

Марија Јефтимијевић-Михајловић<sup>1</sup>  
Институт за српску културу – Приштина  
са седиштем у Лепосавићу

## БРАНКО МИЉКОВИЋ И СТЕФАН МАЛАРМЕ (поетичке сродности и разлике)

*Сажетак:* Истражујући сродности у поетичким ставовима, стваралачким поступцима, глобалним симболима, аутор у раду констатује да између француског симболисте и српског (нео)симболисте није реч о утицају у правом смислу речи, већ о „избору по сродству“, како је Гете називао литеарну блискост која превладава све просторне и временске границе. Најблискије везе проналази у њиховом односу према језику, речима, поезији, сугестији, форми (облику), схватању о самоеманципацији песме и онтолошком статусу поезије, али и њеном фаталистичком подтексту. Разлике међу њима огледају се пре свега у њиховом поимању традиције и рецепције песничког дела.

*Кључне речи:* Миљковић, Маларме, сродности, језик, поезија, песма, сугестија, ништа (празнина), традиција.

У својој *Упоредној књижевности* Ван Тигем је записао: „Као и слика, статуа, соната, и књига се укључује у извесну серију, било да је писац тога свестан или не. Имао је претече, имаће и следбенике... У сваком случају, игра *утицаја*, примљених или вршених, битан је елемент историје књижевности.“<sup>2</sup> Међутим, у књизи *Структура модерне лирике* Хуго Фридрих с правом тврди да „код песника од ранга литеарни утицај и онако не представља пасивни догађај него је последица избора по сродству, који је и довео до тога да у неком претходнику нађу потврду за своја сопствена уметничка стремљења и да их уз

---

<sup>1</sup> mjmhajlovic@gmail.com

<sup>2</sup> О утицајима на своје дело говорили су многи писци. Молијер је писао: „Оно што је добро узимам где нађем“. Џојс је у *Младости уметника* утицај поредио са нарочито одабраним светиљкама при чијем светлу стваралац ради. Селма Лагерлеф је у свом говору приликом пријема Нобелове награде најпре одала захвалност многим непознатим учитељима, посебно безименим народним приповедачима. А Анатоли Франс је чак написао духовиту *Апологију плагијата* (Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ“, Београд, 1995, стр. 17-18).

њихову помоћ оснаже“<sup>3</sup>. Овом ставу је увелико сродно схватање Петра Митропана који је у закључку своје расправе „Сремац и Гогољ“ записао да је „прави и дубљи утицај скоро немерљива ствар, он се не види споља, не огледа се у појединим реченицама или некој упадљивој сличности фабуле, у насловима, именима или ситуацијама, него у заједничком ставу, односу према свету, у типу и начину рада“. Ово се посебно мора узети у обзир „када је и онај који је под утицајем само-сталан оригиналан таленат“<sup>4</sup>.

У књижевној критици је одавно констатовано да је дугачак списак песника и филозофа који су имали утицај на стваралаштво Бранка Миљковића. Сâм је говорио да жели изградити један модеран песнички образац кроз синтезу симболистичке и надреалистичке поетике, чиме је посредно указао и на извесне утицаје који су деловали на њега, нарочито песници симболистичког усмерења. У његовој поезији, а нарочито есејима, срећемо Малармеов појам сугестије и апсолутизације речи, Валеријево схватање поезије као патетике ума, Сипервјелов заборав, Манделштамов однос према речима, али и традицији. Ослањајући се на страна песничка искуства, Миљковић је желео да ухвати корак са европском песничком традицијом, не губећи притом корак са претходницима, свестан да је ново у књижевности вредно само ако је у њега уграђен однос према старом.

Утицаји који се могу препознати у Миљковићевом делу су пре свега француског порекла. Утицај француских симболиста треба сагледавати као део широког симболистичког наслеђа у лирици XX века. То се нарочито односи на Малармеа и начин на који се његово стваралаштво одразило на Миљковића. Овде се мање може говорити о правом утицају већ о „избору по сродству“, како је Гете именовао литерарну блискост која превладава све просторне и временске границе. Сродност Миљковићеве и Малармеове лирике утемељена је у основним поетичким ставовима ова два песника, али и у самим темељима и искуствима модерности, у које је овај француски песник уградио своје дело.

О Малармеовом делу Хуго Фридрих пише да је „најиздвојеније и најнеприступачније међу свим здањима модерне лирике“, које „покушава земаљским језиком, ’мелодијом и ћутањем да дешифрије бескрајни празан простор апсолутног“<sup>5</sup>. Али управо у том надљудском захтеву који је Маларме поставио пред своју лирику, Миљковић је открио и њену праву вредност.

---

<sup>3</sup> Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, „Светови“, Нови Сад, 2003, стр. 152.

<sup>4</sup> Цитирано према: Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, стр. 37.

<sup>5</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 101-102.

Свој стваралачки пут Маларме је започео као парнасовац, те његов симболистички период и није нарочито богат. Чини га неколико песама, нешто прозе и неке теоријске мисли о симболизму. Али, ако се не може говорити о његовом богатом симболистичком опусу, може се говорити о великом утицају које је његово дело имало на будуће песнике. То се пре свега односи на Пола Валерија, али и на друге европске песнике, као што су Георге, Т. С. Елиот, Гиљен, Унгарети. И поезија Бранка Миљковића била је веома утицајна крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. Тај утицај се огледа како у часописима тога времена, тако и у збиркама младих песника. Међутим, утицај његове поезије може се пратити и знатно касније, кроз поетичке ставове, мотиве смрти, песништва, културе.

Највећу сродност поетичких ставова Миљковићеве са Малармеовом лириком можемо сагледати кроз њихов однос према језику, односно речима. У стваралачком поступку код симболиста је била веома карактеристична употреба језика. То се односи и на српске симболисте (Дучића, Ракића, Диса), чије су наслеђе припадници неосимболистичке групе, међу којима је и Миљковић, уградили у своје дело. У својој *Историји модерне српске књижевности* Предраг Палавестра пише да се континуитет симболистичког наслеђа у српској књижевности одржао захваљујући првенствено симболистичкој артикулацији *песничког језика*, виртуозности и оригиналности до које је он доведен и као такав постао књижевни идеал каквом је тежила читава симболистичка уметност.<sup>6</sup> Као један од оснивача и као припадник покрета неосимболизам, чији се представници већ самим својим именом одређују као извесни настављачи извесне симболистичке традиције, Миљковић је прихватио нека од начела симболистичке поетике: мотиве песништва и културе, тежњу ка формалном савршенству, склоност ка утврђеним песничким облицима, однос према традицији.<sup>7</sup> И мада је писао да „неосимболизам не треба бркати са симболизмом“, јасно је да је његово дело у јакој вези са симболистичким начином мишљења и да је до темељних теоријских знања о поезији долазио преко следбеника симболистичке поетике, Рејмона Кеноа и Алена Боскеа.

Симболистичку поезију, уопште, карактерише посебна лепота стављања речи у један посебан песнички склоп. Сучељавањем речи, њиховим слагањем и њиховим избором по звучности, симболисти су својој поезији давали драж изненадности, мистичности и музикалности. Речи, језик, служили су им за друге дражи које треба читаоцу да пружи једна песма. Неговање извесне технике створило је посебну

---

<sup>6</sup> Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892-1918*, СКЗ, Београд, 1995, стр. 51.

<sup>7</sup> Више о томе видети у: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, „Филип Вишњић“, Београд, 1994.

форму поезије, настало је грчевито трагање за речима, и делом за архаичним језицима, да би се поставили у нови склоп, у нову форму. На тај начин, симболизам је од речи, од језика, створио „музику песме“.<sup>8</sup>

Маларме је сматрао да је поезија језик који се ничим не може заменити, да је једино подручје у којем се посве може искључити случајност, скученост и недостојност реалног. Такође је сматрао да се „стихови не праве с идејама, него с речима“. Он се залагао за то да речима буде враћена њихова изворност и њихова постојаност. Односно, сматрао је да „језику трба вратити слободу која ће га отворити за ’праблеске логике’, дакле за оно подручје у којем још није истрошен у служби саопштавања и сведен на клишеје, па би та слобода омогућила да се певање и мишљење искаже као нешто сасвим ново“<sup>9</sup>. За њега певање значи радикалну обнову изворног стваралачког чина језика, тако да је казивање увек казивање онога што до сада није казано.

За враћање изворности и древности нашем језику залагао се и Миљковић. У есеју „Песник и реч“, повећеном поезији Велимира Лукића он разликује две врсте речи: „велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине речи од којих је створена поезија, и, на другој страни, речи за ћаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске!“<sup>10</sup> Он је, дакле, био свестан да тезом о речима као основној грађи поезије, не казује ништа ново ни оригинално. И зато развија тезу даље: да смисао није у речима уопште, свакојаким речима, већ у „речима које ће нас рећи заувек“, речима „после којих ћемо остати сами и покрадени као богови“<sup>11</sup>. Реч је, дакле, о специфичним, поетским, продуховљеним речима. То су „велике речи мукама оплођене које служе да кажу моћ истине“, које „имају своје геолошке слојеве, своје наслаге“, а од којих „свака носи у себи потонуле градове које тражимо“, које крију „најдубљи, најсировитији и најелементарнији смисао, иза кога су векови“<sup>12</sup>.

Миљковић је сматрао да „велике речи“ нису оне из Вуковог *Рјечника*, јер је он, као и Меша Селимовић касније, замерио Вуку што је наш језик сувише рационализовао и учинио га неосетљивим за многе суптилне и скривене емоције: „Наш језик треба поново оспособити за изражавање далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног“<sup>13</sup>. Као и Маларме, и Миљковић сматра да „нашем језику треба вратити тајан-

<sup>8</sup> Јокић Вујадин, *Симболизам*, „Обод“, Цетиње, 1967, стр. 29.

<sup>9</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 124.

<sup>10</sup> Сабрана дела Бранка Миљковића, књига IV, *Критике: са делима и ауторима о песничкој уметности – прилизи*, „Градина“, Ниш, 1972, стр. 14. У даљем тексту: СДБМ.

<sup>11</sup> Исто, стр. 13.

<sup>12</sup> Исто, стр. 14.

<sup>13</sup> Исто

ственост и древност“, али на начин на који су то покушавали Настасијевић, Кодер и Винавер. Дакле, тајанственост и древност су прве конкретније константе *новог* и оригиналног у речима. Али, суштина није у томе да се пронађу нове, „муком оплођене“ речи, него да се *опште*, дакле сваке, па и „чаршијске“ које једноставно значе „нешто посебно или чак појединачно“, претворе у „речи које казују нешто опште“. Једини начин да се то постигне, сматра Миљковић, јесте да се реч најпре учини безадржајном, односно да се она „претходно доведе у противуречност са самом собом“<sup>14</sup>, па се тек онда, пренесена у стих и песму, ставља у односе са другим речима. Сада те друге, околне речи, емитују на њу испразну, опустелу реч, нова и померена значења. У овом и другим ставовима попут оног „уколико је реч богатија значењима, утолико је она неодређенија и шири“, може се препознати симболистичка теорија о контексту, алузији, наговештају.

О речи и њеној функцији Миљковић је писао у многим песмама. И наслови неких указују на то: „Далеке речи“, „Неречене речи“, „Распоред речи“, „Узалудност речи“, „Речи у песку пресахле“. Он пева: „Све што имамо то су наше речи“, и „Ми имамо само речи / и дивно смо се снашли у тој немаштини“. На нивоу експлицитне поетике, о речима посебно говори у есеју „За једну песничку уметност“, посвећеном стваралачком поступку Рејмона Кеноа. Миљковић је овде прецизно и директно открио и своје теоријско схватање и своју основну стваралачку технику, непосредно се везујући за Малармеа:

„Речи су довољне да се напише песма. Речник је рудник одакле песник треба да црпе. Зар Маларме није писао своје песме помоћу Великог Ларуса? У речнику наша имена и речи и траве чекају своје поновно рођење.

Кено каже:

’Добро смештене добро изабране  
Неколико речи чине поезију’.<sup>15</sup>

Овим је Миљковић усвојио основно начело песничке уметности: песник је слободан да успоставља везе међу стварима, а онда их на свој начин и осмисли.

На ове ставове се надовезује Миљковићево специфично поимање симбола: „Пут до песме не води кроз интелект већ кроз слутњу. Песник види више од других јер слути оно што је другима неприступачно; С дуге стране, он види неодређеније од других јер слути и оно што је другима очигледно“<sup>16</sup>. Такво схватање му је омогућило да у

---

<sup>14</sup> Исто, стр. 15.

<sup>15</sup> Исто, стр. 179.

<sup>16</sup> Исто, стр. 244.

својим поетичким текстовима покуша да помири одређена симболистичка са надреалистичким начелима. На то указује и Александар Јовановић, истичући да је Миљковићево залагање за немерљив и таман симбол функционално утолико што се таквом врстом симбола могу помирити одређени поетички парадокси и противречности<sup>17</sup>, која се, дакле, састоји у наговештајима и слутњама и саопштава истину на посредан начин.

По Миљковићевом мишљењу, „општа места“ и „недовољност речи“ су једино на шта песник може да рачуна а „од њега зависи да ли ће знати да изражајно оспособи негатив језика“<sup>18</sup>. Двема могућностима које му се у тој ситуацији указују: „компензирати недовољност речи подтекстом, допустити језику да црпе своју снагу из једног стања нејезика, како вели Бланшо“, или „прогласити језик једином стварношћу и тврдити да поезија почиње речима и њима завршава, да о поезији изван речи не може бити ни говора“<sup>19</sup>, попут Малармеа који је поистоветио речи са стварима, а писање са чином стварања, Миљковић претпоставља трећу, схватање да „реч није ништа“, да „има само значење“, да „не поседује никакву снагу и моћ којом би саму себе могла стварати“, него да ту снагу прибавља тако што „потискује своје значење до места са кога ово може бити само сугерисано, али не и изричито саопштено“.<sup>20</sup>

На значај сугестије у симболизму посебно је указао Маларме: „Именовати неку ствар значи покварити три четвртине ужитка у једном песничком делу; Уживање се састоји у постепеном одгонетању; Сугерисати ствар – то је циљ“<sup>21</sup>. Сличан став је Миљковић најексплицитније изразио у есеју „Недореченост која казује“, писаном поводом стихова француског песника Рене Шара. У њему се проблематизује реч, односно смисао њеног директног или индиректног збачења, њене метафоричности. У суштини, и овај трактат о речима само је својеврсна парафраза познатих симболистичких теза о алузији и подсвести, о асоцијативном и помереном смислу речи које, како каже Миљковић, „долазе после“, односно чија се суштина открива тек у подтексту, између редова, понекад и ван њих, на белинама и маргинама, у сферама слободне имагинације песника. Као и Маларме, и Миљковић је против именованја предмета, јер „речи треба да нам дочарају стање које је пре њих, а не да причају“. Израз „недореченост која казује“ није ништа друго до алузија која се претапа у бескство од „доконих речи, смрзлих у својој довршености“, од наратије, инвентарисања, непосредног

---

<sup>17</sup> Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, стр. 92.

<sup>18</sup> СДБМ, књига IV, стр. 195.

<sup>19</sup> Исто, стр. 225.

<sup>20</sup> Исто, стр. 225-226.

<sup>21</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 130.

одражавања. Такве речи су „старије од себе самих“, као што су знакови без речи – старији од речи, али ипак претходе речима и потпуније одражавају смисао. То значи да реч никако не сме бити „именовање предмета“, нити непосредни одраз садржине, него само њен наговештај. Реч је, дакле, симбол а не слика.

Модерна лирика *реч* посматра као покретач песничког чина и исходиште свега. Овај принцип, за чије је утемељење најзаслужнији Едгар Алан По, условио је давање примата звуку у односу на смисао, који тиме постаје секундаран. Рембо је сматрао да уметност мора „да изазове узбуђење: наиме, да буде права магија“. Идеју о звучној, сугестивној снази језика, симболизам је преузео од романичара. Песник је „чаробњак звука“ који познаје магичне формуле језика. По теорији језика француских илумината, у којој су корени симболизма, „реч није случајни људски производ већ проистиче из космичког праједног; Изговарањем речи остварује се магичан контакт са тим исконским исходиштем, а као песничка реч она тривијалне ствари ураћа у тајанственост њиховог метафизичког порекла и односи се на светлост дана скривене аналогije међу саставним деловима бића“ (тзв. „чаролија призивања“). У чланку „Магија“ Маларме, између осталог пише: „Између старих поступака и чаролије која делује у поезији постоји тајна сродност“ и пред песника „чаробњака слова“, поставља исти задатак који су имали „алхемичари, наши преци“ и древни врачеве и бајалице: „у свесно оствареној тами призвати ствари помоћу алузија а не директних речи“.<sup>22</sup>

Пооова, односно Бодлерова теорија о магији језика, подразумева да је песма у себе затворена творевина, која не поседује ништа, чак ни истину, већ је *the poet per se*. У каснијој теорији модерне лирике – *poésie pure*, што је појам који се у XX веку односи на теорију поезије која се темељи на Малармеу и симболистима, а значи „чист, чистота“, тј. чистоту бити неке ствари, њену ослобођеност од реалности, па чак и од садржаја, као и звучање ослобођено смисла, чиме је отворен простор магији језика.

Тежња ка „чистој поезији“ је још једна Миљковићева веза са Малармеом. У есеју о Десимиру Благојевићу он каже:

„Не пева ова поезија живот споља, већ његове тамне импулсе изнутра. Овде је поезија дошла до своје слободне пулсације; Неподстакнута ничим споља, она је сама себи узрок. Будући да никуда не може из себе, она је херметичка. То је у ствари 'чиста поезија' која је себи узрок и циљ, чија је заинтересованост за свет другачија. Има у њој једне сасвим нове

---

<sup>22</sup> Исто, стр. 52-53. и 144-146.

љубави за свет и живот. Њен песник зна: свет није видљив, он се може само певати, слутити и сањати. Она је у слаткој померености времена и смисла из веровања у реч и звук. Поезија која је само поезија и која друго и не жели бити. Из ње не видим живот, али назирем музику и бескрајну светлост када све престаје.“<sup>23</sup>

Када је песма дематеријализована, ослобођена свога садржаја, како је пропагирао Миљковић, њен основни градивни елемент постаје управо форма/облик. Миљковић је давао примат форми над садржином, сматрајући да је „прва стварност“ језик а не ствар. За њега „нема велике поезије без строге и одређене форме“<sup>24</sup>. Он сматра да осећање за облик претходи песми, јер је облик песме „оно што интерпретира песника, што његову експресију чини постојећом и могућном, јер само облик који се може слухом и видом перципирати чини песнички материју конкретном“.<sup>25</sup>

И у овим ставовима препознајемо Малармеово залагање за неговање строгих песничких облика. Маларме је сматрао да садржина није узрок форме, него „једна од њених последица, да привид има конструктивну улогу и да су „лепа дела деца свога облика, који се рађа пре њих и твори мисао“.

И у својој експлицитној и у имплицитној поетици Миљковић се залагао за херметичност, за неразумљивост поезије. То је оно загонетно, „тамно“ певање које је зачео Бодлер а до врхунца довео Маларме, да би убрзо постало императивни естетски принцип модерних песника. О томе је Миљковић писао у есеју „Неразумљивост поезије“ и нарочито у „Херметичкој песми“:

„Херметичка песма је настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и неутуђива људска стварност.

---

<sup>23</sup> СДБМ, књига IV, стр. 61-62. (Валери је врло често користи израз *poésie pure*, и један од његових текстова носи управо овакав назив. У том тексту пише: „Кажем *чиста* у смислу у коме физичар говори о чистој води. Хоћу да кажем да се поставља питање да ли можемо успети да створимо једно од оних дела које би било *очишћено* од непоетских елемената“. „Чиста поезија“ је поезија лишена свих непоетских примеса, односно свега онога што садржи прозни исказ: приче, догађаја, описа, филозофије. Песма није ни представљање збивања и чињеница, ни филозофско размишљање, него организација језичке грађе, повезивање речи које производи одређени ефекат, па се критеријуми за њено вредновање налазе у самој тој организацији, а не у области биографских, историјских или социјалних чињеница. Видети: Јелена Новаковић, „Поезија као патетика ума: Бранко Миљковић и Пол Валери“, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гацином Хану, Београд, 1996 стр. 59-60.)

<sup>24</sup> СДБМ, књига IV, стр. 207.

<sup>25</sup> Исто, стр. 208.



Све је замењено речима и ништа при том 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* (подвукла М.Ј.М.). Ова два песника су укинула реч као реч и ствар као ствар.<sup>26</sup>

Малармеова лирика је обојена тамним садржајима, али им он супротставља строгу, конвенционалну форму, коју полаже на онтолошке темеље своје поетике. Њен кључни проблем везан је за однос *ништа* и *језика*. *Ништа* (као празан апсолутни простор, изван времена, живота и смрти) се рађа у логосу, тј. у језику, па су отуда и песничке форме појаве логоса (што је старо романско схватање). Његова изјава: „Пошто сам нашао ништа, нашао сам лепоту“ – може да значи лепота метрички савршених форми. Овај став подупире онтолошком схемом, која се састоји у ставу „да се у човеку, уколико је дух и тиме и језик, довршава апсолутно бивство, с тим што оно ту, и само ту налази своје духовно рођење. Апсолутно, схваћено као ништа, дозива језик – логос ('le verbe') – да му он буде место на коме ће се предочити као чиста појава.“ Значи, реч је стваралачки чин чистог духа, јединство уметничког стварања и мишљења засведени су мишљу о апсолутном бивству, изједначеном са *ништа* (arsolutum), а поезија је једино место на којем могу да се сретну апсолутно и језик.<sup>27</sup>

Читаво Миљковићево поетско, критичарско и есејистичко дело говори о односу поезије и онтологије, о онтолошком статусу уметности; Најексплицитније говори у есеју „Поезија и онтологија“, али се исти или нешто модификовани ставови срећу и у поезији. О онтолошком статусу поезије он говори служећи се неким од основних онтолошких појмова, као што су *биће* и *ништа* (односно, празнина), али и Кантовим *модалитетима* онтолошких појмова, као што су поезија-непоезија. У поменутом есеју Миљковић пише:

„У песми речи морају да постигну своју властиту реалност. То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да се представе и одмах затим ишчезну, као мирис. У том смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и 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

---

<sup>26</sup> Исто, стр. 208.

<sup>27</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 135.

негира саму себе и оспорава се. Поезија постаје негативна онтологија.“<sup>28</sup>

Дефиниција поезије као негативне онтологије може бити веома противречна. Наиме, негативна онтологија значи празнину, нихил, ништа, неприсуство бића, што је у супротности са једним другим принципом модерне лирике по којем песма сама по себи представља биће. Зато је исправније тумачити поезију као негативну онтологију зато што из ње одсуствују ствари. Миљковић то и сам каже: „Поезија је осет о томе да су ствари ишчезле“. А затим додаје: „Поезија ствара осет одсутне реалности“.<sup>29</sup> Ствари нису реалне, али ствари нису реалност. Насупрот овим тврдњама којим се казује чега у модерној поезији нема, те их стога не треба ни тражити, стоји једна другачија одредба: „Осет који ствара поезија је празнина“.<sup>30</sup> Овде „празнина“ означава простор из којег су ствари ишчезле. Односно: песма је тај празан протор. Али осет празнине о којем Миљковић пева бива замењен речима и тек су ове у стању да створе позитиван осет, тј. квалитет и биће песме. Овим ставовима Миљковић се директно везује за Малармеа који је говорио да је могућност да будемо присутни у стварима, а да се притом од њих до бесконачности удаљавамо, функција саме реалности речи, али и за Бланшоа и његову мисао да је поетско узбуђење у исто време „сасвим блиско животу и бесконачно удаљено од њега“.

О односу поезије и онтологије Миљковић говори и у напису о Кену. Између осталих, ту је изречено схватање *непоезије* и *антипоезије*. Миљковић се послужио тријадом коју је предложио Ален Боске: *песник – реч – нереч*, заменивши је нешто измењеном тријадом на ширем плану: *поезија – антипоезија – непоезија*. Дефинишући поезију као духовну област која тежи исказивању неизрецивог, Миљковић *антипоезију* схвата као супротност поезији, а *непоезију* као оно што није и не може бити поезија, јер није садржано у њој. У том смислу посмтрано, поезији, па и тумачењу поезије, остављена је апсолутна слобода.

Маларме је сматрао да се језик као суштинско обележје људског бића, најаутентичније и најснажније манифестује у поезији. Тиме је песништво уздигао изнад свих грана људске делатности и изједначио га са творачким чином. Ако обратимо пажњу на значење његових глобалних симбола – бело, празнина, одсуство, ноћ, тмина, уочићемо да се ради о симболима укидања и негације; Њима супротставља цвеће, посебно *ружу*, као симбол апсолутне песничке речи у којој се

<sup>28</sup> СДБМ, књига IV, стр. 212.

<sup>29</sup> Исто, стр. 213.

<sup>30</sup> Исто

отеловљује чиста идеалност, *ништа*. И код Миљковића често срећемо глобални симбол цвет, док се симбол *ружа* среће у „Ариљком анђелу“, као симбол његове лепоте и савршенства: „Прах ружама такнут до мириса се вину“.<sup>31</sup>

Сродност Миљковићеве и Малармеове лирике препознајемо и у познатом ставу о самоеманципацији песме. О самосталном животу песме Маларме је писао: „Дело је безлично и чим се од њега одвојимо, оно више не трпи никакво приближавање читаоца. Ствари напросто овако стоје: Дело стоји посве само, оно је створено и јединствено постоји“.<sup>32</sup> За Миљковића је песма била средиште духовног света. Читавим својим делом опевао је песму. Али, објашњавајући песму, он је заправо више објашњавао *поезију* уопште, песму уопште, принципе и теоријско-естетска начела модерне поезије: „Оно што је песник желео рећи у песни, ни приближно не исцрпљује њен смисао. Сваки би песник могао да каже за себе: ’Ко сам ја да говорим о својој поезији?’“<sup>33</sup> Па ипак, иако је мало говорио о својој поезији и себи уопште, он је више него било који други песник његове генерације размишљао и писао о песни, одредивши тако себе према њој и у њој.

Миљковићева развијена свест о песни добила је свој путпуни израз у есеју „Орфејско завештање Алена Боскеа“. Наиме, Миљковић полази од става да песник не пише песму, него се стварање песничке творевине одвија у супротном смеру – песма пише песника: „Песма почиње да се игра оним што песник по сваку цену жели да каже“, и зато у процесу стварања, откривања суштине, песник и песма „замене своје улоге“ – уместо субјекта песник постаје објект, „уместо да каже, бива казан“, „уместо да пише поезију, поезија пише песника“.<sup>34</sup> Читав овај есеј је заправо доказивање става да је „поезија победа над песником“. Једном створена песма живи свој живот. „Песма је постигла своју пуну зрелост у оном тренутку када се окренула против песника. У том тренутку, песма постаје свој властити песник и свој властити тумач. Њој више нико није потребан осим слушаалаца.“<sup>35</sup> Добра песма, сматра Миљковић, је само она којој песник није потребан. Он наводи три ступња кроз која песма пролази у свом саморазвоју:

– У првој фази се све подвргава сумњи; тада постоји само песник и његов живот, а писање на које се одлучио треба најпре да оправда његову егзистенцију: „Песма постоји ради песника“<sup>36</sup>;

---

<sup>31</sup> СДБМ, књига I, *Ватра и ништа*, стр. 213.

<sup>32</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 128.

<sup>33</sup> СДБМ, књига IV, стр. 262-263.

<sup>34</sup> Исто, стр. 193.

<sup>35</sup> Исто, стр. 199.

<sup>36</sup> Исто, стр. 200.

– у другој фази веза између песме и песника још није сасвим прекинута, али *реч*, која се већ јавила и почела да дејствује, зри и живи својим животом, постепено преузима власт, потискује творца: „Песников живот је још увек гаранција за песму. Али, у исто време, упркос песнику, песма је стекла неограничено поверење у реч. Реч постаје јача од песника. Постигнута је апсолутна стварност језика. Реч 'цвет' постоји и мирише као и сам цвет“<sup>37</sup>;

– у трећој, завршној фази, „песма се ослободила свог песника“, као новорођенче од пупчане врпце. „Она објективно постоји независно од њега“<sup>38</sup>.

Процес самоеманципације песме Миљковић представља овако:

1. песник – постојим и певам;
2. реч – постојим упркос песнику;
3. песма – певам упркос песнику и речима;
4. Песник – песма је свој песник.

Осим става о самоеманципацији песме, Миљковићу и Малармеу је заједничка идеја о фаталистичком подтексту поезије. Маларме је сматрао да „певати значи уништити један дан живота или мало умрети“, да „посветити се јединственом задатку који је посве различит од свега онога што тежи животу“.<sup>39</sup> Овоме је најсроднија Миљковићева теза: „исто је певати и умирати“<sup>40</sup>, коју је испевао у својој чувеној „Балади“. Полазећи од раније утврђеног става да је „поезија је победа над песником“, песник је унапред осуђен на пораз, јер за њега певати значи *бити*, постојати, а и – умирати.<sup>41</sup>

Однос према тишини, ћутању је врло сличан код ове двојице песника. Став да се испевана реч наставља у ћутању формиран је још у зачетку модерног начина певања и мишљења, да би у Малармеовој поетици дошао до крајње радикалних граница – не само његове по-

<sup>37</sup> Исто, стр. 201-201.

<sup>38</sup> Исто

<sup>39</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 118.

<sup>40</sup> СДБМ, књига I, стр. 273.

<sup>41</sup> Порекло овог Миљковићевог исказа, Новица Петковић проналази код Мориса Бланшоа, где се тумачи Рилкеово песничко искушавање смрти: „...постоји једна тајна истоветност између умирати и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује“. У српском песништву сличну тезу први пут проналази код Момчила Настасијевића који пише да „тек на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо припадати самима себи, осетимо се током тока [...] и сазнајемо: и пре смрти тренутно смо умيرали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа“. Видети: Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетике“, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, стр. 21.

езије, већ и поезије уопште: поезија делује као чаролија тек када се речи поново уклопе у „ћутљиви концепт из којег су потекле“, док је идеална песма „ћутљива песма сачињена од саме белине“<sup>42</sup>, која садржи све оно што се не да исказати. А то је суштина језика. Својом чувеном песмом „Sainte“ – „Светица“ о „музичарки ћутње“ која „на пернатом инструменту свира – ништа“, Маларме је испевао велику оду ћутњи.

У песми „Неречене речи“ Миљковић пева: „Неречене речи су пожар у очима / Кога неће никад запретати ноћ. / Без сумње, / Кад их будем изговорио, Оне ће бити моје последње речи / које ће убити и њих и мене / И остати / Са онима што ће доћи.“<sup>43</sup> Или: „Свака реч значи оно / Што значи њено ћутање“ („Ако кажемо“). Своју поетику ћутње Микловић је образлагао и експлицитно. У есеју о Велимиру Лукићу он каже да „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 и да као такве буду казане или ћутане“<sup>44</sup>. Ставом да се неизговореним речима (ћутањем) може рећи исто што и речима изговореним, он се придружује многим српским песницима који су тишини и ћутању придавали скоро магијско значење (попут Стевана Раичковића).

Проучавајући Малармеово и Миљковићево стваралаштво лако је, дакле, закључити да су везе међу овом двојицом песника изузетно снажне. Истоветност многих песничких исходишта наводи на закључак да је реч о веома сродним поетикама, без обзира на различите периоде и стилске оквире у које их нужно смешта историја књижевности, јер свака велика поезија превазилази њихове границе.

Разлика у поетичким ставовима француског симболисте и српског (нео)симболисте огледа се пре свега у њиховом односу према традицији, односно ставу о рецепцији (сопственог) дела. Маларме је захтевао читаоца „који је створен за многоструко разумевање“. Његове песме мноштвом семантичких слојева и завршецима који не нуде коначно разрешење већ обнављају читање као састварање и бескрајно давање смисла, настављају се у бесконачност. Маларме је први остварио велики подухват и практично укинуо границе песме. Тако је *сугестија* остала као једина његова веза са читаоцем. Схватањем да је задатак песника тајанствени рад „с обзиром на никада“, он је изразио велику скепсу у погледу рецепције.

За разлику од њега, Миљковић је своје дело уградио у чврсте темеље традиције, о чему је и сâм више пута писао. Његова „самоманципована“ песма живи свој самостални живот у односу на пе-

---

<sup>42</sup> Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 126.

<sup>43</sup> СДБМ, књига II, *Орфичко завештање*, стр. 185.

<sup>44</sup> СДБМ, књига IV, стр. 14.

сника, али не и у односу на слушаоца „који јој је једини потребан“. Овим се ставом Миљковић битно разликује од Малармеа по коме је песма сама себи довољна. Свој однос према традицији Миљковић је уобличио и опевањем најзначајнијих фолклорних и националних симбола у „Ариљком анђелу“ и „Утви златокрилој“. Створивши два велика уметничка остварења у историји модерне српске поезије, он је потврдио да „у томе и јесте чаролија модерне уметности: она мора отићи што даље од прошлости да би је поново нашла“, мора „да измишља све нове и нове облике да бисмо поверовали да ти облици стоје ту од постанка света“<sup>45</sup>. Есеј „Лаза Костић и ми“ веома је индикативан за Миљковићево поимање песничке традиције. Наиме, он сматра да велики песник, какав је и Лаза Костић, не треба да буде узор, јер „ниједан велики песник не може да буде узор другом правом песнику“<sup>46</sup>. Он није узор него путоказ, што је далеко више. У том се контексту може говорити и о Миљковићевом односу према Малармеу. Маларме је путоказ за смер којим се кретала његова песничка мисао.

---

<sup>45</sup> Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, БИГЗ, Београд, 1996, стр. 253.

<sup>46</sup> СДБМ, књига IV, стр. 119.

## ЛИТЕРАТУРА:

### Монографије и зборници:

1. Валери 2005: **Валери, Пол**. Предавања о поетици. Превео: Вељко Никитовић. – Београд: Каргановић. – 113 с.
2. Витошевић 1995: **Витошевић, Драгиша**. Смисао сличности у књижевности. – Београд: Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ. – 591 с.
3. Деретић 1997: **Деретић, Јован**. Поетика српске књижевности. – Београд: Филип Вишњић. – 421 с.
4. Еко 1995: **Еко, Умберто**. Символ. Превео: Перо Мужичевић. – Београд: Народна књига – Алфа. – 116 с.
5. Јовановић 1994: **Јовановић, Александар**. Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности. – Београд: Филип Вишњић. – 414 с.
6. Јокић 1967: **Јокић, Вујадин**. Символизам. – Цетиње: Обод. – 192 с.
7. Мишић 1996: **Мишић, Зоран**. Критика песничког искуства. – Београд: СКЗ. – 323 с.
8. Павловић 2002: **Павловић, Миодраг**. Поетика модерног. – Нова Пазова: Бонарт. – 108 с.
9. Палавестра 1995: **Палавестра, Предраг**. Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892-1918. – Београд: СКЗ. – 552 с.
10. Солар 1971: **Солар, Миливој**. Питања поетике. – Загреб: Школска књига. – 196 с.
11. Фридрих 2003: **Фридрих, Хуго**. Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века. Превео: Томислав Бекић. – Нови Сад: Светови. – 347 с.
12. Ћулавкова 2001: **Ћулавкова, Катица**. Поетика лирике. Превела Катица Ћулавкова. – Београд: Народна књига Алфа. – 204 с.

### Чланци и студије у монографским и серијским публикацијама:

1. Новаковић 1996: **Новаковић, Јелена**. Поезија као патетика ума: Бранко Миљковић и Пол Валери. – In: Поезија и поетика Бранка Миљковића. – Београд: Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану. – стр. 49-77.
2. Петковић 1996: **Петковић, Новица**. Инверзија поезије и поетике. In: Поезија и поетика Бранка Миљковића. – Београд: Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану. – стр. 11-31.
3. Тодоров 1975: **Тодоров, Цветан**. Поетика и естетика. Превео: Бранко Јелић. In: Књижевна реч. – бр. 33. стр. 11-12.

**Marija Jeftimijević-Mihajlović**

**BRANKO MILJKOVIĆ AND STEPHAN MALLARME**

*Summary*

In the poetic and essayistic works of Branko Miljković, we can recognize the influences of French and Russian symbolists. So, in his work not only can Mallarmé's concept of suggestion and the absolutization of words, Valéry's concept of poetry as the 'pathetic', Superviel's forgetfulness, Mandelstam's relations toward words be found, but also tradition. Relying on foreign poetic experiences, Miljković wished to keep up with the European poetic tradition, which did not lose pace with its predecessors, being aware of the fact a new tradition in literature is worthwhile only if it still has some connections to tradition.

The influence of French symbolists should be considered part of the large symbolist inheritance in the lyrics of the 20th century. This particularly relates to Mallarmé and the way in which his creativity is reflected in Miljković's work. Here we can speak less of real influence, but more of „the choice of relationship“, as Goethe named literary closeness which pervades all space and time borders. The relationship between Miljković's and Mallarmé's poetry was built not only on the fundamental poetic attitudes of these two poets, but on the basis and experiences of modernity, on which the works of the French poet had also been developed.

The closest point of connection can be detected in their relation toward language, words, poetry, suggestion, form (shape), comprehension of the self-emancipation of a poem and ontological status of poetry, but its fatalistic subtext as well. The differences between them primarily can be found in their varying concepts of tradition and reception of poetic work.