчана напетост и пропетост ове песме почива на антиномији између њеног садржаја и форме. Садржај је необуздан, дионизијски; форма строга, аскетска, аполоновска. А садржај је прикладно и транспоновано испољио, само зато што је победила форма. Мутан покушај уметност ми јача“ каже Пол Велери. Да није победила форма, ова би песма остала мутан покушај. Овако, на њу се не може ништа надовезати, јер је коначна, затворена у себе, лишена поновљивог. Спојеност дионизијске необузданости и уметничке строгости у овим стиховима одаје један медитерански сензибилитет. Песма „Расветљавање“ је пуна еротике, трагике и сунца. У њој има „сунчане трагике“ како би рекао Ками. У ствари, три инспирације „испреплетале су се у овој песми у бујну и беспрекорну кики: еротска-панска, трагична-орфејска, и сунчана-медитеранска. Победило је Сунце, Облик и Расветљавање.“ (102-103)

Миљковићево трагање за формом у поезији, његово сазнавање и одређивање песничке форме је истовремено и списатељско и теоријско-естетичко. Веома је развио и своје осећање за форму и своје поетичко тумачење форме. Пишући

стихове могао је да посвети посебну пажњу елементима форме и облику песме коју ствара пошто је веома добро знао шта је форма и која је њена семантичка и уметничка улога у поезији; пишући поетички и естетички о проблемима форме могао је да обухвати најтананије њене аспекте пошто је имао непосредна стваралачка и песничка искуства и високо однеговано осећање за форму. Може се рећи да је у свом песничком стварању веома развио своје обликотворне моћи и постигао највећу меру владања формом. По Миљковићевом мишљењу, форма је веома сложен феномен, а он га је поетички одредио изједначајући стварање песме са стварањем њене песничке форме, утолико што је и једно и друго процес артикулације песничког значења до његове пуне семантичке и уметничке довршености, процес који је процес покретања обликотворних елемената песничког говора и развијања таквог динамизма да то постаје вртложни динамизам који настаје из напетости елемената садржаја и елемената форме а протиче у претварању првих у друге све дотле док се тај процес естетског трансновања обогашивања не оконча потпуном кристализацијом до естетске делотворности новостворене семантичке творевине, то јест, до потпуне артикулације песничког значења у квалитету естетске супстанце, најчистије естетске супстанце, значи до песме која је – чиста поезија.

Може се рећи да Миљковић своје поистовећивање песме са њеним песничким обликом, форме са поезијом, изводи тако што из укупног стваралачког процеса у поезији издваја најужу фазу песничког стварања, која почиње проналажењем и активирањем елемената форме а завршава постизањем коначног песничког облика, то јест, уметничког артикулисања песничког значења. Та фаза је непосредни песнички чин писања песме – обликовање песме. Пре и после тога песма постоји у другим облицима, пре тога она је само грађа (сиже) за песму, после тога она постоји у облику текста песме.

Кад је процес стварања песме завршен, кад је песма постала текст, она једобила свој пуни и непоновљиви смисао – облик. Уз то, својим обликом песма брани чисту поезију у себи од свега другог, и оног што јој претходи, а и оног што би је споља могло нарушити, па је обликумуједно и херметички затворена. Само таква песма има савршен облик и само такав облик постаје савршена песма. У томе је њено савршенство: у јединству свих елемената песме, која захваљујући томе достиже највећу меру уметничке вредности и постаје чиста поезија.

Овим тумачењем односа форме и садржина у поезији и овим дефинисањем и песничког облика Миљковић је развио своју поетику песничке форме, поетику која је више скица и концепт, него потпуно довршено и подробно објашњено уче-

ње и теорија, али у укупној поетици и теорији песничке форме јесте веома значајан домет не само у оквирима српске књижевности, књижевне теорије и естетике. У том погледу Миљковић спада међу наше најзначајније творце теорије и естетике уметничке форме као што су Љубомир Недић, Богдан Поповић, Милош Црњански, Иво Андрић, Момчило Настасијевић, Владан Десница, Васко Попа, Данило Киш, Павле Угринов, Борислав Пекић, Никола Милошевић, Милорад Павић, Радован Бели Марковић.

Посебно треба издвојити једну Миљковићеву идеју о песничкој форми, идеју којом је он начинио корак више од свих других, а то је идеја о „набијености форме животом“, то јест, идеја о томе да песничка форма, самим тим и поезија, у свом најужем значењу и одређењу, својом естетском природом и уметничком вредношћу, није никакав епифеномен, ништа вештачко, никакав украс и луксуз, већ човеков изворни животни и стваралачки чин, чин стварања и обогаћивања људске егзистенције. Саставни део човековог порива за животом, стварањем и интензификацијом живота. Оригинална Миљковићева конкретизација песничког облика и песничке уметности, значајно је иновирање поетике и естетике уметничке форме, иновација коју он није подробније разрадио, али која је толико подстицајна да омогућује нове продоре и нова сазнања у поезији и у уметности, такође, у књижевној теорији и естетици.

ЛИТЕРАТУРА:

Бранко Миљковић: *Критике (Сабрана дела, књ. 4)*, Градина, Ниш, 1972.

БРАНКО МИЉКОВИЋ: МОЋ РЕЧИ

Зборник радова о стваралаштву
Бранка Миљковића (1934-1961)

Приредио

Александар Б. Лаковић

Библиотека

ИСКОРАЦИ

Издавач

Народна библиотека „Вук Караџић“ Крагујевац

За издавача

Мирко Демић

Лектура и коректура

Александар Б. Лаковић

Графичка опрема

Бошко Протић

Адреса издавача

Др Зорана Ђинђића 10/III

34000 Крагујевац

e-mail: koracikg@yahoo.com

Штампа

ГРИД, Крагујевац

Тираж

300

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1 Миљковић Б.(082)

821.163.41-94(082)

БРАНКО Миљковић: Моћ речи : зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934-1961) / приредио Александар Б. Лаковић. - Крагујевац : Народна библиотека "Вук Караџић", 2014 (Крагујевац : Грид). - 243 стр. ; 21 см. - (Библиотека Искораци)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. -Библиографија уз поједине радове.

ISBN 978-86-83007-46-2

1. Лаковић, Александар Б. [приређивач, сакупљач]

а) Миљковић, Бранко (1934-1961)

COBISS.SR-ID 211919116