

БРАНКО МИЉКОВИЋ
НОВО ЧИТАЊЕ

Зборник радова са научног скупа *одржаног*
у Нишу 14–15. јуна 2014. године



Зборник радова

Библиотека
НАУЧНИ СКУПОВИ

Главни и одговорни уредник издавачког центра
Проф. др Бојана Димитријевић

Организациони одбор

Проф. др Стојан Ђорђевић

Проф. др Снежана Милосављевић Милић

Доц. др Данијела Поповић Николић

Доц. др Јелена Јовановић

Рецензенти:

Проф. др Горан Максимовић

Проф. др Радивоје Микић

Проф. др Стојан Ђорђевић

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

НАУЧНИ СКУП

БРАНКО МИЉКОВИЋ
НОВО ЧИТАЊЕ

Зборник радова

Приредила
Данијела Поповић



Ниш 2015.

САДРЖАЈ

Желимир Д. Вукашиновић БРАНКО МИЉКОВИЋ – ПОЕЗИЈА И ИЗАЗОВ МИШЉЕЊА	7
Саша Радојчић ФИЛОЗОФСКИ ПОДТЕКСТ У ЕСЕЈИСТИЦИ И КРИТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	15
Небојша Ј. Лазић ФИЛОЗОФСКА СВЕСТ БРАНКА МИЉКОВИЋА КАО СВЕСТ О ПЕСМИ ...	27
Милош М. Ковачевић МИЉКОВИЋЕВА „КРИТИКА МЕТАФОРЕ“ У ОГЛЕДАЛУ ТЕОРИЈА МЕТАФОРЕ	41
Ирена Р. Цветковић Теофиловић ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ МИЉКОВИЋЕВЕ ПОЕЗИЈЕ	59
Надежда Д. Јовић ГЛАГОЛСКИ ПРИДЕВИ У <i>ТРАГИЧНИМ СОНЕТИМА</i> БРАНКА МИЉКОВИЋА	67
Јелена М. Стошић ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКА АНАЛИЗА ДЕТЕРМИНАТИВНИХ СИНТАГМИ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	77
Мирјана Д. Стефановић БРАНКО МИЉКОВИЋ И НАРОДНА ПОЕЗИЈА: ПОЕТИКА ПОСЛЕРАТНЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ <i>ИЛИ</i> МЕЂУ СНОМ И МЕД ЈАВОМ	89
Кристина Р. Митић ПЈЕСНИК ПРЕДЈЕЛА БЕЗ ПАМЋЕЊА	97
Драгомир Костић „УТВА ЗЛАТОКРИЛА“ БРАНКА МИЉКОВИЋА. ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО	103
Сања Голијанин Елез ТИПОЛОГИЈА ПОДТЕКСТА У ОНТОЛОГИЗАЦИЈИ ПЕСНИШТВА БРАНКА МИЉКОВИЋА – ДИЈАЛОГ С ТРАДИЦИЈОМ КАО ТРАГАЊЕ ЗА ЗНАЦИМА ПЕСНИЧКОГ ГОВОРА	117
Бојана В. Анђелић БЕОГРАДСКИ ШЕТАЧ БРАНКО МИЉКОВИЋ – ОСМИ МРТВИ ПЈЕСНИК ..	139

Димитар Пандев БРАНКО МИЉКОВИЋ ВО МАКЕДОНИЈА	151
Бранкица С. Живковић БРАНКО МИЉКОВИЋ – ПЕСНИК И ПРОРОК	163
Светлана М. Рајичић Перић МИЉКОВИЋ У СВЕТЛУ АНТИЦИПИРАНОГ ПЛАГИЈАТА, ПРАЗНИНЕ ПУНЕ БУДУЋНОСТИ	179
Сања Ј. Париповић Крчмар ИНВЕНТИВНО РЕАКТИВИРАЊЕ СТРОГИХ ФОРМИ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	193
Снежана С. Башчаревић МИЉКОВИЋЕВ ФЕНОМЕН И ПРИНЦИП САЖЕТОСТИ (СЛИЧНОСТИ СА ПЕСНИШТВОМ ВАСКА ПОПЕ)	205
Александра Г. Ђикић СМРТ ИЛИ САН <i>УЗАЛУД ЈЕ БУДИМ</i> НА ЧАСУ КЊИЖЕВНОСТИ	217
Даница Т. Андрејевић СИМБОЛИЗАЦИЈА ТАМЕ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	227
Јован С. Младеновић ПРЕПИСКА КАО ПРИЛОГ ЗА КЊИЖЕВНУ БИОГРАФИЈУ БРАНКА МИЉКОВИЋА	237
Никола М. Туран МИЉКОВИЋЕВА ПОЕТИКА ИЗМЕЂУ ИНДИВИДУАЛНОГ И АРХЕТИПСКОГ	261
Драган Б. Бошковић <i>УЗАЛУД: ПОЕТИЧКО МЕСТО БРАНКА МИЉКОВИЋА У ЈЕДНОВЕКОВНОЈ МОДЕРНИЗАЦИЈИ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА</i>	275
Владимир В. Гвозден БРАНКО МИЉКОВИЋ – НЕДОКАЗАНА ЈЕДНАЧИНА ПЕСНИКА	285
Недељко Р. Богдановић ЛЕКСЕМА <i>РЕЧ</i> У ПОЕТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	297
Мирјана Стефановић КАДА ЈЕ БРАНКО ЧУО ОХРИДСКЕ ТРУБАДУРЕ	303

БРАНКО МИЉКОВИЋ – ПОЕЗИЈА И ИЗАЗОВ МИШЉЕЊА²

Сажетак: Питање о могућности и условима остварења поезије се овдје анализира као битна тема Миљковићева стваралаштва, а да би се указало на онтолошко јединство пјевања и мишљења у коме се збива покушај разумијевања смисла односа између људског постојања и бивствовања уопште. Дијалектичко школовање пјесничког израза на коме Миљковић инсистира у својим огледима о поезији се, и као критика свакодневног мишљења и као критика рационализације језика, креће ка изазову постојања спрам којег се успоставља суштина поезије. Изазов мишљења остаје да одговори позиву суштине поезије. На том се трагу успоставља неопходност нашег изновног читања поезије Бранка Миљковића. Ово читање, намјера је показати, може бити драгоцјено у оквиру културе која, иако нема свој философски систем, има, у себи својственом облику мишљења и језичке стварности, своју, по европско наслеђе, битну књижевност.

Кључне ријечи: егзистенција, брига, поезија, језик, мишљење, љубав, живот

Учешће у разговорима које смо посветили поезији и пјесничкој егзистенцији Бранка Миљковића, одредило је три мотива од којих полази ово излагање, а тиме и подручје анализе и метод којим би се оно требало успоставити:

1. Ново читање није у позиву да буде *novum*... Прије је, по својој природи, повратак љепоти језика и снази мишљења којим се отвара и на виталан начин збива кретање ка изворном односу између поезије и философије. Овај је повратак, колико је то реално након много чега пропуштеног и порекнутог, кретање ка љубави за књижевност која враћа радост, онда и смисао самом читању и писању, на концу, и живљењу. Наш је позив тумачити

¹ zelimir@fil.bg.ac.rs

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

чења, посебно данас али и у сваком изновном читању дјела књижевности, одговоран за очување те љубави и тога смисла.

2. Хајдегер је у предавањима одржаним 1943. године, а објављеним под насловом „Ничеове ријечи ’Бог је мртав’“, назначио да би се преокрет мишљења, који је и задаћа нашег разумијевања смисла бивствовања, могао препознати и у тренутку када ћемо читати Ничеовог *Заратустру* са истом одговорношћу и систематичношћу као што су академски читани Лајбницова *Монадологија* (1714), Шелингова *Истраживања о суштини људске слободе* (1809) и Хегелова *Феноменологија духа* (1807). (в. Хајдегер, 2000: 197) Могло би се рећи да би окрет ка Миљковићевом стваралаштву био, у оквирима наше националне културе, драгоцјен из истог разлога. Такођер, Хајдегерово тумачење суштине поезије, у овом случају, има свога битног удјела који захтјева додатну пажњу, језичку и мисаону одговорност, односно, одговарајућу бригу за поезију.

3. Ово је излагање припремног карактера колико би тема новог читања налагала трагање за полазиштем, основом, контекстом и методом за једну такву могућност уопште. Такво се истраживање онда нужно збива на тлу философије књижевности, а ту се, прије свега, треба разазнати разлика у односу на естетичка истраживања, науку о књижевности, односно теорију књижевности и критику књижевности. Полазећи од природе те разлике и указујући на њу, Миљковићева поезија се не третира овдје као естетички предмет, нити се разумијевање своди на појмовни апарат па и задата средства саме науке о књижевности у оној мјери у којој, остајући при питању о свом почетку – па и блискости са поетичким мишљењем – философија јесте и критика науке. Ријеч је, у овом случају, о херменеутици... Херменеутику узимам као *посредовање искуства* које (а то је приоритет) *брине за пјесничку егзистенцију*, у пјевању препознаје облик мишљења и стање егзистенције, а потом, и у том домену, налази изазов за једно цјеловитије саморазумијевање историјског људског постојања, посебно културе која се није консолидовала у оквиру и преко философског система. Колико питање о суштини поезије води интерпретацији начина људског постојања – а зато и јесмо, бавећи се питањем књижевности, у области хуманистичких наука – толико одсуство философског система не треба да узимамо као хендикеп него као прилику. Српска књижевност 20. вијека посебно, у дометима своје језичке стварности, и на темељу свога постојаног присуства у наслеђу и, може се рећи, егзистенцијалној ситуацији европског духа, пружа могућност за наше садржајније саморазумијевање у времену. Поезија Бранка Миљковића, имајући у виду и њену аутопоетичку димензију, не само да не допушта, него и, по много чему парадигматично, представља опозив пуког рефабулирања дјела књижевности уопште. Сјетимо се само завршне строфе пјесме *Море пре него усним*:

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

Када уз ову строфу прочитамо следећи фрагмент из Миљковићевих огледа о поезији, изазов нашег позива постаје јасан:

„То што је савремена модерна поезија неразумљива, не значи да она нема шта да каже, или не уме да каже, већ, супротно томе, да она има много штошта да каже и да то казује без остатка. Овде, наравно, није реч о некаквом филозофском садржају поезије, већ о дијалектичкој школованости њена израза. Песнички израз је, најзад, то слободно можемо рећи, дорастао дубини и сложености света, и зар је онда чудно што га данас често сусрећемо и у делима самих научника и филозофа... Разумљиво је да већина, која о свету не зна ништа или зна врло мало, више воли поезију која исто тако о свету ништа не зна. Са своје стране, велика поезија, као и живот сам, одбацује од себе површног човека.“ (Миљковић, 1991: 159).

Херменеутичко истраживање као брига за пјесничку егзистенцију пружа услове и подршку да се Миљковићева поезија разумјева не само у оквиру националне историје књижевности, него и у контексту једне личне – никако у површном смислу, само субјективне – историје књижевности, а коју нам захтјеви, па и искушења наше свакодневне егзистенције дају за право да вреднујемо. Вриједност књижевности произилази и из искуства којим се дјело, ријеч, пјеснички исказ... не само интерпретира него и усваја. Намјера није, што овом приликом и истичемо, да се Миљковићево дјело сентиментално субјективизује кроз доживљај, него да се растерети од популистичког фразирања, а онда и од, назовимо то тако, интерпретације која би могла бити или јесте продукт културне политике са својим већ унапријед постављеним циљевима или топосима симболичког пражњења. Кружност херменеутичког метода би, и путем симбола, омогућила онај повратак сопству, наиме, и индивидуалном и колективном идентитету који се збива унутар свијета. У исто вријеме, симбол је, по Миљковићу, и напор да се изађе из себе. У том се напору читава зрелији домет лиризма који је, већ лишен носталгије, далеко од раног романтизма и почетне наивности, али не пристаје на огорченост и ресантиман. Миљковић пише:

„...Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам умире... Хоће ли песник певати искључиво о себи, утопивши свет у своје ја, или ће свој бол приморати да запева о свету који га окружава. Хоће ли песник постати дављеник у солиписистичком јазу, или онај у чијој песми жива и нежива природа, биље и камење, звери и птице препознају своју властиту законитост која се ослободила слепе и немуште озбиљности и запевала слободно у правцу судбине. Једини је Орфеј знао да, певајући о себи и својој љубави, пева о стварима. Зато је он победио. Несносни лиричар Нарцис,

није ни себе досегао, а, ако јесте, то је био његов крај.“ (Миљковић, 1991: 151).

Симбол је и један егзистенцијални напор, настојање да се човјек потврди у својој хуманости, јер човјек се, по Миљковићу, *остварује оним што каже*. Јасно је, а то вриједи посебно издвојити, да нам је Миљковићева поезија и стваралаштво у цјелини прилика да сагледамо *значај пјесничке егзистенције по наше постојање управо преко њене одговорности за језик и за свијет*. И корак даље: неосимболичка снага поетског смисла говора би могла водити разотуђењу, посебно грађанске свијести, или повратку језика мишљењу које, јер у поезији није ријеч о опсервацији нити формалној вербализацији стварности, не одступа од свијета и живота, па онда и не губи своју дејственост или снагу да распозна заборављени смисао и сврху историје.

„Филозофије су се препирале око тога да ли је свет ствари свет стварности, али поезија никад није негирала свет, већ је настојала да га опева изнутра, да пружи његову интегралну слику у емотивном колориту. Поезија је с времена на време сумњала у себе, али њој припада та част да никад није своју изражајну немоћ охоло оправдавала метафизичком недовршеношћу света. Поезија никада није имала (и није могла да има) свога Канта. Њена љубав према свету увек је била наивна и неопрезна.“ (Миљковић, 1991: 152).

Неосимболизам, другим ријечима, разумијем као препјевање, као превредновање симбола којим се демотирају стратегије фаталне идентификације које у историји производе насиље и смрт. Неосимболизам је начин на који се може живјети у историји и са историјом. Свакодневни говор нема ту самосвјест, а владајући је говор сваког времена, јер је дискурс моћи, утемељен и осигуран преко произвођења фантома пријетње и фаталне идентификације са симболима.

„У данашњим условима“, примјећује Миљковић, „огорчење није кадро да ишта учини ни у друштву ни у поезији. Афирмисати патос стваралаштва значи учинити интимним дијалектичност живљења и мишљења, изградити нову емотивну слику света... Треба ли овде нагласити да патос стваралаштва пре свега представља песников закон, принцип који се супротставља сваком утилитаризму који настоји да песника претвори у вулгарног барда идеја, потпирача делимичних истина и корисних неистина, чија неопходност траје само дан или два.“ (Миљковић, 1991: 161).

Ново би читање Миљковићеве поезије, пратећи, дакле, неосимболизам као манир мишљења, налагало да се крећемо управо ка општим мјестима, мјестима на којима је „ријеч убила пјесника“, назваћу то хотимично прејакo „мјестим злочина“, јер су она у времену већ издвојена, а да би, сада ослоњени на властито бивствовање и мишљење – а не искључиво на теорију, извршили демонтажу симболичког пражњења у контексту једне дејствене *бриге за пјесничку егзистенцију, за живот и пјесму у цјелини*. Утолико

би било могуће показати однос мишљења и пјевања, аутопоетике и цјеловитог остварења поезије, те тако, и путем језика а не самог појма, започели бисмо преоријентацију мишљења од хипотетичког аутизма ка суштини поезије. Тиме бисмо вратили значење, наиме, значај и вриједност, облику живота који називамо пјесничким и, што је битно, могли бисмо вредновати храброст и искреност, снагу избора, егзистенцијалну одлуку да се, и по довршењу хуманизма, такав, пјеснички – у правој мјери људски, живот живи. Такав избор би, у нашем времену, започео преокрет мишљења чије је остварење, ослушкујући Миљковићеву слутњу, доба у коме ће „поезију сви писати“! По Платону би тај свијет огрезао у препорађању неистине, а Миљковић, присјећајући се Платонова ученика, казује:

„Једино што нам још остаје од истине јесте – истинољубивост. У томе смислу истинитост би најпре била, како је то било познато још Аристотелу, својство ума да самога себе мисли тј. поражава и побеђује. Поезију која опева те поразе ума могли бисмо валеријевски назвати патетиком ума.“ (Миљковић, 1991: 158).

Миљковићево пјесништво и огледи о поезији су, неопходно је то и овом приликом издвојити, изведени из негативне онтологије која насљеђем Хераклитова учења развија експлицитну интерпретацију стварања, утолико и настајања, постајања и опстајања. Историја ватре, чини ми се примјереним такво одређење, у дјелу Бранка Миљковића читава се, патетиком ума, у односу између сагоријевања субјекта и откривања смисла бивствовања, а пролази кроз сљедеће циклусе: 1. *Патетика ватре, Проповедање ватре*; 2. *Осећање света: Прошлост ватре, Будућност ватре, Земља и ватра*; 3. *Црна ватра, Похвала ватри*; 4. *Почетак трагања за бићем, Поистовећивање бића и речи*. Може се видјети из ове цјелине да је историја ватре, да је борба супротности ре-актуелизована у модернистичкој драми нестајања субјекта а чини хоризонт откривања смисла бивствовања. Ово откривање је нужно поетичко, омогућено симболичком снагом језика, а парира категориности научно-техничког овладавања бивствовањем. Антагонизам између философије и поезије, а чије је поријекло у метафизичком идеализму, тако, по довршењу једне пројектоване историје свијета, бива превазиђен. Саопштавање смисла бивствовања се, Миљковићевом поетиком, читава у контексту метафизике, али у смислу и значењу њене потискиване суштинне која је оријентисана према животу и свијету, а не према осамостаљеном појму. Тек се у том распону пјесништво показује и као херменеутичко свједочење искуства које се не може обухватити само мишљењем, а које се, афирмишући континуитет, ипак затиче на почетку. Сагоријевање субјекта Миљковић зато поетички евидентира као етапу у откривању свијета и као пут ка смислу бивствовања. Поетички ће то означити прелаз из лирске интима у отворене предјеле онтолошки објективизоване поезије. Свијет и стварност као туђина се бригом приводе у говор којим се егзистенција

присјећа свог онтолошког поријекла. То се сјећање, у изновном откривању онога чега ријеч по себи не може да се сјети, исказује симболички. Символи су отпор поништавању бивствовања, превазилажење ништавила, а поезија постаје поприштем тога превазилажења. Историја ватре, остајемо при том одређењу, обухвата и егзистенцију и космос, чак и када се у њихову сучељењу распламса наше „чуђење над безданом“, и кад „небо прсне да би самлело наше кости“, и кад „ова планета сунцу није једина брига“, али и када „сунце засија тамо где је срце“, када се преко симбола успостави нарушени однос између људског постојања, живота и универзума. Символ ватре исказује бивствовање, указује на природу ствари, на то да се ствари појављују да би се саме порекле, али и мири супротности и укида антиномије које производи разум: бивствовање и ништа, слободу и нужност, живот и смрт... Супротности су враћене у ток вјечног кретања којим се самообнавља бивствовање. Пјесма је и сама симбол, Хераклитов вјечно живи огањ у коме све постаје, нестаје и опет настаје, Феникс, жар-птица која се рађа из сопственог пепела. У тој ће цјелини онда свијет тек рећи шта је човјек или, другим ријечима, егзистенција ће се преутемељити у истини бивствовања. Искуство тога преутемељења се може подвести под Миљковићев исказ у пјесми *И песмом смрт превари*:

„Ја нисам у себи већ у свему што ме окружује и што присвајам снагом речи“
...Мјесто посљедње пјесничке ријечи онда мора заузети *Enimadφ* као симбол:
„Уби ме прејака реч“
...Тако је пјевала Бранкова чежња за новим почетком...

Ако смо, дакле, и колико јесмо, никако у времену, него мишљењем, опет на почетку, онда можемо поставити три основна питања: шта је поезија, шта значи бити пјесник и чему поезија?; односно, зашто би нам на та питања, у сваком времену, могао, својом пјесничком егзистенцијом, одговарати баш Бранко Миљковић. Мјерила за одговарање, да бисмо у њих могли имати повјерења, преузимамо конкретно из самог остварења поезије; тачније, преко пјесника и залога његова живота, односно, преко успостављеног саморазумијевања односа између пјевања, мишљења и егзистирања. На питање *чему поезија?* одговор је, никако као једини и крајњи, дат у већ изложеној реинтерпретацији смисла неосимболизма (*у* и *спрам* историје), а одговор на прво и друго питање примјерено би било препустити Миљковићевом тумачењу саморазвоја поезије до њенога потпуног остваривања. Три су степена тог саморазвоја:

1. Егзистенцијални: „У моменту свога настајања, она све доводи у питање: и себе, и реч, и стварност. Постоји само песник и његов живот. Писање поезије је функција и оправдање његове егзистенције. Песма постоји ради песника.“; 2. Онтолошко-егзистенцијални: „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.“; 3. Објективно-онтолошки: „Песма се ослободила свога песника. Она објективно постоји независно од њега.“ (Миљковић, 1991: 152).

И овдје ћу застати, али, ипак са обратом. Умјесто подршке овој Миљковићевој безусловној љубави за поезију, не могу а да се – враћајући се приоритету који сам издвојио на почетку, а то је брига за пјесничку егзистенцију – не противим дијалектици која ће живот условити поезијом, чија ће последња ријеч, у име онтолошког смисла поезије, супротставити снагу поезије и живот пјесника. Ова супротстављеност се не збива само на симболичкој равни и у томе лежи њена опасност. То значи да би, изводећи свој облик мишљења из карактера Миљковићеве поетике, ово излагање, ако не у почетку онда у исходишту, ипак било опозив фаталног идеализма, побуна против свих прераних смрти, па, ако треба, и побуна против поезије у име пјесничког живота.

„Јер песма се не пише она се живи
Песма није песма ако није радосна
Ко никад није похвалио туђе срце
Тај се предао на милост и немилост речима“

(*Беда поезије*, Миљковић, 1972: 166).

Литература

- Дерида, Ж. (2004). *Марксове сабласти*. Београд, Никшић: Службени лист СЦГ, Јасен.
- Миљковић, Б. (1991). *Изабране песме*. Београд: БИГЗ.
- Миљковић, Б. (1972). *Песме*. Београд: Просвета.
- Хајдегер, М. (1982). *Мишљење и певање*. Београд: Нолит.
- Хајдегер, М. (2000). *Шумски путеви*. Београд: Плато.
- Хелдерлин, Ф. (1990). *Наурти из поетике*. Нови Сад: Братство-јединство, Светови.
- Хераклит. (2008). *О природи*. Подгорица: Унирекс.

Želimir D. Vukašinović

BRANKO MILJKOVIĆ – POETRY AND A CHALLENGE OF THINKING

Summary

The question about the possibility and conditions for the realisation of poetry are analyzed here as an important issue of Miljković's creativity, with an intention to highlight the ontological unity of poetry and thinking through which an understanding of the meaning of the relationship between human existence and Being itself is actualised. Dialectical education of the poetic expression, on which Miljković insists in his essays on poetry, is, as a critique of everyday thinking and as a critique of the rationalization of the language, directed toward the challenges of existence by which the essence of poetry is established. The challenge of thinking thus responds to the essence of poetry. On the basis of this recognition, reading Miljković's poetry is (re)conceived. This paper, finally, tends to illustrate that a reading which manifests care for a poetic existence can be valuable for the culture which, on the basis of its literature but not of its philosophical system, authentically participates in the constitution and preservation of the European heritage.

ФИЛОЗОФСКИ ПОДТЕКСТ У ЕСЕЈИСТИЦИ И КРИТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: Неподељено је мишљење критике о постојању снажних веза између стваралаштва Бранка Миљковића и филозофских теорија, проблема и појмова. Релативно су ретки текстови који поткрепљују то мишљење указивањем на појединачне стварне или могуће везе Миљковићевог дела и филозофског подтекста. У овом прилогу се испитује присуство филозофских теорија и идеја у Миљковићевој есејистици и критици. Показује се да је у формирању Миљковићевих поетичких и аутопоетичких погледа значајну улогу имала и његова филозофска лектира.

Кључне речи: Бранко Миљковић, филозофски подтекст, аутопоетика, реч, симбол, појам

Мало је оцена о делу Бранка Миљковића које наилазе на тако широку сагласност као што је она која се односи на присуство и снажно деловање филозофског подтекста. По тој оцени, за Миљковићеву поезију је карактеристично појављивање бројних алузија на филозофске теорије, проблеме и појмове. Али та сагласност има за последицу да су ретке анализе стварних веза између текста Миљковићевог песништва и филозофских текстова.

На ову везу међу првима је скренуо пажњу Драган Јеремић, који Миљковићеву филозофичност изводи из биографских околности. Неке Миљковићеве филозофске узоре препознао је Милан Комненић у предговору пишчевим *Сабраним делима*. Незаобилазан је оглед Новице Петковића о Миљковићевој поезији и поетици, у коме се, између осталог, третира питање присуства и функције филозофема/поетема у песничком тексту. Међу новијим радовима, издваја се опсежна студија Милослава Шутића, са анализом облика Миљковићевог „поетског мишљења“; треба поменути оглед Уне Поповић о филозофским мотивима у Миљковићевој поезији, а и аутор овог текста је дао краћи прилог на сличну тему. Бројни су критички текстови о Миљковићевој поезији који понављају примедбе о томе да се у њој учестало појављују речи са већом или мањом филозофском „носиивошћу“, као што су

¹ sasa.radojic@gmail.com

ватра, биће, ништа, мудрост, истина и друге. При томе, порекло тих речи се види у Хераклиту, што није нетачно, али је непотпуно. Петар Џацић у огледу написаном 1964. оцењује да је Хераклит „први и главни ослонац у песниковом превазилажењу субјективног трагизма“, у настојању да створи „надличну“ поезију (Џацић, 1981: 54). Уз Хераклита, он без ширег образлагања на једном месту помиње Хајдегера, а на другом Парменида. Комненић је у поменутом прилогу међу узорима Миљковићевих филозофичних речи детектовао и Емпедокла (Комненић, 1972: 23) и уопште мисао пресократоваца, најалост такође без подробније аргументације и илустративних примера. Али тиме ни издалека није затворен хоризонт питања о односу Миљковићевог песничког дела и филозофије, уколико желимо да из својих интуиција, ма колико биле тачне, пређемо ка анализи стварног текста.

Широк простор за нова истраживања се отвара и када постављамо питање о присуству и деловању филозофског подтекста у Миљковићевим есејистичким и књижевнокритичким текстовима. Иако су истраживања Миљковићеве поетике (и посебно аутопоетике) морала да узму у обзир и ове текстове и њихове филозофске аспекте, још увек недостају радови који би ближе истраживали утицаје Миљковићеве филозофске лектире на његову критику и есејистику. Амбиција овог прилога је да укаже на неке од могућих веза те врсте.

Методолошке тешкоће које се на том путу не могу избећи, знатно су мање него оне са којима се суочавају истраживања веза Миљковићеве поезије и песничког језика са једне, и филозофије и њеног језика са друге стране. Основну тешкоћу овде представља то што један апстрактни појам као главни чинилац филозофског језика тешко може да се као такав појави у песми. Ако се и појављује, то се најчешће дешава уз „померања значења“ (Поповић, 2011: 134) која налаже песнички начин говора, који не барата појмовима и теоријама, него речима и фигурама. Новица Петковић оцењује да је Миљковић изабрао најтежи пут у настојању да споји певање и мишљење: „Он се не служи прелазима, од једнога ка другоме, приближавајући се ономе што им је заједничко, него их спаја са задржаним разликама, које се текстуално лако уочавају“ (Петковић, 1996: 15). Другачију оцену износи Милослав Шутић; он мисли да се лирика Бранка Миљковића „до краја сједињује са филозофијом“ (Шутић, 2010: 234) у различите видове поетског мишљења. Инспириран Ничевим метафизичким одређењем основних сила из *Рођења трагедије*, Шутић прва два облика назива диониским (односи се на језичку мелодију) и аполонским (сликовност), а трећи гномским (активирање појмова); врхунац је „дијалектичко мишљење“ чији принцип је „обележио читав распон Миљковићевог песничког дела, од стваралачког поступка до језичког израза“ (Шутић, 2010: 236–237).

Ова запажања могу се допунити указивањем на разлике у Миљковићевом опхођењу са филозофским мотивима у зависности од тога да ли их ак-

твира у песми, или критици и огледу. Док у критици и огледу, цитатима, изричитим позивањем и алузијама, захвата представнике практично свих етапа историјског развоја филозофије, од античке Грчке до својих савременика са половине 20. века, Миљковић се у поезији упадљиво фокусира на Грке, а међу овима на пресократовце. Одговор на питање о томе који је разлог могао да мотивише уочене разлике у пишчевом избору, налази се у карактеру језика пресократоваца. Тај језик је тек на путу да развије праве филозофске појмове, у њему још увек доминирају метафорички изрази. Своје најважније мисли ови филозофи казују на начин који је близак песништву: основна онтолошка начела, грађу свега што постоји, метафорички називају водом, земљом, ваздухом и ватром, покретачке силе света – љубављу и мржњом, а чак и оне њихове речи које данас сматрамо правим појмовима, носе баласт порекла и начина свакодневне употребе. То важи за Хераклитов *logos*, Анаксагорин *nois*, да и не говоримо о скоро свим раним филозофима заједничкој *hyle*. Пресократовци не само што користе песничка средства, они користе и песничке форме – Парменидов спис *О природи* је филозофски спев, а његов ученик Зенон изводи тешке логичке доказе против мноштва и кретања причајући духовиту причу (*mythos*) о Ахилу и корњачи, чија трка никако да се заврши. И у каснијој грчкој филозофији мит је прихватљиво средство аргументације; радо га користи Платон, да представи иницијални проблем (мит о пећини у *Држави*), изнесе фиктивни пример у прилог неком теоријском ставу (демонстрација тезе о знању као сећању у *Менону*), а понекад и да изложи читаву теоријску концепцију о неком питању (мит о техничкој и моралној цивилизацији у *Протагори*, или теорија надахнућа у *Иону*). Пре него што су се скрутиле у појмове, а већ изгубивши несталност свакодневне употребе, неке од речи пресократоваца постале су симболи – и у том развојном кораку (или боље речено: раскораку) преузима их Миљковић и уноси у своју поезију.

Критика и огледи не морају да брину о томе да ли ће увођењем филозофских мотива угрозити свој начин говора, јер у њима филозофски појам може да се појави и без померања значења. Тако у Миљковићевој критици и есејистици наилазимо на бројне филозофске мотиве различитог порекла, како у погледу историјских периода, тако и у погледу припадности некој општој теоријској оријентацији. Миљковићев критички текст прима у себе и Аристотела, и Декарта, и Хегела, и Маркса...

Чак и пуко препознавање филозофског подтекста у некој песми је знатно тежи задатак него када пред собом имамо књижевнокритички или есејистички текст, и вероватно не може да избегне неку меру асоцијативног дописивања. Са друге стране, појављивање филозофских мотива у есеју је нешто што данас такорећи очекујемо, јер је управо есеј онај облик и поступак мишљења према коме савремена филозофија има посебан афинитет. То, међутим, није случај са књижевном критиком, и стога учестало при-

суство филозофског подтекста чини Миљковићеве критике и приказе књига атипичним, не само у оквирима српске књижевности. Само то присуство се делимично може објаснити биографским околностима, тј. пишчевим филозофским образовањем и лектиром. Филозофски мотиви су Миљковићу били блиски и релативно добро познати (мада од њега не би одмах требало да правимо неког великог znalца филозофских теорија), и из тог угла посматрано, није чудно што им се често обраћа. Нешто је чудније када на те мотиве наилазимо и у сасвим кратким прилозима, у новинским белешкама о књигама поезије, текстовима који ни по својој намени, ни по простору који обухватају, не допуштају да око унетог филозофског мотива буде изграђена адекватна мрежа аргументације. Често се дешава да Миљковић и не покушава да је изгради.

Начин појављивања чинилаца филозофског подтекста у Миљковићевим књижевнокритичким радовима, као и њихова функција и значај за извођење критичког говора, разликују се од случаја до случаја, на скали од илустративног или асоцијативног уношења неког филозофског мотива, до укључивања тог мотива *као филозофског*, у ток аргументације. Миљковићева књижевна критика има и успоне и падове, она је чешће нормативна и асоцијативна него аналитичка, а од значаја је и то што Миљковић не ретко доживљава критички текст као повод за директан или заобилазан аутопоетички исказ. Пишући о другим песницима, он пише о себи и о својој поезији, не устручавајући се ни да у говор о другом песнику и његовој песми пројективно унесе оцене које пре свега важе за поезију коју сам пише. Ево једног у том погледу карактеристичног одломка из текста из 1955. о песничкој збирци Велимира Лукића:

„Реч В. Лукића нема једно одређено значење, већ да ли игром маште или осцилацијом мислене усмерености, може за извесно време да значи више различитих ствари. Уколико је реч богатија значењима, утолико је она неодређенија и шира. Прецизне речи су увек оскудне и од њих се не прави поезија“ (Миљковић, 1972: 16).

Изоставимо ли име аутора о чијим песмама овде пише Миљковић, нећемо ништа изгубити, јер оно најважније у наведеном одломку је изражено мишљење о односу прецизности речи и њеног семантичког богатства, а не опис (или оцена) поезије која је „предмет“ критичког текста. Тај предмет је само повод да се приступи начелним поетичким питањима.

Питање речи, њеног значења и њеног разумевања је готово опсесивна Миљковићева тема; развијајући ту тему, он је формулисао читаву концепцију песничке неодређености и нејасности (уп. Микић, 1996), која, додуше, ни сама није увек формулисана довољно јасно. Нејасна места и пребрзи закључци у Миљковићевим извођењима ове концепције, вероватно су условљени раскораком између његовог живог осећања потребе да се реши једно не само уже гледано поетичко, већ и филозофско питање о природи поезије

и (песничког) језика са једне, и расположиве појмовно-теоријске апаратуре са друге стране. Миљковић је, чини се, више наслућивао него што је познавао финесе филозофских позиција које је у својим трагањима призивао као сведоке или ауторитете. Он свакако није решио питање песничке неодређености, али је био свестан значаја и тежине тог питања, и управо зато му се посвећивао тако често и тако ангажовано.

Занимљиво је и то што је, уз сву свест о тежини проблема које је при томе отварао, Миљковићев исказ најчешће одрешит, аподиктички интонирани, у несагласју са филозофијом нашег времена, која настоји да остане отворена и неизвесна, и за коју су питања са којима се суочава вреднија од могућих одговора. И док у књижевнокритичком говору тако формулисани искази могу да се разумеју као (псеудо)дескриптивни, односно евалуативни, њихова учесталост необично изгледа у есеју, поготово уколико у њему делује снажан филозофски подтекст. Аподиктичке исказе пре можемо да очекујемо на почетку и на крају неког ланца аргументације – као његово полазиште и исход размишљања, али не и у есеју, чије мишљење кружи око свог предмета без амбиција да га обухвати целовито и до краја. Није једноставно одговорити на питање о разлогу аподиктичности Миљковићевих критика и есеја. Једно од могућих објашњења би могло да се тражи у постојању имплицитно полемичке функције тих текстова, у склопу излагања и утемељења аутопоетичких погледа. Чак и ако је у питању само једна карактеристика индивидуалног стила, она није без последица по уобличење текста, а поготово није неутрална према извођењу аргументације.

Разматрање (ауто)поетичких питања поседује филозофску димензију и у погледу предмета и у погледу поступка мишљења; утолико би могло да се каже да скоро сви Миљковићеви књижевно-критички и есејистички текстови садрже филозофске елементе и да могу да буду повезани са филозофским подтекстом. Овде ће, међутим, бити посвећена пажња само оним везама које се остварују као Миљковићева позивања на филозофске ауторе, текстове, теорије и концепције. Уз дословне цитате и апострофирања, у обзир треба узети и парафразе, алузије и друге видове индиректног односа. При томе ће бити неопходна селекција места у Миљковићевом тексту на којима се успоставља ова веза, као и њихово привремено организовање и распоређивање, како би била јаснија слика која може да се стекне о деловању филозофског подтекста.

Ову везу Миљковић успоставља слободно и на неочекиваним местима. Он као да следи ток својих мисли, пре него логику свога предмета. То доприноси утиску о оригиналности и спонтаности његових текстова, али их на другој страни усложњава и отежава њихову читљивост. Тако је, на пример, песма „Длан“ Томислава Мијовића дала Миљковићу повод да се окрене питању односа поезије и мистике. „Уметничко дело чија је идеолошка и филозофска потка мистика и метафизика свакако је реакционарно. Али,

треба разликовати филозофску мистику и песничку несхватљивост и тајанственост. Мистика у филозофији као науци је немогућа, јер је филозофија одраз реформисане и осветљене људске свести. Међутим, поезија је одраз *целокупне* људске свести, и оне реформисане и рационалне и оне 'самој себи нејасне свести', како каже Маркс“ (Миљковић, 1972: 28–29). У овом одломку се види раскорак између Миљковићевог самосталног мишљења, са сјајним образложењем разлике између филозофије и поезије – и лапидарних, без додатне аргументације контрадикторних формулација које претходе том образложењу. Прво се говори о мистици као филозофској потки уметничког дела, па о филозофској мистици, и на крају да је „мистика у филозофији као науци“ немогућа. Занимљива је употреба ортодоксне марксистичке терминологије („одраз свести“, „реакционарно“, „филозофија као наука“). – У огледу „Песник материје“ посвећеном Душану Матићу, већ први пасус је напросто импрегниран филозофским мотивима, најгушће у следећој реченици: „Та материја, чије буђење песник опева, није платоновско небиће, аристотеловска материја, сасвим малолетна демокритовска неслободна метафизичка материјалност, већ психофизичка материјалност, умна, луцидна и перципирајућа као лајбницовски свет монада“ (Миљковић, 1972: 123). Да употпуне ову галерију филозофских ликова, у истом пасусу се помињу и Хераклит (двапут изричито, и у једном неозначеном цитату: „Природа воли да се скрива“, ДК 123), Тит Лукреције Кар и Никола Кузански.

Покаткад се чиниоци филозофског подтекста појављују у некој асоцијативној вези уобличеној у свега неколико речи, као што је то у раније наведеном одломку био случај са цитирањем Маркса. Има и других сличних примера. „Ова и оваква поставка је песнику, изгледа, била потребна ради једне моралне, у неку руку лајбницовске, али ипак горке апотеозе доброте и невиности човека и света“ (Миљковић, 1972: 93). Смисао ове реченице је вероватно у указивању на „горки“ карактер песниковог оптимизма, један оксиморон за чију формулацију је послужила алузија на Лајбницову *Теодицеју*. Стих Блажа Шћепановића „да атоми одрже чисту љубав“ наводи Миљковића да забележи да „песниково емпедокловско схватање љубави као љубави између самих елемената и атома (...) јесте могућност наде саме по себи“ (Миљковић, 1972: 99). Остављајући по страни питање о томе да ли је овде уопште на месту чисто онтолошко тумачење, приметимо да Миљковић проширује деловање Емпедоклове привлачне космичке силе на атоме, што је појам који овај грчки филозоф није користио. Појам атома уводи Демокрит, али њихово спајање не објашњава деловањем космичке љубави, него као нужно збивање. Ова недоследност је цена којом су плаћене пребрзе асоцијације.

Али нови значењски слој спонтано унетог филозофског мотива најчешће обогаћује, нијансира или проширује Миљковићево тумачење. Такав је случај са текстом „Двојник или опевање воде“, у коме се приказује пе-

сничка књига Вука Крњевића *Два брата убога*. Миљковић се усредсређује на митолошку фигуру Нарциса, активiranу у Крњевићевим стиховима, и рећи ће понешто о Крњевићевом Нарцису, о Нарцису Пола Валерија, али и о питањима симболике саме ове митолошке фигуре. Миљковићев Нарцис покреће темељна филозофска питања, а при томе су као чиниоци подтекста у игри Декартово утврђивање извесности сопственог постојања и развој субјект-објект односа у немачкој дијалектичкој филозофији. „Нарцис трага за доказима своје егзистенције, а не своје лепоте“, каже Миљковић. „У томе трагању он се није зауставио на последњој могућој и безопасној граници, на аподиктичкој граници непоколебљивог *cogita*, и у томе је његова трагедија“. И нешто даље: „Трагедија Нарциса је у томе што није нарцис, што у спознавању себе није успео да остане и субјекат и објекат истовремено“ (Миљковић, 1972: 135). Другачији је Нарцис Вука Крњевића; његов главни проблем, по Миљковићу, више је етички него гносеолошки. Овај Нарцис тражи свога двојника не ради сазнања себе самога, већ да би се са собом обрачунао.

У тексту под насловом „Песма и смрт“, посвећеном Стевану Раичковићу, Бранко Миљковић пише: „Тишина за овог песника ... [је] могућност прве речи, чисте и непокрадене другим речима. Та тишина није само онтолошки корен песме већ и њена морална сврха. За сваки нови стих потребно је ново усавршавање, пре свега морално, у смислу катарзе“ (Миљковић, 1972: 114–115). У овом одломку, на први поглед, филозофски подтекст делује у склопу говора о тишини као онтолошком корену песме. Међутим, кудикамо одређеније се може детектовати Миљковићев филозофски узор у последњој реченици навода; реч је, наравно, о Аристотеловом појму катарзе, прецизније, о једној од интерпретација основног значења тог појма. Између неколико тумачења успостављених током историје рецепције Аристотелове *Поетике*, Миљковић се опредељује за етички смисао катарзе. Могуће је да овде долази до интерференције барем два подстицаја из Миљковићеве филозофске лектире. Израз „морална сврха песме“ можда долази од неког модерног филозофа који повезује сфере естетског и етичког, највероватније из кантовске традиције, јер је Кант први значајни филозоф који установљава систематску повезаност између сазнајне и моралне сфере човекове рационалности, користећи при томе појам сврховитости. Могуће је да тај израз има исто или сродно порекло као и мисао из следећег одломка: „Стање човековог јединства са природом је нарушено. Та нарушена хармонија је, у ствари, та несрећна слобода човекова. Једино поезија може да успостави поново јединство и хармонију између природе и човека. Једино нас поезија може спасити слободе, којом смо прогласили своје отуђење...“ (Миљковић, 1972: 94). Да ли као узор овим реченицама смемо да препознамо Шилера, Кантовог филозофског следбеника, са његовом теоријом о естетском васпитању и мишљу да једино уметност (код Миљковића је то поезија) може да излечи двојак изопачење модерног човека, његово истовремено мекуштво и варварство?

Филозофски фаворити Миљковићеве поезије, пресократовци, а међу њима посебно Хераклит, ретки су гости његових критичко-есејистичких текстова. Уз већ поменуто помињање Хераклита и Емпедокла, они остављају препознатљиве трагове (изузмено ли приказ књиге *Из хеленских ризница* Милоша Н. Ђурића, где су такве референце незаобилазне) само на још два-три места. Можда пресократовци играју неку улогу и у Миљковићевој артикулацији проблема почетка песме, првог именовања, па чак и у формули Све-Једно, која се појављује на неколико места у његовој критици и есејистици; али до ових питања Миљковић је могао да дође и самостално, или посредством неке друге лектуре. Недвосмислено присуство пресократоваца видимо на местима где се говори о традиционална четири елемента (земља, вода, ваздух и ватра), односно тамо где се о неком од њих говори као о елементу. Такав је случај у понесеној, поетизованој реченици: „Треба именовати ту празнину да би се указао свет, да би се помериле воде, да би се згуснуо ваздух, да би се родио камен, да би најзад из камена излетела птица“ (Миљковић, 1972: 92). Овде је ватрени елемент представљен птицом (*жар*-птица, душа, итд.), а осим набрајања самих елемената, активирана је и представа о њиховој трансформацији. Два од четири елемента (вода и ватра) појављују се, у смислу елемената, у тексту о Душану Матићу (в. пос. Миљковић, 1972: 124 и даље), и говор о њима чини језгро Миљковићеве критичке интерпретације. Исказ „Поезија воли да се скрива“ (Миљковић, 1972: 228) из есеја „Неразумљивост поезије“ несумњиво треба да повежемо са Хераклитовим „Природа воли да се скрива“. Тај исказ функционише у склопу веома важне Миљковићеве поетичке концепције о (песничкој) неодређености. Уколико се сада сазнање природе састоји у разоткривању онога што је скривено, онда би то, по аналогiji, важило и за сазнање поезије. И у једном и у другом случају, у питању је методски поступак кудикамо приснији према свом предмету, у поређењу са типично модерним освајањем и овладавањем предметом у складу са Беконовом (и Марксовом) лозинком да је знање – моћ.

Већ и на основу ових неколико изабраних примера показује се да у критици и есејистици Бранка Миљковића филозофски подтекст игра значајну улогу, а у неким текстовима даје и окосницу извођењу аргументације. Миљковићеве поетичке и аутопоетичке ставове нећемо моћи да у свим нијансама сагледамо уколико не узмемо у обзир и деловање филозофског подтекста. Са друге стране, његову улогу ипак не би требало да преувеличавамо, јер је Миљковићево посезање за филозофским мотивима веома слободно, и у неким случајевима је тешко установити јасне разлоге за избор конкретног филозофског мотива. Као контраст таквом, асоцијативном везивању уз филозофски подтекст, стоје места на којима филозофски појмови и концепције бивају плодносно укључени у ток интерпретације.

До неких од тих појмова и концепција Миљковић је долазио из друге руке, посредством историјских и тематских прегледа или предавања. То се

мора претпоставити, јер је Миљковић био исувише млад да би уопште била реална супротна претпоставка, о неком изузетном обиму његове филозофске лектире. Али са друге стране је сигурно и то да је неке филозофске идеје он упознао на извору, самостално пролазећи кроз филозофске текстове. Та читања су остављала траг и у текстовима које је сам писао. Један такав траг се може детектовати у кратком напису објављеном 1959. под симптоматичним насловом „Биће и певање“. Асоцијација на Хајдегера је тачна, али у питању је утицај Миљковићевог контакта са списом *Извор уметничког дела*. Са овом тамном и загонетном Хајдегеровом расправом Миљковић је могао да се упозна преко превода објављеног исте, 1959. године. Необични, нови појмови, чија херметичност у преводу Данила Пејовића није била ублажена – напротив! – код Миљковића су као резултат донели бар подједнако тамне исказе: „Ствар ишчезава у својим својствима, губи се, неисцрпљена употребом. Њена снага је у њеној неупотребљивости, опустелости и непоузданости“ (Миљковић, 1972: 221). Овде је посебно занимљиво то што наведене реченице нису ни цитат ни парафраза филозофског текста који им је послужио као узор. Шта је Миљковић учинио? Он је сабрао неколико истакнутих појмова из првог дела Хајдегерове расправе (толико карактеристичних, посебно када стоје један уз други, да им се порекло не може доводити у питање), при томе апстрахујући од важне дистинкције ствар–творевина; резултат је став о „снази“ ствари у коме су два одређења формулисана као негације онога што суштински припада творевини (употреба и поузданост), али се провукло још једно одређење (опустелост) које се може употребити само за творевину. У наставку текста Миљковић се још једном приближава појмовној апаратури Хајдегерове расправе, када говори о поезији као „мишљењу певања“, али се на томе и задржава, испуњавајући остатак исказима на граници парадокса: „Истина која пева је бит одлутала из бића. Она је као истина неистинита. Али њена неистинитост је истинска успомена на опустелост бића“ (Миљковић, 1972: 222). Из лавиринта тешког филозофског списка Миљковић се избавио средствима примеренијим песништву.

Уколико би се сада поставило питање о самосталној вредности Миљковићевог *филозофског* мишљења, одговор би, уз сво уважавање његовог инсистирања на суштинској повезаности певања и мишљења, ипак морао да ограничи ту вредност. Миљковићеве стваралачке могућности се потврђују прво у поезији, па тек потом у мишљењу о њој. Иако је изградио целовиту концепцију песничке неодређености, он тиме није засновао неку филозофију песништва. Штавише, такав један подухват је сматрао неостваривим: „Филозофије су се препирале око тога да ли је свет ствари свет стварности, али поезија никад није негирала свет, већ је настојала да га опева изнутра, да пружи његову интегралну слику у емотивном колориту“, пише Миљковић на једном месту, започињући реченицу тако да поиздаље асоцира на Марксову 11. тезу о Фојербаху. За разлику од филозофског скептицизма,

који у својим крајњим облицима доводи у питање конституцију света, поезија афирмише свет опевајући га „изнутра“. По Миљковићу, поезија је способна да пружи „интегралну слику“ света, али израз те слике он ограничава на медиј емоција. Реченице које се надовезују на цитирану су филозофски још занимљивије; у њима се најпре тврди да поезија никада није сумњу у себе пројектовала у оспоравање света, а затим: „Поезија никада није имала (и није могла да има) свога Канта. Њена љубав према свету одувек је била наивна и неопрезна“ (Миљковић, 1972: 155). Та љубав према свету је за Миљковића *суштина* поезије. Шта значи то да поезија није имала, нити је могла да има „свога Канта“? Смисао тог исказа је у томе да је немогуће да се за поезију одреди оно што је Кант учинио када је реч о облицима човекове рационалности – у првом реду сазнању, али и моралном деловању. Он је установио опште услове могућности ових облика, а тиме и њихове границе. Поезији се, верује Миљковић, ти услови не могу одредити, што значи да она увек прекорачује сопствене границе. Утолико поезија може да досегне даље од филозофије – јер је, како формулише Миљковић, *једина* способна да „натпева“ сваки садржај и смисао. Ову значајну идеју у односу песништва и филозофије, Миљковић износи у кратком књижевнокритичком тексту о поезији Хусеина Тахмичића, објављеном у пролеће 1960; то је уједно један од његових последњих текстова те врсте. Да ли би се тој или некој сродној идеји вратио уз напор да је шире обради – питање је које спада међу она која морају да остану без одговора.

Литература

- Šutić, M. (2010). „Dijalektička lirika Branka Miljkovića“. *Treći program*, 215–270.
- Комненић, М. (1972). „Предговор“. *Ватра и ништа*. Ниш: Градина, 9–83. Сабрана дела Бранка Миљковића 1.
- Микић, Р. (1996). „Миљковићева концепција нејасности у поезији“. *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 33–48.
- Миљковић, Б. (1972). *Критике*. Ниш: Градина. Сабрана дела Бранка Миљковића 4.
- Петковић, Н. (1996). „Инверзија поезије и поетике“. *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–31.
- Поповић, У. (2011). „Филозофски аспекти песништва Бранка Миљковића“. *Песник ватре*. Ур. Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 129–144.
- Џацић, П. (1981). „Бранко Миљковић или неукротива реч“. *Поезија*. Београд: Просвета, 7–92.

Saša Radojčić

PHILOSOPHICAL SUBTEXT IN BRANKO MILJKOVIC'S ESSAY AND CRITICISM

Summary

According to general opinion, the influence of philosophical subtext is noticeable in poetry of Branko Miljkovic. It is often repeated remark that it includes words with the possible philosophical meaning, such as fire, being, nothing, wisdom, truth and others. The origin of these words is sought mainly in Heraclitus and Presocratic philosophy. But that does not close the horizon of questions about relations between Miljkovic's work and philosophy.

A wide space for research opens about questions about the functioning of the philosophical subtext in Miljkovic's essays and literary criticism. Although the analysis of Miljkovic's poetics and autopoetics took into account these texts and their philosophical aspects, there are still no works which would more closely study the effects of Miljkovic's philosophical reading on his criticism and essays.

Philosophical motifs were very close and relatively well known for Miljkovic. Way of occurrence of philosophical subtext, as well as its importance for the performance of critical speech, vary from case to case, on a scale from the illustrative or associative introduction of philosophical motive, to the inclusion of this motive as philosophical, in the course of argument. This article analyzes Miljkovic's references to philosophical authors, texts, theories and concepts. With the verbatim quotations and citations, paraphrases, allusions and other indirect relations are taken into consideration.

ФИЛОЗОФСКА СВЕСТ БРАНКА МИЉКОВИЋА КАО СВЕСТ О ПЕСМИ

Сажетак: У раду истражујемо филозофску свест Бранка Миљковића као основу његове песничке поетике. У поезији и поетици Бранка Миљковића препознајемо потребу да допре до суштине света, до тајне битка (бивствовања). У тој намери налазимо сличности с поетичким начелима Фридриха Хелдерлина о чијој поезији је надахнуто писао Мартин Хајдегер. Рад је подељен у две целине: *Песник и суштина* и *Песник и песма*, на основу којих песничко дело Бранка Миљковића сагледавамо као песника у потрази за суштином и песника с (ауто)поетичком свешћу о песми и песништву.

Кључне речи: Бранко Миљковић, херменеутика, поетика, Фридрих Хелдерлин, Мартин Хајдегер

Краткотрајна песничка појава Бранка Миљковића у српској књижевности никога није оставила равнодушним. Било би непрецизно рећи да је он једноставно поделио нашу културну и песничку јавност, тачније речено, тај је „рез“ био асиметричан. Кад кажемо асиметричан, мислимо на то да је, чак и међу најутицајнијим критичарима и историчарима српске књижевности, постојало уверење да је Миљковић исувише брзо и исувише лако доспео у сазвежђе најбољих српских песника. Ближе је истини да се много више писало о његовом животу и контроверзној смрти него о његовој поезији. Нема сумње да је његов прерано прекинути живот допринео формирању митског ореола песника самоубице, појаве које пре ни након тог несрећног чина није било у српској поезији.

После трагичне песникове смрти у Јандроковићевој улици у Загребу у ноћи између 11. и 12. фебруара 1961, прву књигу посвећену Миљковићу написао је Петар Џацић. Наслов јој је гласио *Бранко Миљковић или неукротива реч* (1965). Ова књига невеликог обима спорна је у многим сегментима, почевши од методолошког приступа па све до закључних судова о Миљковићевој поезији. Понекад Џацић исувише оштро пресуђује о појединим аспектима Миљковићеве поезије (уп. Џацић, 1965). Објављивање пис-

¹ lazicjnebojsa@yahoo.com

ма у којем је Бранко Миљковић пријатељу Џацићу исповедио најинтимније мисли, егзистенцијалне сумње и страхове посебно је неетично.

Један од најзначајнијих тумача српске књижевности у 20. веку, нарочито песништва, Новица Петковић имао је озбиљне примедбе на поезику и поезију Бранка Миљковића. Овај Петковићев критични став можемо пратити у континуитету, почевши од чланка *О поезији Бранка Миљковића* у књизи *Артикулација песме* (Петковић, 1968), па до поговора *Инверзија поезије и поетике* изабраним песмама Бранка Миљковића (Миљковић, 1997). У два најзначајнија антологијама поезије на српском језику после Другог светског рата, *Антологији српског песништва* Миодрага Павловића и *Антологији српске поезије* Зорана Мишића, овај тренд прећуткивања Миљковићевог дела је настављен; Павловић је одабрао само две осредње песме док га Мишић није ни укључио у своју антологију. Било је, наравно, и афирмативних осврта на Миљковићево дело, назначајнији такви доприноси су монографија Радивоја Микића *Орфејев двојник* (Микић, 2002) и део студије Александра Јовановића посвећен Бранку Миљковићу *Поезија српског неосимболизма* (Јовановић, 1994). Истина, било је и неколико зборника радова о песништву Бранка Миљковића, али они не могу да надоместе целовите студије које недостају.

Зашто дело Бранка Миљковића, српског песника који је суштински подигао свест поезије о њој самој на највиши степен, није дочекано општом аklamацијом? Разлози су бројни, углавном их треба тражити у изванпесничким опсесијама ликом овог песника. Једнима је сметао дијалекат песничког родног града, другима недоследност у заступању филозофских ставова, трећима опет превласт филозофема над поетемама; неки су у њему видели чувара револуције, други притајеног националисту.

А Бранко Миљковић је био само песник, али песник посебне врсте. У његовој поезији доведени су у хармонију реч и смисао, оно што се може и оно што се мора рећи.

Песник и суштина

Удаљене светове дискурзивног и поетског мишљења света измирио је Мартин Хајдегер у 20. веку својом филозофијом која је поново постала онтологија, учење о битку (бивствовању). У филозофском есеју *Хелдерлин и суштина поезије* Хајдегер се пита није ли суштина поезије боље и у већој мери остварена у делу Хомера и Софокла, Вергилија и Дантеа, Шекспира и Гетеа него у Хелдерлиновој поезији? Па ипак, закључује он, једино се на примеру Хелдерлиновог песничког стварања² може открити бит песништва.

² Постоје и другачији погледи на Хелдерлиново песничко дело, нарочито на позне песме које је записивао, према сведочењима, у једном даху. Иако Хајдегер не помиње шизофренију од

„Хелдерлин није одабран само зато што његово дело као једно међу осталима остварује општу суштину поезије. Једини разлог тога избора јесте поетски циљ који носи Хелдерлинову поезију: управо стварање суштине поезије. Хелдерлин јесте за нас у једном изванредном значењу *песник песника*. Зато ставља пред одлуку.“ (Хајдегер, 1982: 130).

У мери у којој је Хајдегер помогао Хелдерлину да се његово песничко дело помније чита, и Хелдерлин је помогао Хајдегеру у обликовању замисли да су филозофија и песништво два пута која могу одвести до тајне заборављеног мишљења битка (бивствовања). Хелдерлин је песничким искуством сведочио о мисији песника и поезије, али је за то кретање ка суштини поезије као могућности спознаје битка (бивствовања) платио сопственим животним удесом. Он је, наима, више од пола живота провео помраченог ума, а при том је неуморно исписивао стихове. Поред поезије, Хелдерлин је написао приличан број огледа о песничкој уметности који чине његову поетику, али у веома фрагментарном облику. Ти записи о песништву уопште, затим о трагичком песништву код Грка, као и дружење и преписка с Хегелом и Шелингом, поставили су овог песника као темељ из кога је на једној страни, изникла немачка класична идеалистичка филозофија, а на другој, романтичарско песништво на немачком језику (в. Хелдерлин, 2009). Да ли и Бранка Миљковића, уз све језичке, културолошке, просторно-временске разлике које га деле од Хелдерлина, можемо назвати песником песника? Мислимо да је одговор на ово питање свакако потврдан, а покушаћемо да то и докажемо.

Изгледа да су Хелдерлин и Миљковић неговали исконски порив ка трагичном. Као да им је рођењем дарован и трагички доживљај света који је Макс Шелер сматрао „суштинским елементом свемира“ (Шелер, 2011: 331). Следећа духовна нит која их, помало неочекивано, повезује јесте поштовање визије света коју је у до нас доспелим фрагментима списа понудио Хераклит из Ефеса. У есеју *Хелдерлин – песник и човек* Пјер Берто описује судбински сусрет младог Хелдерлина с Хегелом, даљим песниковим рођаком, и Шелингом у августиновском семеништу у Тибингену.

„Под датумом: Тибинген, 12. фебруара 1791. Хелдерлин је у Хегелов споменар својом руком унео три слога *Ev xai Pav*, „Једно и Све“, као симбол хераклитовског мишљења. Хегел од тада сасвим свесно наставља ову мисао. Познате су револуционарне последице његове дијалектике, која је овде садржана у клици.“ (Хелдерлин, 1993: XI).

О односу Миљковића према Хераклиту и његовој филозофији писано је доста, али, чини се, без дубљег увида у праву природу песникове опчињености овим пресократовцем из 5. века пре Христа. Наша критика се,

које је Хелдерлин боловао, постоји низ студија који Хелдерлинову поезију тумаче узимајући у обзир и његову болест (уп. Јакобсон-Либе-Гротхус, 2012).

најчешће, задовољавала тиме да ватру помене као један од Емпедоклових „елемената“ који је Миљковић уметао као симбол у велики број песама, као наслове песама и наслов једне књиге. Ово је веома поједностављен поглед на мисаони, поетички, али и интелектуални светоназор Бранка Миљковића. Колико знамо, сам Миљковић никада није поменуо Мартина Хајдегера, нити његово учење. Иначе, у време након Другог светског рата, када је Миљковић обликовао свој поглед на свет, међу филозофима егзистенције Сартр је, иако скромнијег филозофског домета, био много познатији од Хајдегера. Ако ово знамо, утолико више зачуђује комплементарност његовог погледа на поезију, на њену улогу и значај у добијању одговора на суштинска (онтолошка) питања егзистенције с Хајдегеровим становиштем о овим питањима.

И Хајдегер тражи и налази недирнуту чистоту архетипског мишљења у учењу мислилаца пре Сократа, Платона и Аристотела. Ова тројица су, сматрао је он, завели мисао Запада на стазу метафизике претварајући филозофију у једну од грана антропологије. Другим речима, метафизика је распрострла копрену испред наших очију, помрачила нам свест и ми смо изгубили способност да сагледамо свет и ствари у њему онаквима какве оне јесу.

Пишући о Хераклитовом фрагменту 16 у тексту *Алетхеа*, Хајдегер проговара и о хераклитовској ватри свеprisутној у поезији Бранка Миљковића; он проналази нова, ширира значења овог појма и прилагођава их сопственом промишљању.

„Свет је трајна ватра, трајно излажење у пуном смислу $\phi\acute{o}\tau\iota\varsigma$ -а. Ако ту говоримо о вечном светском пожару, ми не смемо да најпре замислимо свет који је независан и који затим захвата и прождире пожар. (...) Ватра која стављајући-пред размишља све скупља и збрињава у своје суштаствовање. Ватра која размишља јесте скупљањење које све ставља-и-износи-пред-нас (у присуствовање). $\tau\acute{o}$ $\Pi\upsilon\rho$ (ватра) јесте \acute{o} $\Lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$.“ (Хајдегер, 1999: 221).

Претпостављамо да је Миљковић до истих или сличних увида дошао подстакнут песничком интуицијом и поезијом која је, према Хајдегеру, друга стаза којом се стиже до тајне битка (бивствовања). Из свега наведеног може се закључити како је Хераклитова мисао, тачније, сачувани фрагменти, утицала на временски, просторно, културолошки и језички удаљене индивидуалности Хелдерлина, Хајдегера и Миљковића.

Миљковићева ватра Хераклита Мрачног кога Хајдегер назива Светлим јер „он говори о оном-што-светли и чије сијање он позива да уђе у језик мишљења“ (Хајдегер, 1999: 208), мора се посматрати као основ песникове космологије. Свако ко намерава да пише о Бранку Миљковићу мора то да чини са свешћу да поезија није била његово занимање, она је била једини модус његове егзистенције у свету. Поезија је, у овом случају, изабрала свог песника.

Стих „Пун заслуга, ипак песнички станује/Човек на овој земљи“ из ненасловљене Хелдерлинове касне песме послужио је Мартину Хајдегеру

у извођењу далекосежних закључака о односу поезије и мишљења, као и песничком становању, тј. о песничкој егзистенцији човека на Земљи. У комплементарном филозофском есеју „...песнички станује човек...“, Хајдегер развија опширан коментар ових стихова који се може свести на следеће исказе:

„Само откуд нама – људима – информација о суштини становања и певања? Одакле човек уопште добија захтев да допре до суштине неке ствари? Тај захтев он може да добије само оданде одакле га прима. Он га прима од језика који му говори.“ (Хајдегер, 1982: 152).

Бранко Миљковић је песнички засновао свој живот, та одлука обликовала је трајање његове егзистенције, али, као што ће се показати, и њено окончање. Докази о томе могу се пронаћи, пре свега, у његовој поезији. Зато што је његов живот постао поезија, зато што је одлучио да песнички живи, у његовој поезији се изгубио отклон између песника и поетског субјекта, а у песничком стварању јаз између поетике и поезије. Све ово имплицира да у песмама као песнички субјект затичемо самог Миљковића. Он није желео да буде само „Орфејев двојник“, хтео је да постане Орфеј сам, песник који песнички постоји (у Хајдегеровој терминологији *станује*) у свету. У песмама које се директно наслањају на мит о Орфеју и Еуридики, *Триптихон за Еуридику* и *Орфеј у подземљу*, препознајемо Миљковићев алтер его иако је у Триптихону тон исповедан, а у другој песми се директно обраћа Орфеју. И у једном и другом случају, не само због архетипског склопа древног мита, песников пораз је потпун. Песме се завршавају следећим стиховима:

Где си осим у мојој песми дивна Еуридик?
Презрела си сваки облик појављивања о слику
Мога црнога града и изгубљенога циља.

Свуда у свету ужасна љубав влада.
На хоризонту се указују као последња нада
Облаци пуни птица и будућега биља.

(*Триптихон за Еуридику*)

(...) ти ћеш наћи улаз два мутна пса где стоје
Спавај, злу је време. Заувек си проклет.
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.

(*Орфеј у подземљу*)

У тежњи да заснује песнички живот, Миљковић се често враћа миту о архетипском песнику Орфеју и његовој инспирацији Еуридики. У релативно бројним песмама с јасним или прикривеним позивањем на овај мит, песник проширује његово семантичко поље. Орфеј делом остаје Песник,

с великим почетним словом, али постаје и сведоком немоћи да се оствари хармонија између света коме смисао даје Еуридика и оног који преостаје њеним коначним одласком међу мртве. Тај свет песник ингениозно препознаје као „припитомљени пакао“: „И ево сад пева/ Припитомљени пакао. Нек срце не оклева, / Исто је певати и умирати“ (*Балада*). „Стварни“ пакао остаје иза његових леђа и он, осврнувши се, осуђује Еуридику на трајну смрт, а у свет испред себе пројектује паклене слике подземног света мртвих.

Бранко Миљковић, чини се, проширује додатно поље мита тако што Еуридика није више, како се се обично назива, тек мртва драга, већ симбол поетског деловања и песничке грађе уопште. Та грађа, као и сваки предмет коме се жели изменити природна структура, она која је настала деловањем најчешће слепих сила, које поништавају и нивелишу све разлике, у том процесу пружа отпор. Ако, дакле, тој грађи желимо да подаримо артифицијелну форму, она ће се побунити, тј. тежиће да задржи онај облик у коме већ дуго обитава. Другим речима, прво се мора нешто убити да би могло да добије нову уметничку форму. Тим суровим законом је Еуридика осуђена на смрт. Није ли онда и сам песник, као медијум између света уобразиље и реалног света и сам осуђен на исту судбину? Убеђени смо да је то суштинска немоћ пред којом се песник нашао, као и да је ту и поклекао. Отуда бројни стихови о немоћи песника и песме. Тако је у књизи песама *Порекло наде* најбројнији циклус *Критика поезије* састављен управо од таквих песама. У песми *Критика метафоре* можемо прочитати:

А песма се пише само зато
 Да та реч не би морала да се каже
 Тако речи једна другу уче
 Тако речи једна другу измишљају
 Тако речи једна другу на зло наводе
 И песме је низ ослепљених речи

(*Критика метафоре*)

Често се у критици о поезији Бранка Миљковића среће закључак, изказан готово у некој врсти прекора, да он није писао љубавну поезију. И заиста је тако, јер осим песме *Узалуд је будим* из истоимене прве књиге песама, у његовој поезији налазимо стихове о љубави, али не и љубавне песме. У светлости изреченог о семантичком проширењу темељног песничког мита, мита о Орфеју и Еуридики, и његовој функцији у песама Бранка Миљковића, јасно је да песника искључиво занима суштина, бит света, оно што се у филозофији назива битком или бивствовањем. Све остало, веровао је, може се дедуктивно извести из те разоткривене тајне над тајнама. Отуда и његова одлука да студира, како сведочи Веселин Петровић у књизи *Песников узлет* (уп. Петровић, 1993) а преписују други тумачи Миљковићеве поезије, „чисту“ филозофију а не, како су многи очекивали, књижевност.

Не можемо знати чија је омашка, песникова у неком разговору или његовог пријатеља и биографа, пошто филозофија једино и може бити таква, чиста. Вероватно се мислило на тежњу будућег великог песника да се суочи с онтологијом, оном школом мишљења која је, пре много векова у Грчкој, подстакла прве мислиоце да почну да постављају питања и нуде одговоре.

Једина добра страна штампања приватног писма Петру Џацићу је потврда онога што наслућујемо о доследном и базичном покушају Бранка Миљковића да живи (или нестане) на песнички, орфејски начин. Због ове намере су свесно избрисане границе између песничтва и живота, а, следствено томе, и између поетике и поезије, што је била основна замерка Новице Петковића упућена поетском делу Бранка Миљковића.

У писму се Миљковић исповеда:

„Та Жена није била тек моја љубавница. Она је била прва и основна потреба мога духа. Она је била и моја духовна заштита и заклон. Она је била за мене заштитни омотач од метафизичке студени. Без Ње ја сам потпуно и директно изложен космичкој бесмислици и ноћи. Моја усамљеност је сада апсолутна. За мене не постоји област чистог важења и певања. Сада моје песме траже моју главу.“ (Џацић, 1965: 15).

Међутим, ова земаљска песникова Еуридика се доста раније, као песнички идеал, јавила у песми. Орфеј се, предосећајући коначни губитак Еуридике, предаје пред извесношћу „апсолутне усамљености“.

О, у слепоочнице се своје настанити.
Ево ме без одбране испред страшне самоће.
Не окренути се ма колико да се то хоће.
Лице без очију на пустој зиду бити.

(Триптихон за Еуридику)

Изгубивши Еуридику, песник је изгубио и могућност заснивања праве, песничке егзистенције, оне у којој би могао да се бави „најневинијим од свих занимања“, како пише Хелдерлин у једном писму мајци а преноси Хајдегер у спису *Хелдерлин и суштина поезије* (Хајдегер, 1982: 131). Уместо могућности заснивања песничке егзистенције³, њему, у тужном заокрету судбине, остаје да се суочи са светом вечите завере где се све уротило против њега, укључујући сопствене песме које траже његову главу.

Посматрајући сумарно песнички опус Бранка Миљковића, често помињана Еуридика је пре смисао свега, изгубљена суштина него мртва или жива драга. Иако је увидео да је остао усамљен у свом походу ка суштини света и бивствовања, он је наставио даље предосећајући да је цена превелика и да без Еуридике, схваћене као неухватљива песничка и језичка суштина, не може доћи до тајне укупане у најдубљим слојевима битка. Бранко

³ Односно, ако и даље пратимо Хајдегерову терминологију, могућност да „песнички станује човек“ из истоименог филозофског есеја.

Миљковић је могао бити заустављен на том месту само из једног разлога: он је тај који је, у српској поезији, отишао најдаље у потрази за суштинама и застао пред смислом песме и поезије, пред оним што је назвао „свест о песни“.

Песник и песма

Бранко Миљковић, као што знамо, није успео у покушају заснивања песничке егзистенције, „најневинијег од свих занимања“, али је имао у поседу и обилато користио „најопасније од свих добара – језик“ (Хајдегер, 1982: 132). Хелдерлин нам, дакле, посредством Хајдегера поручује да, парадоксално, опасност долази од слободе у обликовању поетске грађе. Како помирити у себи песништво и језик, оно што је, ако верујемо Хелдерлину и Хајдегеру, најневиније и најопасније? Ако судимо по слому који се десио Бранку Миљковићу, ова унутарња неравнотежа се не може хармонично разрешити. Песник све више постаје опседнут идејом да језик (он користи по правилу лексему „реч“) постаје надмоћан у борби између ових двају принципа, чиме убија онога у коме се одвија сукоб, песника самог. Најдиректније, можда не и естетски најуспелије, Миљковић је ово изрекао у добро познатом епитафу: „Уби ме прејака реч“. Пред крај живота и песничког стварања, став да поезија не води ка разрешењу питања бивствовања окреће се у супротност, песник више не верује ни у поезију ни у речи (језик). У стиховима из једне од последњих песама посвећених Танасију Младеновићу, ово се лако уочава.

Али сувише вешта песма чему користи
Она све изврда доњи и горњи свет слаже
Жеднога те преко воде преведе
Исмеје равнотежу као што папагај опсује небо
(Пријатељу песнику)

Пријатељу песнику свакако не спада у ред најуспелијих Миљковићевих песама, али смо навели ове стихове јер они најбоље ислуструју нарастајућу песникову опсесивну замисао о узалудности писања поезије, поезије која неће и не може да спасава. Поезија је „завела“ песника обећањем мистичног знања о „доњем и горњем свету“ да би га на крају оставила без одговора, иако ју је он огрнуо у најлепше одоре од метафора и других реторичких украса. Зато му таква песма и изгледа исувише вешта.

Сам Бранко Миљковић био је веома свестан значаја језика, он је у огледу *Неразумљивост поезије* изнео становиште које је, по много чему, ишло испред свог времена.

„Овде, наравно, није реч о некаквом филозофском садржају поезије, већ о дијалектичкој школованости њенога израза. Песнички израз је, најзад, то слободно можемо рећи, дорастао дубину и сложености света, и зар је онда чудо

што га данас често сусрећемо и у делима самих научника и филозофа. Језик једнога песника је оно што он зна о свету.“ (Миљковић, 1972: 228).

Ако се задржимо на последњој реченици навода и обрнемо смер њеног значења, можемо се заједно с Миљковићем запитати какав то песнички језик може бити када се жели певати о самом певању, или да искористимо песникове речи: како испевати свест о песми? Нараслу самосвест о поезији уопште, али и о сопственој песничкој активности, Миљковић је изражавао у бројним критикама и огледима о поезији. Већина критичара је приметила да и када Миљковић пише о поезији других песника он највише говори о својој. Иначе, ове огледе карактеришу прецизни судови и застрашујућа ерудиција, мада има и неких недоследности које се могу објаснити фрагментарношћу његове поетике у настајању.

Кад смо већ два пута поменули ову реч која на српском означава разбијеност неке целине, недовршеност, као и то да она није још ни изграђена, требало би да укратко размотримо улогу фрагментарног у уметности и култури. Дело у фрагментима, захваљујући бројнијим местима неодређености, често јасније открива слику одређеног проблема од оног сигурном руком конструисаног у сложени и кохерентан систем. Интересантно је да је Миљковићева поетика на сличан начин, као и Хелдерлинова, остала недовршена (уп. Хелдерлин, 2009).

Један од најбољих Миљковићевих есеја *Орфејско завештање Алана Боскеа* омеђен је двама аподиктичним судовима, на почетку и крају читамо узнемирујућу поруку: „Поезија је победа над песником“ (Миљковић, 1972: 195). А даље у тексту:

„Данас поезија има пуно право да буде обузета собом, јер је превазишла чисто технички ступањ у своме развоју. Она је престала да буде вештина писања и постала је вештина живљења⁴.“ (Миљковић, 1972: 195).

И овде налазимо потврду става да је за Бранка Миљковића поезија срасла са животом и постала нови квалитет спојивши два, најчешће, супротстављена света.

Новица Петковић се у тексту *Инверзија поезије и поетике* бавио могућим утицајем француског филозофа, писца и теоретичара Мориса Бланшоа на песничко дело Бранка Миљковића. Крупна и, са становишта Новице Петковића, непоправљива мана песништва Бранка Миљковића формулисана је већ у наслову текста. Основна Петковићева теза је да Миљковић изводи своје поетичке ставове из поезије уместо да поетика буде основа за писање стихова. Међутим, Бранко Миљковић је био свестан поменуте инверзије и није је сматрао негативном по своје песничко деловање. Тако је

⁴ Један други песник, Чезаре Павезе, који је такође себи одузео живот, насловио је свој дневник *Вештина (Умеће) живљења [Il mestiere di vivere]*. Неколико дана пре него што се убио, написао је познату песму *Доћи ће смрт и имаће твоје очи*.

у интервјуу поводом доделе Октобарске награде, песник одговорио: „Па и ти есеји које пишем можда су у већој мери условљени поезијом коју пишем неголи поезијом о којој пишем“. И додао: „Свуда и на сваком месту тражим себе“ (Миљковић, 1972: 267).

Детаљ из Петковићевог текста који такође изазива пажњу је довођење у везу једне реченице из есеја Мориса Бланшоа с познатим рефреном Миљковићеве можда најбоље песме, *Балада (охридским трубадурима)*: „Исто је певати и умирати“. Новица Петковић је указао на скоро директно преузимање једне философеме, како је назвао уплив филозофских ставова у поезију Бранка Миљковића (Миљковић, 1997: 198–199). И тај део који наводи Петковић заиста умногоме одговара рефрену *Баладе*, с једном битном разликом. У српском преводу овог Бланшоовог есеја глагол гласи *умрети*, дакле, јавља се у свршеном (перфективном) виду, а не *умирати* како је цитирао Новица Петковић (уп. Миљковић, 1997: 198–199). А, ако се Миљковић и послужио овим исказом, извршио је, овога пута, и инверзију реда речи, пошто у *Балади* глагол „певати“ долази пре „умирати“. Тачан навод из Бланшоовог есеја *Рилке и захтевање смрти* гласи:

„Тако, постоји једна тајна истоветност између умрети и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује.“ (Бланшо, 1960: 96).

Ове неподударности би требало помније истражити, посебно ако се зна да је превод књиге Мориса Бланшоа с француског на српски језик штампан 1960, годину дана након што је, по сведочењу песника Драгана Колунџије, пријатеља Бранка Миљковића и припадника неосимболистичке групе, песник написао песму *Балада* посвећену охридским трубадурима. Колунџија о овоме сведочи у *Политици* од 5. фебруара 2011.

„А инспирацију да напише своју сјајну антологијску песму *Балада* Бранко је добио у Струги, на броду, на песничком излету до манастира Свети Наум. На палуби брода певали су охридски трубадури, а највећи песник моје генерације их је пажљиво слушао, док смо сви ми остали били загледи у језерску лепу воду и у још лепшу игру риба у њој. Дивним охридским старцима трубадурима Миљковић је и пре написане песме, њима посвећене, исплатио и хонорар – давши им последњи динар из свог џепа и ручни саг.“ (Колунџија, 2011).

На основу овог сећања Драгана Колунџије може се претпоставити да је Миљковић можда имао у виду певање гласом, а не певање схваћено као чин писања поезије. На крају овог осврта на текст Новице Петковића *Инверзија поезије и поетике*, навешћемо стихове из циклуса *Свест о песми* посвећене Алану Боскеу којим почиње збирка *Ватра и Ништа* (1960). У њима Миљковић варира сличан однос између смрти и поезије, као и у много познатијој песми *Балада*. Битно је напоменути да је песма датирана годином 1957, те би се стога могло симултаном анализом Бланшоових текстова

утврдити да ли су они из ранијег или каснијег периода, односно, да ли је Миљковић уопште могао преузети поменути исказ или је независно и истовремено дошао до сличног становишта.

Онај ко пева не зна је ли то љубав
или смрт. Када мирис помери цвет,
где је цвет, да л тамо где мирише са руба
света пуног а празног, или тамо где му је цвет?

(*Свест о песми*)

Уосталом, пре заводљивог рефрена *Баладе*, налази се можда најзначајнији песнички исказ у Миљковићевом песништву: „Кад мастило сазре у крв“, на који се надовезује: „сви ће знати/Да исто је певати и умирати“. У њему се прелама писана и неписана поетика Бранка Миљковића, његово схватање да се истинска поезија мора живети, да се због тајне коју треба досегнути понекад мора платити највиша цена. Замисао о зачудној блискости мастила и крви, течности којом се исписује поезија и оне којом струји живот, о несрећи када се квалитет једне претопи у другу, о чему је већ певао у *Балади*, налазимо поново у цилусу/песми *Свест о песми*.

Реч крв! Најлепша реч која се не сме.
А колико птица и звери у мојој крви преноћи!
Можда изван мог срца и нема песме,
Јер крв је ванвремена мастило без моћи.

(*Свест о песми*)

Ови стихови нас наводе да поставимо много више питања него што нам они нуде одговора. Како је то „крв“ најлепша реч, зашто се она, како формулише песник, не сме? Да ли се не сме изрећи, или како је у *Критици метафоре* песник написао: „не би морала да се каже“? Или нешто сасвим друго? Песнички субјект нам сугерише да он некако поседује моћ да обједини траг и смисао крви и траг и смисао мастила у њему самом. Он доживљава себе као имагинарни центар где ће се коначно једна и друга, животна и уметна (вештачка) течност, прелити и спојити у једно. Мастило ће, коначно, сазрети у крв – поручује нам песник. Шта то може значити? Једино да се стварност песничког, папирног живота мора жртвовати како би се крчило у прави, виши живот. Онај у коме је „исто певати и умирати“. Али, то је могуће тек у песниковом срцу, док је цена за помирење мастила и крви за већину и даље превисока. Међутим, песнички субјект је спреман да је плати. Ово је исказано можда најдубљим и најпотреснијим стиховима које је Бранко Миљковић уобличио у једну строфу.

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.

(*Свест о песми*)

Каква су и где су та истинска врата? Куда воде? На ова питања из поезије, песник је, изгледа, дао одговор у животу. Одустајањем од њега. Како би се приближио апсолуту, знању изван сваке сумње, веровао је да за тако нешто вреди понудити себе, свој песнички и људски живот. А та тајна не станује овде на Земљи. Колико је Бранко Миљковић био доследан у свом виђењу поезије и живота, потреби да се жртвовањем дође до виших циљева, говори наслов и поједини стихови мало коментарисане књиге поезије *Смрћу против смрти* коју је написао заједно с песником из Црне Горе Блажом Шћепановићем. Овај наслов се не може читати другачије него као позив да се прође кроз врата смрти да би се она победила. Ниједан песник у српској књижевности до Бранка Миљковића није тако озбиљно, тако судбоносно схватао поезију и њену снагу речи.

На крају, уместо ученог закључка, поновићемо – мислећи на Бранка Миљковића – лепе, сурово прецизне речи Мартина Хајдегера о Фридриху Хелдерлину: „Превелика светлост гурнула је песника у таму“ (Хајдегер, 1982: 142).

Литература

- Бланшо, М. (1960). *Есеји*. Београд: Нолит.
- Јакобсон, Р. и Г. Либе-Гротхус. (2012). *Језичка уметност шизофреније*. Београд: Службени гласник.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић.
- Колунџија, Д. (2011). „Песник који није могао остати код куће.“ *Политика* 05. 02. 2011.
- Микић, Р. (2002). *Орфејев двојник*. Београд: Народна књига.
- Мишић, З. (1967). *Антологија српске поезије*. Београд: Нолит.
- Миљковић, Б. (1972). *Сабрана дела Бранка Миљковића*. Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (1997). *Песме*. Сремски Карловци: Каирос.
- Павловић, М. (1964). *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић, Н. (1968). *Артикулација песме*. Сарајево: Свјетлост.
- Петровић, В. (1993). *Песников узлет*. Ниш: Градина.
- Хајдегер, М. (1982). *Мишљење и певање*. Београд: Нолит.
- Хајдегер, М. (199). *Предавања и расправе*. Београд: Плато.
- Хелдерлин, Ф. (1993). *Хлеб и вино*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Хелдерлин, Ф. (2009). *Поетика*. Београд: Службени гласник.
- Цацић, П. (1965). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Београд: Просвета.
- Шелер, М. (2011). *Есеји из феноменолошке антропологије*. Београд: Федон.

Nebojša J. Lazić

PHILOSOPHICAL CONSCIOUSNESS OF BRANKO MILJKOVIĆ AS THE AWARENESS OF THE POEM

Summary

In this paper we explore the philosophical consciousness of Branko Miljković as the basis of his poetics. In the poetry and poetics of Branko Miljković we recognize the need to reach the essence of the world, the secret of the being (existence). In that endeavor we find similarities with the poetic principles of Friedrich Holderlin, about whose poetry Martin Heidegger wrote animatedly. The paper is divided into two parts: *The poet and the essence* and *The poet and the poem*, on the basis of which we comprehend the poetic opus of Branko Miljković as the work a poet in search of the essence and a poet with (auto)poetic awareness of the poem and poetry.

МИЉКОВИЋЕВА „КРИТИКА МЕТАФОРЕ“ У ОГЛЕДАЛУ ТЕОРИЈА МЕТАФОРЕ

Сажетак: У раду² се позната Миљковићева пјесма „Критика метафоре“ посматра из аспекта различитих теоријских приступа поетској метафори и метафори уопште: супституционе, аналошке и интеракционе теорије метафоре прије свега. Анализа Миљковићевом пјесмом представљеног језичког феномена метафоре освјетљава се и из аспекта међуодноса језичких јединица комуникативне и поетске функције језика, посебно с обзиром на структуралистичка и семиотичка одређења суштине поетског језика у његовом односу према предметном, тј. примарно комуникативном језику.

Кључне ријечи: Бранко Миљковић, ријеч, метафора, пјесма, поетски језик, теорије метафоре, комуникативни језик

Миљковићева пјесма о метафори

У српској књижевности нема ниједнога пјесника који је толико пјевао и писао о ријечима колико Бранко Миљковић. Сам Миљковић је наглашавао да му је основна „формула“, тј. начело: „Речи су моћни оквир света. Све што се дешава, дешава се на подручју језика и симбола, било да се ради о атомима или звездама“ (Миљковић, 1972: 261; Рашић Михајловић, 2012: 66). Вјероватно зато лексема „реч“ и јесте најфреквентнија лексема у његовој поезији. Као да је у основи Миљковићевог виђења поезије став А. А. Потебње да „језик није само материјал за поезију, као што је мрамор за кип, већ је сама поезија“ (Мајенова, 2009: 71–72). Зар се онда чудити Миљковићевом ставу да се могу препјевати филозофски системи, па чак и сам Анштајн? „Све истинске формуле света су“ – каже Миљковић – „поетске. Често буљим у Анштајнове формуле и верујем да се оне могу препевати“

¹ mkovacevic31@gmail.com

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178014: *Динамика структура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

(Миљковић, 1972: 261; 2012: 10; напомена 10). Ако се филозофски и математички системи могу препјевати, зашто не би могле и језичке теорије?

И заиста, Миљковић ће посебну пјесму посветити метафори као „једном од најстаријих језичко-стилских проблема“ (Мајенова, 2009: 219), и „најпјесничкијем изражајном средству језика“ (Речник, 1992: 454). Пјесму ће насловити „Критика метафоре“, а она гласи:

Критика метафоре

Две речи тек да се кажу додирну се
И испаре у непознато значење
Које с њима никакве везе нема
Јер у глави постоји једна једина реч
А песма се пише само зато
Да та реч не би морала да се каже
Тако речи једна другу уче
Тако речи једна другу измишљају
Тако речи једна другу на зло наводе
И песма је низ ослепљених речи
Али је љубав њихова сасвим очигледна
Оне живе на рачун твоје комотности
Све су лепше што си немоћнији
А кад исцрпеш све своје снаге кад умреш
Људи кажу: богаму какве је тај песме писао
И нико не сумња у реч коју ниси рекао

Пјесма је, као што се види, астрофична: чини је шеснаест у строфе нераздијељених стихова. Стихови су неизометрични: најкраћи стих је десетерац, а најдужи петнаестерац, с тим да су парни почетни и завршни стихови пјесме изометрични – пјесму отварају два дванаестерачка стиха, а завршава се двама петнаестерачким стиховима. Између тих оквирних изометричних двостихова смјештено је дванаест стихова различите слоговне структуре – од десетерачких до четрнаестерачких (и то: три десетерачка, два једанаестерачка, два дванаестерачка, четири тринаестерачка, и један четрнаестерачки стих). Из суодноса стихова јасно је да се два најдужа стиха, два петнаестераца реализована у завршним стиховима пјесме, што је један од начина да се и „слоговним нарастањем“ подржи смисаона (значењска) поента пјесме, тј. да се поента пјесме и формално – само у њој реализованим типом стиха – нагласи. Пјесма је испјевана у слободном стиху, дакле неримована. Али је зато „засићена“ бројним лексичко-синтаксичко-семантичким паралелизмима. Друкчије речено, пјесма оваплоћује принцип Јакобсонове поетске функције језика, која „пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу

комбинације“ (Јакобсон, 1966: 296), а принцип еквивалентности у основи је подударан с принципом паралелизма. Пошто нам циљ није толико анализа кохезионе колико кохеренцијске структуре пјесме, принцип формалног паралелизма нећемо детаљно освјетљавати, него ћемо на њ указати само у мимогредним опаскама о еквиваленцијском међуодносу појединих стихова. Тај међуоднос успоставља, већ истакнута, изометричност двостихова на почетку и крају пјесме; само су додирни почетни и завршни двостихови пјесме изометрични; нигдје се више у цијелој пјесми (у преосталих 12 стихова) не остварује изометричност додирних стихова. Тако је у пјесми реализован принцип еквивалентности у њеном отварачком и њеном затварачком дијелу. Није само изометричност оно што одражава еквивалентност почетка и завршетка пјесме: чини се да је то још прије лексичко-семантичка еквивалентност заснована на суодносу синонимних, а заправо блискозначних глагола *казати* (у првом стиху) и *рећи* (у посљедњем стиху). У првом стиху глагол је у асертивном рефлексивном презентском пасиву (*Две речи ...се кажу...*), у посљедњем стиху глагол је у форми негираног активног перфекта (*...реч коју ниси рекао*). Лексичка синонимност ослободена је елементима антонимске еквиваленције: а) пасивна и уз то потврдна глаголска форма предиката у почетном стиху, наспрам активне негиране форме предиката у завршном стиху; б) облик глагола у трећем лицу множине у првом стиху, наспрам облику трећег лица једине у завршном стиху; в) лексема „реч“, која се понавља и у првом и у посљедњем стиху, у првом стиху има функцију трпног неживог „множинског“ субјеката (*Две речи ...се кажу...*), док у завршном стиху има функцију сингуларно израженог објекта (...нико не сумња у *реч коју ниси рекао*); г) у првом и завршном стиху формално супротстављени неживи и живи, пасивни и активни субјекат, заправо су семантички еквивалентни по томе што је и формално активни субјекат у завршном стиху преведен негацијом у „недјелујући“, неактивни субјекат (...*ниси рекао*). Тако се у оквирним стиховима пјесме вишеструко остварују различити еквиваленцијски односи.

Позиционо-лексичка еквивалентност остварена кроз фигуре понављања посебно је карактеристична за средишње стихове пјесме (седми, осми и девети стих). Стихови нису изометрични: седми је десетерачки, осми дванаестерачки, а девети тринаестерачки, али нарастање броја слогова у сукцесивним стиховима као да сугерише њихов градијски карактер. Стихови су, наиме, анафорички повезани, с тим да анафора захвата и почетну (иницијалну) и средишњу (мезофоричну) позицију стихова: сва три стиха започињу замјеничким начинским прилогом *тако*, док мезофорични подударни дио стихова чини субјекат *речи* и реципрочни прилошки израз *једна другу* (уп. *Тако речи једна другу...*). Анафорска и мезофорска позиција стихова и лексички и линеарно (распоредом компонената) потпуно је истоветна. Само је завршна, епифорска позиција стихова лексички неподударна

(уп.: 7:....уче; 8: ...измишљају; 9:...на зло наводе). Слововно нарастање завршетак стихова (уп.: 7 стих – два слога; 8 – четири, 9 – пет) у сагласности је, еквивалентно је слововној градацији самих стихова (10– 12– 13). Уз то, последњи, девети анафорички уланчани стих у епифорској позицији нема више лексему него синтагму („на зло наводе“), чиме се укида категоријално граматичка подударност разликовних епифорских јединица. Сва три се стиха, наиме, завршавају презентским облицима глагола (*уче; измишљају; наводе*), с тим да ти глаголи у седмом и осмом стиху испуњавају цијелу епифорску позицију, док у деветом стиху епифорску позицију не заузима сам глагол „наводити“ него глаголско-објекатска синтагма („на зло наводе“), чиме се и формално лексичко-синтаксички упућује на закључак да се таквим „прекидом“ прави и прекид у низању анафоричких стихова, да се дати тип еквиваленцијске везе у структурисању пјесме окончава.

Принцип еквивалентности и/или паралелизма посебно долази до изражаја у понављању лексема „реч“ и „песма“. Понављање тих лексема представља основни кохезиони елемент пјесме. И не само кохезиони него и кохеренцијски.³ Лексема „реч“ у пјесми је употријебљена седам пута (двапут у номинативу једнине, четири пута у номинативу множине, и једном у предлошком акузативу, и то у завршном, шеснаестом стиху) увијек у различитим стиховима (у 1, 4, 6, 7, 8, 9 и 16), док је ријеч „песма“ употријебљена трипут (двапут у номинативу једнине, и једном у акузативу једнине, опет у претпоследњем стиху, дакле за завршетак). Појединачне падежне форме ових двију лексема показују да и оне служе за сигнализацију завршетка низања подударних облика, тј. да напуштање истога облика свјесно значи и затварање низа.

Циљ нам, како смо већ споменули, није потпуна лингвостилистичка анализа структурно-кохезивних односа у пјесми, него прије свега њен тематско-семантички дио, њено пјесничко освјетљење проблема метафоре, који је истакнут већ насловом: „Критика метафоре“. Уз лексему *метафора* у наслову је дошла и именица *критика*, која јој је синтаксички чак надређена јер наслов има форму супстантивне неконгруентне генитивне посесивне синтагме, с именицом критика као надређеним чланом и именицом метафора у посесивном генитиву једнине. И једна и друга лексема у значењу у којем их је употријебио Миљковић не припадају слоју општеупотребне лексике, него су у питању термини као специјална лексика. Лексему „критика“ Миљковић тако није употријебио ни у једном од општекомуникативних значења што их дају рјечници књижевног језика⁴, него у терминолошком

³ „Кохезија је присутност изравних лингвистичких веза које омогућавају препознатљиву структуру, нпр. ријечи као што су *она, овај, послје, тога и али*. Кохеренција је ступањ смислености дискурса заснован на вриједносним мјерилима нашег знања о свијету“ (Траск, 2005: 57–58).

⁴ Ево значења што их за лексему „критика“ даје рјечник српског књижевног језика: „критика – 1.а. *анализа и оцењивање неког дела, идеологије, система, ставова, поступака, предмета и др.*: ~ школског система. б. *рад, приказ у којем се анализира и оцењује неко*

значању, значењу филозофског термина. Термин *критика*, наиме, у филозофији значи „умијеће просуђивања“, тј. изрицање ваљаних вриједносних судова о неком предмету или теорији; „у филозофији се критика односи напосе на испитивање ваљаности основних филозофских теза“ (Филиповић, 1989: 182).

Ако је критика „умијеће просуђивања“, шта значи термин „метафора“, јер је и то терминолошка лексема? Метафора се готово подједнако уобичајено употребљава у ужем и ширем значењу. У ужем значењу то је једна од многих стилских фигура. У ширем значењу „у филозофији језика и лингвистици, па и у књижевној теорији, појму метафоре данас се најчешће придаје сасвим уопштен смисао: свака кохерентна употреба неке речи која није дословна по правилу се сматра метафоричном, тако да појам метафоре не обухвата само нека већ сва, или готово сва смислена одступања од дословног значења дате речи“ (Којен, 1986: 7). Уосталом, и на основу Аристотелове дефиниције метафоре као „преношења израза с једног предмета на други, и то или с рода на врсту, или с врсте на род, или с врсте на врсту, или најзад, на основу аналогije“ (Аристотел, 2008: 91) – јасно је да метафора представља назив за сваку врсту тропа. „Исто изједначавање метафоре са свим врстама пријеноса значења налазимо код грчких ретора, као и код Цицерона. У том смислу и данас се употребљавају термини 'метафора', 'метафорички', 'метафоризација' за свако преношење значења“ (Речник, 1992: 453).

Говорећи о микроструктурама (лексемама, синтагмама или реченицама) с пренесеним значењем З. Шкроб ће рећи да је „најопћенитије име за ту микроструктуру грчка ријеч *метафора*, према њој створен је придјев метафорички. Ако су микроструктуре понављања карактеристичне за афективни језични израз, метафорично је изражавање особита ознака пјесничкога језика“ (Шкроб, 1986: 521–522). Метафору ће с преношењем значења уопште поистоветити и Р. Катичић ријечима да „преношење значења, метафора, није само основни облик књижевнога стварања, него је и покретачки механизам у развоју језичнога садржаја“ (Катичић, 1986: 130). Будући да је, као фигура, иманентни дио реторике, Ж. Женет ће чак и развојни пут реторике свести на метафору. „Реторика – фигура – метафора: ево, под нијечућим или компензујућим плаштом псеудоанштајновског уопштавања, скицираних основних етапа (приближног) пута историјске дисциплине која није престала, вијековима“ (Женет, 2008: 49), из чега проистиче да „стогодишње кретање ка редукцији реторике изгледа ипак да се граничи с апсолутном валоризацијом метафоре, везане за идеју суштинске метафоричности поетског језика – и језика уопште“ (Женет, 2008: 67).

уметничко или научно дело: стручна, односно научна област којој припадају такви радови: књижевна ~, научна ~, позоришна ~. 2. изражавање, исказивање негативног односа, става према некоме или нечему, према нечијем раду, поступцима и др., приговор, прекор, пребацивање. (Речник, 2007: 596).

Језик поезије и поетски језик

Метафора, захваљујући прије свега изведеничком придјеву „метафорички“, постаје темељна карактеристика пјесничког језика, готово синоним за сам пјеснички језик. Почетак таквог схватања доста је стар, будући да се још „крајем XVII века у Италији појавила тврдња Е. Тезаура о језику поезије и о ’језику’ свих уметности као о метафоричном. Свака уметност је метафора“ (МАЈЕНОВА, 2009: 54). Коју деценију прије Тезаур у Италији ће Ђанбатиста Вико у свом знаменитом дјелу *Scienza nuova* (1725) први пут диференцирати појмове „језик поезије“ и „поетски језик“ (Мајенова, 2009: 50). Јасно је да та два термина данас не значе исто. Први термин, „језик поезије“, генетички је ранији и „стоји на становишту које не допушта да се у дефиницију поезије унесе посебан тип језика. Знаци поетског текста не подлежу суштинским унутрашњим трансформацијама у односу на текстове непоетских језика“. Други термин пак „посматра поетски језик као посебан тип језика, као битну одредницу поезије. Знаци језика у тој функцији подлежу значајним унутрашњим трансформацијама у односу на знаке других типова језичких текстова“ (Мајенова, 2009: 49). Од Вика па до данас готово да нема ниједнога истраживача који не сматра да је поетски језик посебан тип језика – јасним критеријумима диференциран од непоетских типова језика. Тако, према налазима М. Р. Мајенове (2009: 49–101) сам Ђ. Вико у опозицију ставља „*поетски језик / филозофски језик*, тј. језик апстрактног мишљења. На једној страни налази се фигуративан, мелодичан, природнији, експресивнији поетски језик, на другој – апстрактни, конвенционалан језик филозофске рефлексије“ (55).⁵ За Ж. Ж. Русоа „језик мишљења супротставља се језику чија су генеза и функција садржане у емоцијама“, у поетском језику (59). Ј. Г. Хердер, сљедствено Русоовим погледима, прави „супротстављање природног језика или бар блиског природном, мелодичног, емотивног и фигуративног језика конвенционалном, једнозначном, који обавља функцију успешног средства мишљења“ (60–61). Ф. Шилер пак сматра да је „језик медијум поезије“ и да се „савладавање противречности између универзалног карактера језика и индивидуалног, конкретног циља поезије, обавља конструкцијом слика, симбола, и то од језичког материјала објективизованог у језику – корелату поетске емоције“ (65). Слично Шилеру, В. фон Хумболт „сматра да постоји противречност између основног карактера људског језика и суштине поезије“, и да је „поезија уметност преко језика“, па је „због тога поезија у извесном смислу интензификација језика“ (66). А. А. Потебња разликује поетски и прозни језик, сматрајући да је „поетски језик сам по себи такав да су његови изрази сачували унутрашњу форму, прозни језик је такав да су његови изрази изгубили унутрашњу форму. Та тврдња истоветна је с тезом да је поетски језик онај чији су изрази сачували мотивацију односа између садржаја и звука, док је прозни језик онај чији су

⁵ Број сам наведен у загради значи број странице дјела (Мајенове, 2009).

се изрази конвенционализовали, изгубили мотивацију односа између форме и значења“ (71). В. М. Урбан, сагласно ставовима В. Е. Касирера, разликује језик науке и језик поезије, сматрајући да је „језик поезије непреводив на језик науке и *vice versa*“, а да је „поетски језик интензификација интуитивног карактера језика уопште. У том смислу он је метафоричан језик“ (87). Б. Кроче је „творац савремене формуле која изједначује језик с поезијом“ (75), тврдећи „да је свака уметност експресија, а свака експресија уметност“ (73), односно да је „свака експресија облик језика. Отуд је поезија – језик“ (74). К. Фослер и Л. Шпицер, оснивачи генетичке стилистике, правили су „опозицију између језика поезије и прозе“ и тврдили да „свака граматичка форма, захваљујући поезији, постаје форма доживљеног говора“ (78), утирући тако пут разликовању „граматике од науке о индивидуалној, живој и стваралачкој експресији, каква је управо стилистика“ (82). К. К. Огден и И. А. Ричардс за полазну тачку узимају „полифункционалност језика и увереност у равноправност његових двеју основних функција, од којих они једну називају *симболичном* функцијом језика, а другу – *евокативном* функцијом. Симболичка функција језика јесте његова – комуникативна функција. Поред ње реч, исказ, језик обавља ништа мање значајну емоционалну функцију“ коју аутори називају евокативном (88). Руски формалисти, представници школе ОПОЈАЗ-а, сматрају да се „поетски језик не супротставља филозофском или апстрактном језику. Опозиција изгледа овако: поетски језик је супротстављен практичном језику, језику помоћу којег се утврђују постојећа стања ствари“ (96). Они, попут Крочеа и Касирера, сматрају да је „поезија специфичан језик“ (95), и да „поетичност с доминантном функцијом одлучује о појму поетског језика“ (96), на основу чега Г. О. Винокур закључује „да је језик сам по себи поезија“ (99).

Након и из прегледа различитих мишљења и теорија – од Аристотела до краја XX вијека – М. Р. Мајенова изводи сљедећи закључак: „Језички карактер поезије или поетичности, посебан карактер исказа (тачније – судова) у поезији и слабљење референцијалних веза знака, метафоричан карактер поетске лексике, приличан степен њене мотивације – све се то појављује у школама које се међусобно веома разликују, као руска и чешка с једне стране, крочеевска, касиреровска и феноменолошка с друге. Лако је уочити разлику између теза: поезија је својеврстан језик, поетичност је резултат организације језика“ (Мајенова, 2009: 101).

„Критика метафоре“ у огледалу теорија метафоре

Ако се Миљковићева „Критика метафоре“ стави у наведени контекст истраживања поетског језика, онда није тешко закључити да та „критика“ није критика само метафоре као једне од стилских фигура, или исправније речено најзначајнијег од тропа, није критика метафоре чак ни као уопште-

ног тропа, него критика поезије, односно поетског језика, којем је метафора и као троп и као општа фигура пренесеног значења иманентна карактеристика. Зато пјесму „Критика метафоре“ треба сматрати Миљковићевим „препјевавањем“ принципа метафоре и као посебне фигуре-тропа, и као тропа уопште, и као суштине пјесничког језика. А управо то ћемо покушати доказати тематско-кохеренцијском анализом ове пјесме и њеним поређењем са различитим теоријама метафоре, које је виде и/или као посебну фигуру, и/или као општи троп, и/или као семантички принцип сваког пренесеног значења.

Првим стихом пјесме – *Две речи тек да се кажу додирну се* – износи се једна од најсуштаственијих карактеристика метафоре, особина коју подразумемијева свака теорија метафоре.⁶ Тај стих, наиме, започиње синтагмом „две речи“, што показује да „у бити метафоре лежи двојство“ (Стамаћ, 1983: 89), она „није сама језична јединица. Она је процес који се с том језичном јединицом збива у даним увјетима“ (Стамаћ, 1983: 43). Све три најзначајније теорије метафоре – супституциона, аналошка и интеракциона – подразумемијевају настанак „додир“ најмање двију ријечи као нужан, мада не и довољан услов, настанка метафоре. Супституциона теорија, која исходиште има у Аристотеловом схватању метафоре као узимања „туђег имена“, подразумемијева „да се метафорични израз употребијеби умјесто неког дословног израза (као нпр. *злато* умјесто *драгана*...)“ (Ковачевић, 2000: 28). Аналошка или поредбена теорија сматра да се метафором предочавају претпостављене сличности или аналогije између двају у везу доведених појмова или предмета, што заправо подразумемијева метафору као скраћено (елиптично) поређење. Та је теорија најексплицитније изражена код Квинтилијана, који каже: „Укратко, метафора је скраћен облик поређења и од њега се разликује по томе што се код овог посљедњег врши поређење са предметом који хоћемо да изразимо, а код метафоре се предмет ставља мјесто другог предмета. Поређење је кад кажем да је човјек нешто учинио *као лав*, а метафора је кад за њега кажем да *је лав*“ (Квинтилијан, 1967: 264). Интеракциона теорија М. Блека за основу има схватање метафоре А. А. Ричардса, које је он најексплицитније изразио реченицом: „Најпростије речено, када употребљавамо метафору имамо две мисли о различитим стварима које делују заједно а ослањају се на једну реч или израз, чије је значење резултанта њихове интеракције“ (Ричардс, 1986: 24). На основу тог полазишта М. Блек изводи интеракциону теорију метафоре, према којој „метафорична тврдња функ-

⁶ Зато се, а то ће потврдити и наша анализа наредна два стиха, никако истинитом не може сматрати тврдња Д. С. Ивановић, ауторке без сумње научно најутемељеније књиге о Миљковићевој поезици, да „прва три стиха говоре о *комуникативним својствима речи*, које ступајући у међусобне односе попримају нова значења, која немају много додирних тачака са њиховим основним значењем“ (Ивановић, 2010: 122). Истина је, међутим, потпуно супротна: ријеч је о *поетским својствима ријечи*, о својствима ријечи у поетском језику, својствима која поетски диференцирају од комуникативног језика, тј. од „комуникативних својстава речи“.

ционише тако што се на примарни предмет 'пројицира' скуп 'асоцираних импликација' садржаних у импликационом комплексу, који се примењује на секундарни предмет" (Блек, 1986а: 157). Као што се види, све три теорије подразумевају да у творби метафоре учествују најмање два појма, односно, како то Миљковић пјева, „две речи“.

Први стих, осим лексичке „двојности“, наговјештава, и то глаголом у предикату „кажу се“, још једну иманентну карактеристику метафоре, Наиме, форма глагола је пасивна, у питању је рефлексивни пасивни презент, али је глагол употријебљен тако да подразумева активно значење. „Две речи“ које „се кажу“ нису представљене као „трпиоци“ него као „реализатори“ радње „говорења“. Под значењем „кажу се“ подразумева се значење „представе се једна другој“, односно „упознају се“. На тај начин граматички рефлексивни пасив контекстуално добија значење реципрочног узајамно-повратног глагола, тако да „кажу се“ подразумева значење „међусобно се упознају“. У стиху је, дакле, остварена асиметрија између форме и значења глагола у предикату, гдје је контекст потиснуо граматикализовано пасивно значење за рачун реципрочног поетског. То „упознавање“ двију ријечи подразумева проналажење бар једне заједничке „особине“ као темеља њихове „даље сарадње“. А какав тај основ може бити, најбоље наглашава врло битан интензификаторски прилог „тек“ уз предикат „кажу се“ (...*тек* да се кажу..). То „тек“ као да сугерише да „основ подударности“ може бити и „безначајан“, али он ипак омогућава „даљу комуникацију“, продужетак комуникације. Та пронађена „заједничка црта“ као основ наставка комуникацијске „сарадње“ имплицира *tertium comparationis* као заједничку компоненту која омогућује метафорску сарадњу двију ријечи. Интензификаторски прилог „тек“ сугерише да та компонента не мора бити значајна, може бити готово мимогредна, једва уочљива. Та заједничка особина што повезује двије лексеме – била она битна или скроз небитна, блиска или удаљена – мора постојати е да би се реализовала метафора. А метафора је по Миљковићу, тим боља што је аналошка црта мање уочљива, односно што је удаљенија. Миљковићево схватање *tertium comparationis* битно се одваја од улоге коју тај појам има у класичној аналошкој теорији метафоре. Класична је метафора почивала на препознатљивој поредбеној особини, док Миљковић инсистира на што удаљенијој заједничкој црти, црти која је више наговјештај или слутња аналогије него сама аналогија као *tertium comparationis*. Тако метафора „добијена пресеком најудаљенијих слика које се асоцирају, не остаје у себи као готова и завршена већ стално варира у нова значења. То и даје могућност да се једна модерна песма интерпретира на више начина, јер метафора није мртви кристал, она живи, дише и сваког тренутка може да нам каже нешто друго. Метафора је као раскршће. Она води на све стране“ (Миљковић, 1972: 169). Да би до метафоре дошло, мора постојати, па макар била и врло удаљена, сродност међу појмовима што их метафора доводи у везу. Тако

Миљковић, сагласно свим савременим теоретичарима метафоре, сматра да је неопходно „постојања извесне сродности међу удаљеним стварима које се доводе у везу, објашњавајући да је та сродност нужни услов, док лепоти метафоре доприноси други услов: да та сродност не буде лако уочљива“ (Ивановић, 2010: 78).

А та, макар и врло удаљена, заједничка особина омогућава да се „две речи“ „кажу“ и „додирну“, а онда да, како се то у седмом и осмом стиху наводи, „једна другу уче“ и/или „измишљају“. У међусобној сарадњи ријечи не теже превласти, него интеракцији. То „учење“ и „измишљање“ омогућава метафори да постане „средство виђења једног предмета из перспективе другог предмета, због чега обично ствара нову импресију о предмету“, тако да у метафори „два различита, 'диспаратна и дотле неповезана' предмета међусобно измјењују своја значења, остварујући један нов смисао, који је помало недоречен, али који увијек представља ново поимање предмета, или, бар, нови доживљај предмета“ (Лешић, 1979: 302). То заправо значи да „иза метафоричке слике не стоји само сличност два појма него и један нови, трећи појам, који остаје без имена и који се може изразити само том метафором“ (Лешић, 1979: 305).

Управо због тога Миљковић ће у другом стиху рећи да након што се „две речи“ „кажу“ и „додирну“, оне *испаре у непознато значење*. Будући неподударно са значењем иједне од двију у додир доведених ријечи, то значење, рећи ће трећим стихом Миљковић, *с њима никакве везе нема*.

Из овога се види да је Миљковићевој „препјеваној“ теорији метафоре од трију поменутих најближа *интеракциона теорија метафоре* М. Блека. „Наиме, 'супституционе' и 'поредбене' метафоре могу се заменити дословним преводима (с евентуалним изузетком катахресе) – тиме се жртвује део дражи, упечатљивости или виспрености оригинала, али се ништа не губи на *когнитивном* садржају. Међутим, 'интеракционе' метафоре се не могу елиминисати. Начин њиховог деловања захтева од читаоца да се користи системом импликација као средством за бирање, истицање и организовање односа у неком другом пољу“ (Блек, 1986: 75). Дакле, само интеракционе метафоре немају међу језичким јединицама свог значењског еквивалента, мимо њих значење које преносе је *непознато*. То не потврђују само Миљковићеви стихови о метафори из ове, него и из других његових пјесама, као нпр.: *Ја волим срећу која није срећна / Песму која мири завађене речи / [...] Ја волим реч о коју се отимају две слике / И слику наиртану на очном капку изнутра* („Љубав поезије“); *Али опасности превазиђене метафором / На другоме ће месту запевати опасније* („Орфичко завештање“); *Чудни дијалог између ватре и птице / Обећава птицу чаробнију ватру паметнију / Ако пронађу заједнички језик / Птица и ватра могу да спасу свет* („Будућност ватре“).

Интеракционе метафоре, за разлику од супституционих и поредбених, не подразумевају само лексичке метафоре него и све конструкционе типо-

ве метафора (о којима се говори исцрпно у Ковачевић, 1998; 2000: 19–40), какве су нпр. копулативне метафоре, хифенске метафоре, апозитивне метафоре, синтагматске метафоре, реченичне метафоре, хипотипозичке метафоре и др. А управо на све те структурно различите језичко-поетске типове односи се, не диференцирајући их, Миљковићева „критика“ метафоре.

Сарадња двију ријечи, међутим, не мора упућивати на њихово међусобно „учење“ и „измишљање“, него може подразумевати и то да „две речи“, како то Миљковић у деветом стиху каже, *једна другу на зло наводе*. Значење синтагме „на зло наводе“ може се тумачити на неколико начина. Будући да је метафора троп, тј. семантичка фигура, а свака фигура представља одклон од уобичајеног граматикализованог конкурента, „навођење на зло“ у оквиру метафоре може подразумевати семантичку аномалију као њен принцип творбе. А тај семантички аномални принцип најочигледније разоткрива „сортално-семантички приступ“ метафори Т. А ван Дајка и Ф. Гунтера. „У оквиру овог приступа метафоре се сматрају поткласом сортално неисправних реченица. Речено сасвим приближно, нека реченица је сортално неисправна ако је њен предикат приписан предмету који припада погрешном типу, категорији или врсти“ (Рајнхард, 1986: 202). У другом значењу синтагма „једна другу на зло наводи“ може подразумевати творбу „збрканих метафора“ које су „добар пример метафора које не успевају да систематизују наше виђење главног предмета. [...] То су некохерентне метафоре, јер се главном предмету приписује обележје које споредни предмет у стварности не може имати“ [нпр. метафора „крвожедни термити“ је збркана јер термити не припадају инсектима који сишу крв], а постоје „и други облици некохерентности који доводе до збрканих метафора“ (Хачатуријан, 1986: 120). Осим тога „на зло наводити“ можда понајприје значи „злоупотријевити ријечи“. А „злоупотреба речи“ догађа се, по Миљковићу, и „када слике и дескрипције песму приближавају приповедању“ (Ивановић, 2010: 74), што за посљедицу има удаљавање пјесме од чисте или апсолутне поезије којој Миљковић тежи. А зар „на зло наводити“ не значи и дозволити ријечима „издајство“: *Речи су издајство: труљење сунца вајну / Слат плода кукавичлуком означи. / Муљ и прогонство звезда које тајну / Казаше понору безвучно помрачи* („Зова“).

У трећем, четвртм и петом стиху Миљковић ће навести разлоге творбе, односно потребе употребе метафора: *Јер у глави постоји једна једина реч / А песма се пише само зато / да та реч не би морала да се каже*. Замишљена реч, подразумејива рјечник језика, подразумејива избор с парадигматске језичке осе, а све то припада комуникативном језику, коме насупрот стоји пјесма као продукт поетског језика. А поетског језика без метафоре нема. Тако метафора „потврђујући правила слагања ставља у питање рјечник, тј. ослобађа енергију језичних јединица у мноштву смјерова, од којих су тек неки познати језичној (говорној или писаној) пракси“ (Стамаћ, 1983: 42).

Осим тога, док су ријечи рјечника колективно власништво, прожете дакле критеријумом институционалности, дотле је пјесничка метафора „вазда сингуларног, јединственог карактера, и њезину сингуларност није могуће истрошити“ (Стамаћ, 1983: 85). С метафором је у томе потпуно сагласна пјесма: и она је строго сингуларног, јединственог карактера, за разлику од рјечничких ријечи које су колективног карактера. Зато ће Миљковић у једној другој пјесми и рећи: *Цео један народ / Измишља речи за песму / Коју ће се усудити да напише / Један човек после сто година* („Проветравање песме“). Пјесма, дакле, надилази стогодишње лексичко стваралаштво народа. Она је толико уникатна, индивидуална творевина, толико независна од стогодишње народне кумулације ријечи. Зато ће пјесник и рећи: *Права реч се још родила није* („Заморена песма“). А ако се није родила, она остаје тек у заметку „у глави“ као „једна једина реч“, која, пошто се „још родила није“ и „не може да се каже“. Можда и зато што је „неукротива“, а будући неукротива она је и „неисказива“: *Зар песма? завера против срца то је! / Пакао је паклен јер није правилно распоређен, / јер има једна реч који не можеш укротити / коју не можеш ни издати / реч сувише будна за наше благо срце.* („Орфичка песма“). Неукротива ријеч јесте „реч непозната свима сем песнику. Нико други и не зна какве све она буре изазива у песниковој глави, на шта га све нагони, јер и не зна за њено постојање“ (Ивановић, 2010: 121–122). Њену неисказивост и неукротивост треба да „компензује“ пјесма-метафора, будући да је њено значење, како би то рекао А. А. Ричардс, „резултанта интеракције речи“, односно резултат „укроћених ријечи“. Заправо, како то пјева Миљковић, *песма је низ ослепљених речи / Али је љубав њихова сасвим очигледна*. То значи прије свега да у ријечи треба укинути, потиснути потпуно у други план, њену основну комуникативну компоненту, тако да њено значење постане „мање очигледно“: *то је цвет говора, / цвет речи / мање очигледних, мање неправедних* („Радни цвет“).

Што је „мање очигледна“, то је ријеч „мање неправедна“, зато јој, да би подобна пјесми била, треба укинути очигледност, треба је „ослијепити“ тако што ће се њена комуникативна компонента на неки начин одстранити, ставити у подређен положај у односу на њену афективну, експресивно-поетску компоненту. Тек тако „ослијепљена“ она ступа у чудновате, неслућене „љубавне везе“. Њом се више не саопштава, не преноси информација, него наслућује неказано. „Речи треба“ – рећи ће Миљковић – „да нам дочарају стање које је пре њих и различито од њих, а не да причају. Тај простор пре речи и између речи најбоље се постиже инадекватним речима, које стално мењају свој исказ и чије је видно поље велико за разлику од адекватних које казују одређено. Менталну садржину која се јавља у нама пре говора не треба заменити вербалном садржином у тексту, који онда постаје досадни скуп докониких речи, смрзлих у својој довршености, већ је треба само наговестити (а никако и казати) речима које при том треба узимати као симбол а не као

слику“ (Миљковић, 1972: 171). Очито је да Миљковић под адекватним ријечима подразумева ријечи комуникативног, непоетског језика, због чега се међу њима и не може тражити права ријеч, ријеч за пјесму или ријеч-пјесма. „Трагање за 'правом речју' не започиње у овој области. Тај подухват се одвија на терену инадекватних речи у којима се низ смисаоних конотација бори за превласт, па ако нека и избије у први план, то још увек не води потискивању осталих. Чак и када реч посматрамо у ширем контексту, у оквиру реченице, строфе или песме у целини, она се не зауставља на једном смислу већ наставља свој динамички процес семантичког разграновања“ (Ивановић, 2010: 75).

На основу се наведеног може закључити да је „ослепљивање“ ријечи пут ка проналажењу праве ријечи или метафоре. Миљковићево „ослепљивање“ ријечи заправо значи њихово оживљавање, њихово превођење из адекватних у инадекватне, подизање њихове семантичке и комбинаторне моћи, чиме оне постају подобне за „љубавну везу“ с другим ријечима, или друкчије речено, за пјесму. Јер ако се не ослијепе адекватне речи, пјесма неће „прогледати“, што ће Миљковић и експлицитно рећи у једној својој пјесми: *Још једна слепа реч и песма ће прогледати / На месту где се то најмање очекује* („Припремање песме“). Друкчије речено, тек кад „гријеше“, кад су инадекватне, ријечи су за поезију творбене: *Речи греше песма се ствара / Другачије нико није постао песник* („Судбина песника“). Адекватна ријеч често је поезији „неадекватна“ зато што је „непокретна“, што ће рећи пјеснички некомбинаторна, па сљедствено и неподобна за поезију јер због непокретности „брзо исцрпе свој смисао“: *Тај искрен мирис нежна магла у глави / Каже да је осећање света у језику / Ал непокретна реч брзо исцрпе свој смисао / А цвет уступи свој нежни корен звезди* („Осећање света“).

Будући „непокретна“, таква је ријеч заправо неподобна за метафору као резултат најразличитијих, најчешће непредвидљивих синтаксичких и смисаоних интеракција. По Миљковићу метафора, као и пјесма у целини „не треба да нешто значи, већ да *постоји*“. Она и није ништа друго до „инадекватно (а ипак адекватно) одређивање једне ствари. Дакле: одређивање и гаранција ствари, а не њено објашњење“ (Миљковић, 1972: 180). Код Миљковића су и за метафору и за пјесму уопште најподобније оне ријечи које су проткане значењем „заборава“. Значење „заборава“ директно се може довести у везу са „ослепљивањем“ и „оживљавањем“ ријечи, јер у адекватној ријечи, да бисмо је превели у поетски валентну инадекватну ријеч, треба „заборавити“ њену основну комуникативну компоненту, њено основно значење, али истовремено треба и активирати њене дотад неактивирани, „заборављене“ значењске потенцијале.

„Заборав“ је основни принцип Миљковићеве поезије. „Миљковићев сан није ништа друго до једна врста заборава чије су ризнице препуне, за-

борава који није тоталан јер чува свест о себи. Заборав је пут до суштине, а самим тим и до поезије“ (Ивановић, 2010: 63). „Почетак поезије је“ – каже Миљковић – „почетак заборав. Тај заборав је свесни заборав који памти себе и даје једну нову организацију и поредак стварима упоређујући их по несличностима. [...] Метода заборав у поезији је у томе да се непосредни квалитет изрази далеком, наизглед неприступачном алузијом. Заборавити значи открити сличност у несличности, повезати неповезано и издвојено, ујединити“ (Миљковић, 1972: 92). Алузија је управо оно мјесто које категорији „заборава“ код Миљковића даје улогу конститутивног начела не само пјесме него и метафоре. „И метафора је“ – каже Миљковић – „начињена од заборав. Она настаје када ствар не може себе да се сети. У том тренутку ствар себе казује и доказује у другим стварима које су очигледније или се бар условно узимају као такве. Метафора настаје онда када је једна ствар недовољна да би била изражена. Једна ствар је рекла себе ако је рекла ствари око себе. Ако јабука не може да се сети шта је, сетиће се сунце. И ето вам познате народне метафоре 'златна јабука'“ (Миљковић, 1972: 79). Тако је за Миљковића „заборав“ основни конститутивни принцип и пјесме и метафоре, принцип у коме се пјесма и метафора подударују. _

Уколико се, пак, пјесник ослони на постојеће ријечи, на ријечи свакодневног језика, уколико из њих црпи своју пјесничку моћ, онда такве ријечи, како се то дванаестим стихом каже, *оне живе на рачун твоје комотности*. Такве ријечи се, рећи ће Миљковић, „досађују у пјесми“: *Док се у твојим стиховима досађују речи / безнадежне и на смрт осуђене / ово је море поема која се не устручава* („Море за раднике“). Та пјесникова „комотност“ одраз је његове „немарности“, непримјереног „комодитета“ у употреби ријечи. Пјесми не требају „исте речи“, не требају ријечи „недовољно одгојене“: *Јао, речи разне / Исто значе. Никад цвет не могу рећи / Ако мирисах нецвет много већи* („Ариљски анђеос“); *Онима који своде свет / На прву реч недовољно одгојену / И птицу која налази своје заклоне у ветру / Препустимо сав ризик поезије* („Сунце искоришћено као епитаф“). Једном ријечју, пјесник нема право на „комодитет ријечи“, нема право на „обичне“ ријечи, па зато Миљковић и каже: *Мудрости, неискусно свићу зоре, / На обичне речи више немам право!* („Балада“). Управо због тога и слиједи, тринаестим стихом исказано, пјесничко „правило“ о љепоти употријебљених ријечи: *Све су лепше што си немоћнији*. Пјесник има само ријечи и мора да се с њима „сналази“ држећи се принципа пјесничке употребе ријечи: *Они који имају свет / Нека мисле шта ће са њим / Ми имамо само речи / И дивно смо се снашли у тој немаштини* („Заморена песма“).

Три су посљедња стиха пјесме „Критика метафоре“ посвећена „осамоштаљењу“ пјесме, метафоре и пјесничке ријечи, њиховом животу послје пјесникове смрти: *А кад исцрпеш све своје снаге кад умреш / Људи кажу: богами какве је тај песме писао / И нико не сумња у реч коју ниси рекао*.

Претпоследњи стих структурно-семантички је уникатан у цијелој пјесми. Цијела пјесма има „пливајућу интонацију“, нема ниједнога правописнога знака, сваки стих, без обзира на то да ли је или није интонационо-синтаксички потпун, почиње великим словом. Само се у претпоследњем, петнаестом стиху јавља двотачка, као правописни знак управног говора. У питању није синтаксичка структура правог управног говора (недостају наводници, али и велико слово за туђи говор иза двотачке), него је реализован „уведени слободни управни говор“ (Ковачевић, 2012: 20). У том уведеном слободном управном говору иза ауторске дидаскалије, односно конферансе („Људи кажу“) долази двотачка, а иза ње, без знакова навода, малим словом уведени туђи говор. У цијелој пјесми то је једини случај нереализације ауторског пјесничког говора. Тај „туђи говор“ треба да покаже супротност пјесничком говору, треба да покаже разлику између свакодневног практичног језика и поетског језика. А ту разлику најбоље потцртава поезији инкомпатибилна разговорна лексема „богаму“. Будући да су корисници свакодневног комуникативног, непоетског језика најбројнији „конзументи“ поезије, зар је онда чудно што *нико* (а тај *нико* очито је кореферентан с *људима* из претходног стиха) *не сумња у реч коју ниси рекао*. Пјесма се одвојила од свог творца, „заборавила“ је пјесникову муку стварања, заборавила на постојање неизречиве „неукротиве речи“, а заборавила такође да за пјесника *Права реч се још родила није*. Али се пјесма „родила“ и она – послје пјесникове смрти („кад умреш“) – живи можда баш захваљујући пјесниковој свијести о постојању те „неукротиве“ а „нерођене“ ријечи, чије неизрицање по правилу компензује изречена метафора⁷, без које пјесме и не би било. И то метафора и као посебан троп, и као свеколико пренесено значење поетског језика, и као сама пјесма.

Метафора и језик као другостепени моделативни систем

А како препознати метафору као „синоним“ пјесме и поетског језика? Је ли све у пјесми метафора? М. Р. Мајенова даје следеће услове, „нужне али недовољне, који омогућују разликовање метафоре од неметафоре: 1. Могло би се сматрати да исказ садржи метафоричан израз ако чланови који улазе у састав једне синтагме (у то одређење укључујемо и везе подмета и

⁷ Интересантно је да Миљковић под „неукротивом“, „јаком“ ријечју не подразумијева неологистичке поетизме. Миљковић није пјесник неологизама. Неологизми су готово инкомпатибилни с његовим схватањем метафоре и метафоричке ријечи уопште. Уосталом, лексичка анализа Миљковићеве збирке *Утва златокрила* показала је да су „све речи *Утве златокрילה* својина српског књижевног језика, мање или више у оптицају, опште и специфичније, живе и мало застареле, садржане у културној традицији и савременом говору, за песму биране и изабране, и с те стране не би требало очекивати тешкоће у њиховом разумевању и описивању“ (Богдановић, 2011: 8).

предиката), у дословном смислу сваког израза, нарушавају законе семантичке повезивости (стварају низове или судове за које се не могу наћи референтни односи), или: 2. Сматра се да текст садржи израз или метафоричну реченицу ако се текст дословно не схвата кохерентним“ (Мајенова, 2009: 244–245). Као да су наведени услови идентификације метафоре подударни с условима препознатљивости поетског језика, па чак и језика књижевности уопште, као „другостепеног моделативног система“. „Оне системе у чијој је основи“ – вели Ј. М. Лотман – „природни језик и који прихватају допунске надструктуре, стварајући језике другог степена, прикладно је назвати другостепеним моделативним системима“ (Лотман, 1991: 541). Основна карактеристика тих другостепених система огледа се у томе што „при прекодирању уметничког система на неуметнички језик увек остаје ’непреведени’ остатак – она над-информација, која је могућна само у уметничком тексту“ (Лотман, 1991: 550), односно што су у књижевности као другостепеном моделативном систему, а посебно у поетском језику, „сваки детаљ и текст у целини укључени у различите системе односа, добијајући на крају више значења. *Пошто је откривено у метафори, то својство има опити карактер*“ [истицање наше – М. К.] (ЛОТМАН, 1991: 549). Метафора се тако показује најбитнијим својством не само поетског него и језика као другостепеног моделативног система. А управо то нам – надамо се да је то наша анализа и потврдила – као основну поетски исказану мисао „поручује“ Миљковић пјесмом „Критика метафоре“.

Литература

- Аристотел 2008: Aristotel, *О песничкој уметности*, превод са старогрчког Miloš. N. Đurić, Београд: Dereta, 2008.
- Блек 1986: Maks Blek, „Метафора“, у: *Метафора, figure i значење*, изабрао и приредио Leon Kojen, Београд: Prosveta, 1986, 55–77.
- Блек 1986а: Maks Blek, „Још о метафори“, у: *Метафора, figure i значење*, изабрао и приредио Leon Kojen, Београд: Prosveta, 1986, 145–178.
- Богдановић 2011: Недељко Богдановић, *Реч и песма: „Утва златокрила“ Бранка Миљковића*, Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2011.
- Грдинић 2007: Никола Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд: Народна књига, Алфа, 2007.
- Женет 2008: Жерар Женет, „Ограничавајућа реторика“, у: *Књижевна реторика данас*, приредио Миодрaг Радовић, Београд: Службени гласник, 2008, 49–72.
- Ивановић 2010: Драгица С. Ивановић, *Освешћени заборав: иманентна поетика Бранка Миљковића*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2010.
- Јакобсон 1966: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Београд: Nolit, 1966.

- Катичић 1986: Radoslav Katičić, „Književnost i jezik“, u: *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, priredili Zdenko Škreb i Ante Stamać, Zagreb: Globus, 1986, 107–130.
- Квинтилијан 1967: Marko Fabije Kvintilijan, *Образовање говорника*, Сарајево: Veselin Masleša, 1967.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, „Основни језички типови метафоре“, *Српски језик*, III/1-2, Београд, 1998, стр. 161–179.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора“, *Српски језик*, XVII, Београд, 2012, 13–38.
- Којен 1986: Leon Kojen, «Dva pristupa metafori», u: *Metafora, figure i značenje*, izabrao i priredio Leon Kojen, Beograd: Prosveta, 1986, 7–17.
- Лешић 1979: Zdenko Lešić, *Jezik i književno djelo*, Сарајево: Svjetlost, 1979.
- Лотман 1991: Jurij Mihailovič Lotman, „Teze ka problemu 'Umetnost u nizu modelativnih sistema'“, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad: Svetovi, 1991, 541–553.
- Мајенова 2009: Marija Renata Majenova, *Teorijska poetika: problemi jezika*, prevod s poljskog Biserka Rajčić, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Миљковић 1972: Бранко Миљковић, *Критике*, Сабрана дела, IV, приредио Сава Пенчић, Ниш: Градина, 1972.
- Миљковић 2012: Бранко Миљковић, *Преписка, документи, посвете*, приредио Јован Младеновић, Ниш: Јован Младеновић, 2012.
- Радуловић 2011: Милица М. Радуловић, „Реч о речи у поезији Бранка Миљковића“, *Наслеђе*, VIII/17, Крагујевац, 2011, 165–175.
- Рајнхард 1986: Tanja Rajnhard, „O razumevanju poetske metafore“, u: *Metafora, figure i značenje*, izabrao i priredio Leon Kojen, Beograd: Prosveta, 1986, 179–208.
- Рашић Михајловић 2012: Катарина Рашић Михајловић, *Бранко Миљковић Жарптица*, Београд: Катарина Рашић Михајловић, 7520/2012.
- Речник 1992: *Rečnik književnih termina*, urednik Dragiša Živković, Beograd: Nolit, 1992.
- Речник 2007: *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Рикер 1981: Paul Ricoeur, *Živa metafora*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, BibliotekaTeKa, 1981.
- Ричардс 1986: A. A. Richards, „O metafori“, u: *Metafora, figure i značenje*, izabrao i priredio Leon Kojen, Beograd: Prosveta, 1986, 21–37.
- Стамаћ 1983: Ante Stamać, *Teorija metafore*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1983.
- Траск 2005: Robert Lawrence Trask, *Temeljni lingvistički pojmovi*, Zagreb: Školska knjiga, 2005.

- Филиповић 1989: Vladimir Filipović, *Filozofijski rječnik*, treće dopunjeno izdanje, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989.
- Хачатуријан 1986: Hejg Hačaturijan, „Metafora“, u: *Metafora, figure i značenje*, izabrao i priredio Leon Kojen, Beograd: Prosveta, 1986, 100–120.
- Шкроб 1986: Zdenko Škreb, „Mikrostrukture stila i književne forme“, u: *Uvod u književnost: Teorija, metodologija*, priredili Zdenko Škreb i Ante Stamać, Zagreb: Globus, 1986, 233–282.

Miloš M. Kovačević

MILJKOVIC'S „THE CRITIQUE OF METAPHOR“ MIRRORED IN THE THEORIES OF METAPHOR

Summary

In this paper, we analyze Branko Miljkovic's poem „The criticism of metaphor“ from the perspective of different theoretical approaches to poetic metaphor and metaphor in general: substitution, analogical and interaction theory of metaphor, first and foremost. Metaphor as a linguistic phenomenon represented by Miljkovic's poem is also analyzed from the aspect of the relationship between the linguistic units having communicative and poetic functions in the language, particularly with regard to the structuralist and semiotic definition of the essence of poetic language in its relation to the objective, primarily communicative language.

The analysis showed that Miljkovic's theory of metaphor, which he poetically expressed, includes two important characteristics of each of the three major theories of metaphor: 1) metaphor implies a duality, at least two words must participate in its formation, 2) the two words that make the metaphor must have at least one common feature, ie. tertium comparationis. Miljkovic considers the metaphor to be better if a tertium comparationis is more distant, less recognizable. Compared with the three theories of metaphor, Miljkovic's theory of metaphor, rendered poetically, is most similar to the interaction theory of metaphor.

For Miljkovic metaphor is not only a figure of speech, it includes each unit with the implied meaning, and is the most essential characteristic of poetic language. So, Miljkovic's idea of metaphor essentially coincides with the principle of literary language as a second order modeling system.

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ МИЉКОВИЋЕВЕ ПОЕЗИЈЕ

Сажетак: Проучавању поезије Бранка Миљковића на основу четири његове песничке збирке: *Узалуд је будим* (1957), *Порекло наде* (1960), *Ватра и ништа* (1960) и *Смрћу против смрти* (заједно са Блажом Шћепановићем, 1959), приступљено је са лингвостилистичког аспекта. У том смислу разматрани су различити поступци *онеобичајења* језичких јединица. Тако је пажња усмерена на наизглед сасвим обичну учесталост лексеме *реч*, на велику заступљеност *императива*, као и на постојање *неологизама* који, имајући поред стилематичне и јасну стилогену функцију, могу бити идентификовани и као *поетизми*.

Кључне речи: лингвостилистика, стилем, стилематичност, стилогеност, онеобичајење, поетизми

1. Бранко Миљковић је један од најизразитијих песника послератног поколења у српској књижевности XX века. Родио се 1934. године у Нишу, у граду „нимало чистунском по језичким навикама, смешно уврнутих акцената и неплемените мелодије говора“, како истиче Петар Џацић (1996: 46). У том „граду без песника“ стасао је да би управо учинио много да поврати музику српском стиху, како би сневао о метафизичкој поезији и друговао са „аскетима и аристократима духа – Малармеом и Валеријем“ (Џацић, 1996: 46).

1.1. Иза себе је оставио четири песничке збирке: *Узалуд је будим* (1957), *Порекло наде* и *Ватра и ништа* (обе 1960) и књигу родољубивих песама *Смрћу против смрти* (1959), коју је објавио заједно са црногорским песником Блажом Шћепановићем. Писао је такође есеје и критике и преводио поезију с руског и француског.

1.2. Имајући у виду речи Зденка Лешића да се књижевно дело остварује језиком и постоји само у језику, те да „сваки приступ књижевном дјелу претпоставља познавање и разумијевање његове језичке структуре“ (2011:

¹ irena.cvetkovic.teofilovic@filfak.ni.ac.rs

13) у овом раду поезији Бранка Миљковића биће приступљено са лингвостилистичког аспекта.

1.2.1. Како је основни предмет истраживања лингвостилистике *књижевни поступак*, појам *избора* постаје основни инструмент анализе стила који се често поистовећује са појмом *одступања од уобичајене употребе* (Ковачевић, 2000: 320).

1.2.1.1. У свом чланку *Искусство как прием (Уметност као поступак)* Виктор Шкловски, један од најзначајнијих представника руског формализма, истиче да је уметнички поступак „postupak 'zачудности' stvari (ostranenie већеј) i postupak отежчале форме, који повећава теškoћу i дуžину перцепције jer је perceptivни процес u умјетности сам себи сврха i треба да буде продужен“ (Šklovski, 1969: 43).²

1.2.1.2. Недељко Богдановић, говорећи о Миљковићу, истиче да он „слободно искорачује из 'нормалног', уређеног и профаног, стварајући ред у новом, свом, поретку структуре песме (прекорачујући често границе стиха и уобичајени облик реченице)“ (2011: 103).

1.2.2. Разним поступцима *очуђења*³ на било ком нивоу структуре језичке јединице настаје основна лингвостилистичка јединица *стилем*. М. Ковачевић под стилемом подразумева „стилистички структурирану форму језичке јединице“ (2000: 322). Онеобиченост форме стилемима омогућава статус стилистички маркираних језичких јединица. Стилематичност је стога „начин на који је оформљена језичка јединица која је носилац стилске вриједности“, а стилогеност је „употребна и стилска вриједност дате форме језичке јединице“ (Ковачевић, 2012: 36).

2. Језичко-стилске одлике Миљковићеве поезије могу се посматрати већ на тематском плану. Одговор на питање о чему пева Б. Миљковић можемо пронаћи ишчитавајући већ неколико почетних песама прве књиге сабраних дела, где су похрањене све четири горепоменуте збирке које су објављене за његова живота. На први поглед ништа необично да песник пева о *цвету, птици, камену, звездама, ружи* – то су уједно и симболи посредници уз чију помоћ „песник открива вредности у самој природи космичког и животног процеса, у духовним могућностима човека, у магијској вредности песме“ (Џаџић, 1996: 84).

² Јурај Беденички наводи да руски неологизам *остранение* треба преводити са *зачудност* или *очудност*, па отуда и изведенице *очудити, очуђеност* – оно што је учињено чудним, страним, необичним (ВЕДЕНИЦКИ 1969: 168). Данас је чешће у употреби термин *онеобичајење* (Ковачевић 2000: 321).

³ В. РКТ 1992: 541.

2.1. Лексему *птица*, рачунајући све њене падежне облике, Миљковић употребљава нешто преко 100 пута у све четири збирке, не узимајући у обзир лексеме *тица*, *жар-птица* или лексему *прахптица*.

2.2. Лексема *цвет* забележена је 86 пута.

2.3. Према фреквенцији, ипак, на прво место долази лексема *реч* са скоро 120 потврда.

2.4. Није ретка ни лексема *песма*, а неки књижевнотеоријски појмови често су узети за наслове. То само учвршћује закључак Н. Богдановића поводом циклуса песама *Утва златокрила* да се Б. Миљковић основним појмовима песме и песмовања бавио пре свега на песнички начин. То је према Богдановићу битна димензија његовог песништва „бављење речју као носиоцем представе и смисла, и песмом као поступком и резултатом песничке креације“ (2011: 224).

2.5. Два симбола *цвет* и *птица* сједињују се у једну слику у *цвет – птицу*:

„Ако је схватимо на један начин, то је иронија, мисао која изнађе сличности између њеног малог мозга и цвета. Ја волим те ирационалне животиње које лете. Цвет јој из птичијег врата ниче и она мирише уместо да пева.“ (СД I: 260).

2.6. Речи исписане на хартији пак личе на птицу, па се тако сва три симбола: *реч*, *цвет* и *птица* уједињују у стиху:

„Нечитке птице твога рукописа“ (СД I: 306).

2.6.1. Не случајно ради се о метафори, једној од најчешћих стилских фигура у Миљковићевој поезији.⁴

3. У поступке који доприносе нарушавању аутоматизма перцепције (Šklovski, 1969: 44) свакако спадају и неочекивани продори свакодневних израза у Миљковићевој поезији:⁵

„О нек се ветар с биљкама *измотава*/ Нека се камење пред невидљивим раскршћем успава“ (СД I: 105).

⁴ Како су све стилске фигуре стилеми (Ковачевић, 2000: 322) оне улазе у домен лингвостилистичке анализе. Овога пута, међутим, њима неће бити посвећена заслужена пажња, будући да би то подразумевало исцрпно истраживање.

⁵ Милан Комненић истиче су „профани и свакодневни састојци, изрази и језички спојеви“ унети у песме настале тек пред песникову смрт за које каже да зраче „модерном осећајношћу“ (Комненић, 1972: 77).

„Глас мој испружен као *живац*“ (СД I: 246)
„*Спанђала* се са временом/ Мешајући свој пепео са свежином зоре“ (СД I: 281).
„Не, ми ћемо се зауставити/ Пред њиховом *пишљивом* ружом“ (СД I: 313).

3.1. То је, чини се, један од основних поступака у песми *Похвала биљу*:
„Биљке које нам пробадају тело зрачним копљима/ мириса/ Које нас заустављају отровом и продужују/ *беланчевином*“ (СД I: 241).
„О врло смеле и *инвентивне* биљке/ Све што пронађу несебично покажу“ (СД I: 241).
„Стоје између нас и празнине као најлепша ограда/ Биљке што *ждеру* празнину и враћају нам ваздух“ (СД I: 241).
„Иако *експлоатише* једну супстанцу нимало конкретну/ у дубинама дана“ (СД I: 244).

4. У битне језичко-стилске одлике Миљковићеве поезије спада и честа употреба императива, на шта указује и Н. Богдановић, с напоменом да их треба дубље анализирати (2011: 52). Њима је у *Утви златокрилој* постигнута „стилогеност релевантна за изграђивање поезије на националним симболима“ (Богдановић, 2011: 52). Свакако да је ово тема која заслужује већу пажњу, а за ову прилику придодajeмо и то да је тешко пронаћи песму у Бранковом опусу у којој се не јавља неки облик императива, а да је, свакако, „најимперативнија“ песма – песма *Фрула*. М. Комненић истиче да се у песми *Море пре него усним* императив јавља на местима где се „леме структурне равни стиха или строфе, и служи за измену ритмичке линије. Уједно прожимање императива обичним показним облицима казивања сугерише, изгледа, повезивање положаја јединке са судбином рода или општим положајем“ (Комненић, 1972: 69).

5. Једна, међутим, од најинтересантнијих језичко-стилских особина поезије Бранка Миљковића јесте употреба неологизама који су из угла лингвостилистике, будући да имају онеобичајену форму – сви стилеме.⁶

5.1. Према творбеном критеријуму у овом раду разматрани су а) сложенички неологизми, б) суфиксални, в) префиксални и г) префиксално-суфиксални неологизми.

а) Сложенички неологизми

богојавно: „Нит варкањем варке *богојавно* плане“ (СД I: 231).

⁶ Статус неологизама добијале су оне лексеме чије присуство није потврђено у РМС 1967–1976.

добардан: „Моје очи без мене лепшу зору виде/ Добровече са звездом у срцу/ *Добардан* са сунцем у руци“ (СД I: 284).

добровече: „Моје очи без мене лепшу зору виде/ *Добровече* са звездом у срцу/ *Добардан* са сунцем у руци“ (СД I: 284).

лакуноћ: „Тело је телу лек/ Као ноћ што се понавља/ Као реч што се понавља/ Као *лакуноћ*“ (СД I: 238).

оноцветно: „Док бдиш *оноцветно* над испражњеним гробом“ (СД I: 214).

прахптица: „*Прахптицо* сунчевог урока“ (СД I: 121).

цветрадицветта: „Ах што је лепо и опасно: *цветрадицветта*“ (СД I: 271).

б) Суфиксални неологизми

горен: „Кроз потајне горе *горен* лек ти је“ (СД I: 271).

в) Префиксални неологизми

добдети: „Нек ходи ту гору опходом у мени ненавикнута/ *добдићу* је на своме лежају да долута/ сан када нове облике светлости даје/ и љубав испуни све мрачне одаје“ (СД I: 153).

неотишао: „Хајдемо док у камену успавана мисао траје/ *неотишлих*“ (СД I: 150).

непрелет: „Сањам те док певаш у скамењеној води/ Морем без молитве про *непрелет* горе“ (СД I: 232).

нептица: „*Нептица* каже/ плам/ је“ (СД I: 311).

нереч: „Ал *нереч* каже/ касно/је“ (СД I: 311).⁷

нецвет: „Никад цвет не могу рећи/ Ако не мирисах *нецвет* много већи“ (СД I: 217); „*Нецвет* каже/ ноћ/ је“ (СД I: 311).

предстварност: „Одузимам свету име да га у *предстварност* скријем“ (СД I: 129).

унеразумити: „Појединачно нас, јој, *унеразуми*:/ Опште нас заслепи“ (СД I: 215).

г) Префиксално-суфиксални неологизми

непојамни: „Ту врста тла проговори са гране/ Заведена од сунца у *непојамне* дане“ (СД I: 216).

непојатни: „са звездом уместо ишчупаног срца пред *непојатним*“ (СД I: 301).

5.1.1. Од укупно осамнаест забележених неологизама највише је префиксалних – осам, затим следе сложенице са седам потврда, два неологизма настала су префиксално-суфиксалном творбом и један је неологизам настао у процесу суфиксације. Међу префиксалним изведеницама посебно место заузимају оне којима се именују негирани антонимски парови уз помоћ префикса *не-*: *неотишао*, *непрелет*, *нептица*, *нереч*, *нецвет*.⁸

⁷ Регистрована у *Речнику нових и незабележених речи* Ђ. Оташевића: Оташевић, 1999.

⁸ О антонимима в. шире у Ковачевић, 2002: 95–113. Треба имати у виду да Бранко Миљковић своју поезију дефинише као негативну онтологију: „Оно што се мисли и каже узима се као нешто стварно, али стварно у својој одсутности, која је присутност бескрајно удаљена...

5.1.2. Неологизми су битно обележје поезије Л. Костића (Ковачевић, 2012: 51–52) за кога је Б. Миљковић у чланку *Лаза Костић и ми* рекао да се у његовој генерацији упркос временској удаљености осећа „далека сонорна успомена на Лазу Костића“ (СД IV: 119). Поезија не сме ипак да се сведе на стварање нових речи, истиче Б. Миљковић, иако су неке кованице Л. Костића ушле у свакодневни говор (СД IV: 120). Ковачевић

5.1.3. Сваки од наведених неологизама будући да би могао да издржи тест замене општеупотребном нестилематичном лексемом има и јасну стилогену функцију, а захтеви гласовног подударанја или риме који су често условили стварање неологизма не противрече стилистичким. Самим тим наведени Миљковићеви неологизми имају статус *поетизама*, тј. „препознатљиво контекстуално најфункционалнијих индивидуалних стилематичних и стилогених језичких израза“ (Ковачевић, 2012: 59).⁹

6. О Миљковићевој спремности да испитује језичке могућности сведоче и стихови: „Јој што ми се и – и – играју неке кобне игре“ (СД I: 291), где се језик претвара у подврискивање у колу и приближава својој магијској функцији. С тим у вези су и мисли Б. Миљковића о Вуку Караџићу који је по њему „сувише рационализовао наш језик и учинио га неосетљивим за многе суптилне и скривене емоције. Наш језик треба поново оспособити за изражавање далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног. Кратко: нашем језику треба вратити тајанственост и древност“ (СД IV: 14).

6.1. Можда је одраз тих далеких слутњи придев *згунут* у стиху: „Мирис је *згунута* празнина у бићу“ (СД I: 285).

6.2. Везу са сопственом прошлошћу и историјим родног Ниша Миљковић је остварио и преко лексеме *лобања* која је осим у наслову *Кула лобања* и синтагми *ћеле-кулу од лобања* (СД I: 175) регистрована у овом новом читању Бранкове поезије пет пута.¹⁰

6.3. У једном интервјуу је рекао и да „воли малу ружну речцу 'бре'; али и све што то *бре* подразумева, ил што може да подразумева“, а што је била „сушта супротност његовој поезији 'битности' и самој његовој мисли о поезији.“ (Џацић, 1996: 46).

Узети ствар у њеном небићу, значи удаљавати се од ње, до њеног преображаја, до њене присутности на другом месту.“ (СД IV: 212–213).

⁹ Скрећемо пажњу овом приликом да неологизама има и у Миљковићевим прозним текстовима (СД IV), али они нису овога пута били предмет наше анализе.

¹⁰ М. Комненић истиче да су мотив куле и мотив зида у узајамној вези као подлога сећању или као граница до које може доспети глас песме и „жар рефлексije“ (Комненић, 1972: 38).

6.4. Иако код Миљковића налазимо примере хомонима у стиховима:
 „Оне расту ван *jávē* па нам се онда *jávē*“ (СД I: 242),
 или
 „И *цвѣтā*, а *цвѣта* већ одавно нема“ (СД I: 219),
 ово ипак не може бити доказ да се Миљковићеве песме могу читати у новоштокавском акценатском кључу. Опет, оне су често у версификацијском смислу стегнуте и згуснуте као и сам његов језик.

7. Истичући само поједине језичко-стилске карактеристике Бранкове поезије циљ је био указати на још један начин њеног читања. Лингвостилистичка анализа се свакако овим не исцрпљује. Можда не случајно, у време када се навршава осамдесет година од Бранковог рођења, слави се и сто година руског формализма. Не само својим песничким поступком већ и експлицитном поетиком сам Бранко Миљковић сведочи о овој вези: „Неразумљиво у поезији условљено је самим карактером средстава певања и мишљења. Али чак и да нема условљености, поезија би самим својим обликом тежила неразумљивом и неочекиваном.“ (СД IV: 225).

Литература

- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма. Утва Златокрила Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет.
- Комненић, М. (1972). „Предговор“. *Сабрана дела Бранка Миљковића*. Књига прва. Ниш: Градина, 11–83.
- Ковачевић, М. (2000). *Стилистика и граматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић, М. (2002). *Синтаксичка негација у српскоме језику*. Ниш: Издавачка јединица Универзитета.
- Ковачевић, М. (2012). *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: СКЗ.
- Лешић, З. (2011). *Језик и књижевно дјело*. Београд: Службени гласник.
- Оташевић, Ђ. (1999). *Речник нових и незабележених речи*. <<http://sh.wikipedia.org/wiki/RNiNR-N>>. 5. 6. 2014.
- Речник српскохрватскога књижевног језика*, 1–6. (1967–1976). Нови Сад–Загреб, Нови Сад: Матица српска.
- Цацић, П. (1996). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Сабрана дела Петра Цацића. Десети том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Bedenicki, J. (1969). „Pogovor o Viktoru Šklovskom“. *Uskrснуће riječi*. Izbor i prijevod Juraj Bedenicki. Zagreb: Stvarnost, 159–183.
- Rječnik književnih termina*. (1992). Drugo dopunjeno izdanje. Beograd: Nolit.
- Šklovski, B. V. (1969). „Umjetnost kao postupak“. *Uskrснуће riječi*. Izbor i prijevod Juraj Bedenicki. Zagreb: Stvarnost, 38–51.

Извори

СД I: *Сабрана дела Бранка Миљковића*. Књига прва. Ниш: Градина, 1972.

СД IV: *Сабрана дела Бранка Миљковића*. Књига четврта. Ниш: Градина, 1972.

Ирена Р. Цветкович Теофилович

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА И СТИЛЯ ПОЭЗИИ МИЛЬКОВИЧА

Резюме

Поэзии Бранка Миљковича, с учетом четырех его сборников стихов: *Напрасно я ее пробуждаю* (1957), *Происхождение надежды* (1960), *Огонь и ничего* (1960) и *Смертью против смерти* (вместе с Блажом Шчепановичем, 1959), мы приступили со стороны лингвостилистического аспекта. В этом смысле рассматриваются разные приемы *остранения* языковых единиц, при чем особое внимание уделяется неологизмам (серб. нецвет, непојамни, прахптица), которые, имея кроме функции стилистической окраски языковых единиц еще и четкую стилеобразующую, могут быть определены и как *поэтизмы*. Ощущая излишнюю рационализацию сербского языка Вуком Караджичем, Бранко Миљкович выступал за возвращение древности и загадочности поэзии, которая по своей сути стремится к непонятному и неожиданному.

ГЛАГОЛСКИ ПРИДЕВИ У ТРАГИЧНИМ СОНЕТИМА БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: У раду се анализира атрибутска, апозитивна и предикатска употреба глаголских придева радног и трпног у *Трагичним сонетима* Бранка Миљковића. Резултат атрибутске и апозитивне употребе глаголских придева је кондензација израза и песник то често користи. Основно значење поменутих глаголских облика, који сугеришу свршеност, последицу неке радње или стања, доводи се у везу са значењем Миљковићевог сонетног венца. Проверава се да ли грађењем и употребом глаголских придева песник излази из оквира стандардног језика и колико се служи инверзијом глаголског придева и именице. Примећује се и комбиновање трпног придева са придевима изведеним суфиксима *-ан* и *-ен*, што фонолошким паралелизмом може створити додатан звучни стилски ефекат и учинити га фоностилематичним. Код радног придева звучни ефекат може бити постигнут комбиновањем предикатске и атрибутске функције овог облика.

Кључне речи: Бранко Миљковић, *Трагични сонети*, глаголски придев радни, глаголски придев трпни, морфостилема, фоностилема

0. Иако је дело Бранка Миљковића, још за живота названог „принцем песника“, који припада другој српској послератној песничкој генерацији (Џацић, 1965: ХСІХ, ХХІІІ) доста проучавано, о његовом песничком језику није много писано.² У новије време појавила се књига *Реч и песма, Утва златокрила Бранка Миљковића* Н. Богдановића (Богдановић, 2011), која се бави лексикографском анализом једног циклуса Миљковићевих песама. Стога изучавање језика поезије Бранка Миљковића, као и њено тумачење, представља изазов своје врсте.

0.1. *Трагични сонети*, по речима П. Џацића „свако једна од најзагонетнијих али и најупечатљивијих целина Бранкове поезије“ (1965: LXXXVI),

¹ nada.jovic@filfak.ni.ac.rs

² Нешто о језику Миљковићевих песама може се наћи у зборницима: *Бранко Миљковић у књижевној критици*, прир. С. Пенчић, Ниш, 1973; *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, прир. Р. Микић, Ниш и Општинска библиотека Гацин Хан, 2003 (в. Богдановић, 2011: 43). О рими у Миљковићевој поезији в. Чаркић, 1995.

„сведочанство суморног доживљаја живота, али и нека врста транспоноване биографије песника и песме“ (1965: LXXXIX), представљају сонетни венац, циклус од шеснаест песама. Чине га четрнаест насловљених сонета,³ петнаести под насловом *Магистрале* и шеснаести *Посвета елегија*. Циклус је објављен у првој Миљковићевој збирци *Узалуд је будим* (1957).

0.2. У овако захтевној версификаторској форми пажњу привлачи честа употреба глагола.⁴ У *Сонетима* је пуно облика презента, перфекта, аориста и футура, а има и глаголских прилога садашњег и прошлог.⁵

1. Посебно се често јављају глаголски придеви, радни и трпни, у предикатској, атрибутској и апозитивној функцији, некад у инверзији у односу на одредбену реч, што могу илустровати стихови из магистралног сонета:

Некога света тешке сене пале,

...

Тражим почетак крај и саме стале/ Кад су ти две тужне птице вечност дале,

...

Ту изгубљено сећање пустињу храни,

...

Закопани лелек и ненађено благо стоје.

1.1. Радни глаголски придев, као саставни део перфекта,⁶ чешћи је у предикатској функцији,⁷ која неће бити посебно разматрана. Атрибутска

³ Наслови тих сонета такође су стилски повезани будући да у њима, као морфостилеме, доминирају глаголске именице на -ње: *Почетак сна, Кула лобања, Одбацивање сумње, Почетак путовања, Почетак трагања за бићем, Поистовећивање бића и речи, Испаштање сна, Сећање на покојника, Почетак заборав, Измишљање света, Зачаравање, Проповедање ватре, Крај путовања, Проповедање љубави.*

⁴ Већ је примећено да је већа фреквентност глаголских облика одлика књижевноуметничког стила због његове динамичности (Чаркић, 2002: 149, Милановић, 2010: 97).

⁵ Глаголски облици су у најнепосреднијој вези са значењем сонета. Рецимо у 13. сонету (*Крај путовања*) више је презента и аориста, а у 14. (*Проповедање љубави*) има и футура: *Завршиће се путовање остаће тиха брда 13, Она ће сачувати намере моје и твоје/ И васкрснуће мртве рођендане по милости/ у подножју ветра немерљива сен охолости/ Нестаће у пепелу оних што више не постоје.* Према неким тумачењма, песник ствара песму која га уништава и истовремено чини његово постојање вечним (Џаџић, 1965: LXXXIX).

⁶ У *Трагичним сонетима* не јављају се плусквамперфекат, потенцијал и футур егзактни.

⁷ У примерима: *Што сам видео и чуо* 1 (број у загради означава редни број сонета), *зезде што су сјале*. 2, *речи су нас краде* 3, *још нико није/ открио себе* 5, *које су ми дале* 6, *који су саме одабрале*. 6, *Кад су ти две тужне птице вечност дале*. 6, 7, 15, *какве се ватре распламсале?* 7, *Чули су га ал га нико видео није*. 8, *а прошли су давно дани*. 9, *Својим доласком*

употреба радног глаголског придева мање је заступљена, али је сама по себи стилематична, будући да почива на кондензацији исказа, синтетичности и језичкој економији (Прањић, 1985: 168). С друге стране, атрибутска употреба радног глаголског придева у корелацији са предикатском има посебан стилски ефекат, који се састоји и у звучном понављању, тако да ће обе групе примера бити укључене у фоностилистичку анализу.

1.2. Трпни глаголски придев, који је, као морфосинтаксичко изражајно средство, такође врло синтетичан и економичан (Прањић, 1985: 168), чешћи је у атрибутској и апозитивној функцији, док у саставу пасива долази само у једном примеру.⁸

2. У 241 стиху облици глаголских придева радног и трпног у атрибутској и апозитивној функцији – укључујући ту и поименичену употребу, као и случајеве понављања завршног стиха претходног сонета као почетног стиха наредног (а самим тим и јављање и у магистраном сонету) – срећу се готово у сваком трећем стиху, укупно 70 пута, и то 52 пута трпни придеви, 18 пута радни.⁹ Када се томе дода 25 примера предикатски употребљеног радног глаголског придева, проценат заступљености оба глаголска придева по стиху расте на скоро 40% у односу на укупан број стихова.

2.1. Ово упућује на кумулацију (Ковачевић, 1995: 65) глаголских придева у *Трагичним сонетима*, што омогућава њихову стилогеност и прерастање у морфостилеме у овом циклусу Миљковићевих песама.¹⁰ Употребом неличних глаголских облика појачавају се значења колективног, анонимног и метафизичког, која, како је уочио П. Цацић (1965: LXXXVI–LXXXVII), доминирају нарочито у првим сонетима.

2.2. Пошто је реч о морфолошким категоријама, грађеним одговарајућим наставцима, који се са понављањем облика такође понављају, њихова стилска функција може се огледати и у заступљености у римама или у фигурама дикције, те на тај начин постају и фоностилемски.

измислили смо сами. 10, *ту где смо ми пали* 11, *које нисмо знали* 11, *Ако престало није*. 11, *Часови су стали* 11, *који још дошао није* 14, *под којим сам у заносу пао* 16x2, *тамо где сам ја клечао* 16x2, *која је разнела* 16.

⁸ Све је замењено речју 10.

⁹ Три пута ређа употреба радног придева у атрибутској функцији у складу је са познатим ограничењима у његовом грађењу, в. 3.1.1.

¹⁰ О морфостилематичности глаголских облика, па и глаголских придева, начелно расправља К. Прањић (1985: 162–176), наглашавајући да их треба посматрати у складу са њиховом функцијом и значењем у контексту, а не апсолутно (Прањић, 1985: 162).

3. У погледу грађења глаголских придева радног и трпног, упркос слободи песничког језика, Миљковић остаје у оквирима норме. Приметна је једино чешћа употреба негираних облика трпних придева префиксом *не-*, који, како је примећено (Клајн, 2002: 216), олакшава њихово попридевљавање.

3.1. Радни глаголски придев,

3.1.1. као прави придев, у српском стандардном језику долази само од непрелазних глагола свршеног вида који означавају стање (Станојчић, Поповић, 1992: 394).

3.1.1.1. У *Трагичним сонетима* у функцији атрибута, апозитива или као поименичени јављају се следећи облици: *зablудео* 16,¹¹ *заспао* 2, 16, *минуо* 14, 16, *одбегао* 1, 11, *остао* 6, *пао* 2, 5, 3, 15, *поспао* 6, *стао* 5, 6, 15, *уздрхтао* 3. Свршени вид глагола, од којих су образовани ови радни глаголски придеви, сугерише коначност и смирење:

одбегли *ждрале* 1, *Подземни ветар успава* *заспале* 2, *Некога света тешке сене пале* 2, 3, 15, *Неуспела љубави ока и варке уздрхтале* 3, *Изговорена речи за светове пале* 5, *Тражим почетак, крај и сате стале* 5, 6, 15, *Кад ушав у пустињу затаји поспале* 6, *Непокретна/ Реч је над светом за речи остале* 6, *ил шум прогоњен доји/ Одбегла свест мутним излазом у н и г д е?* 11, *минула чежњо* 14, *над реком зло заспала сањаш* 16, *горких нам дана заблуделих током/звезда* 16, *минуло време* 16.

3.1.1.2. Најучесталији у придевском значењу су радни придеви глагола *пасти* (четири пута), *стати* (три пута), *заспати*, *минути* (два пута). Сви имају конотацију силазне линије и пролазности што одговара елегичном тону сонета.

3.1.2. Основно значење перфекта, у оквиру ког је радни придев предикатски употребљен,¹² такође је везано за прошлост (Белић, 1973: 142, вршење или извршење радње у прошлости).

3.1.2.1. У *Трагичним сонетима* у перфекту се јављају радни глаголски придеви: *видео* 1, 8, *дао* 6, 7, 15, *дошао* 14, *знао* 11, *измислио* 10, *клучао* 16x2, *крао* 3, *одабрао* 6, *открио* 5, *пао* 11, 16x2, *престао* 11, *прошао* 9, *разнео* 16, *распласао* 7, *сјао* 2, *стао* 11, *чуо* 1, 7.

3.1.2.2. Најчећиши је перфекат од глагола *дати* и *пасти* (по три пута), *видети*, *клучати*, *чути* (по два пута).

3.1.3. Као што је речено, срећу се и поименичени облици радног глаголског придева, чија је основна функција кондензација језика:

¹¹ У овом делу анализе облици су, без обзира на род, број и падеж у сонетима из којих су преузети, наведени у облику мушког рода у номинативу јединине.

¹² Примери су наведени у фусноти 6.

Подземни ветар успава заспале (← оне који су заспали) 3,
Кад ушав у пустињу затаји поспале (← оне који су поспали) 6.

3.2. Трпни придев у служби правог придева гради се и од прелазних и од непрелазних глагола оба вида, и може одређивати именицу као атрибут, апозитив или именски део предиката (Станојчић, Поповић, 1992: 395).

3.2.1. У *Трагичним сонетима* пронађени су примери: *гоњен* 1, *заборављен* 5, *закопан* 11, 15, *заменењен* 16х2, *занет* 9, *започет* 12, *зачаран* 6, *збуњен* 8, *здоровљен* 8, *изговорен* 5, *изгубљен* 8, 9, *издвојен* 1, *измишљен* 3, 11, *изобличен* 10, *назначен* 10, *недоречен* 12, *неиздвојен* 5, *ненађен* 1, 11, 15, *непознат* 5, *одбијен* 2, *осветљен* 12, *ослепљен* 4, *осуђен* 7, *отворен* 16, *отет* 7, *поређан* 4, 5, *препричан* 10, *прерушен* 6, *претворен* 7, *прогоњен* 11, *распеван* 8, *спреман* 12, *убијен* 9, *уклет* 1, 9, *укроћен* 11, *успаван* 1, 11. Навешћемо као илустрацију само неке од њих:

Празно име иза смрти и одбијен вид 2, Кад сунце измишљене ватре поклањам злодуху 3, Незидвојен појавом још нико није/ Открио себе 5, Ту изгубљено сећање пустињу храни 8, 9, Труну остаџи уклетога брода 9, Изобличени облици 10, изнад назначених гора 10, над измишљеним крајем 11, итд.

3.2.1.1. Три пута се јавља одрични облик трпног придева глагола *наћи* – *ненађен*. По два пута јављају се трпни придеви глагола: *закопати*, *заменити*, *изгубити*, *измислити*, *поређати*, *уклети*, *успавати*. У овој групи најфреквентнијих глагола једино значење глагола *измислити* и *поређати* нема негативну конотацију, сви остали сугеришу пропаст, тј. негацију постојања.

3.2.1.2. У том смислу не изненађују ни негирани облици трпних придева још неких глагола: *недоречен* 12, *неиздвојен* 5, *ненађен* 1, 11, 15, *непознат* 5.

3.2.2. Из наведених примера види се да се песник определио за облике свршеног глаголског вида, који својом основном семантиком сугерише завршеност радње и суочавање и, на крају, помирење са њеним последицама.

3.2.3. У једном примеру трпни придев долази и поименичен: *Граде/ Нема осуђених* (← оних који су осуђени) *ноћас сви сањају* 7.

3.3. Дакле, основно значење глаголских придева радног (Белић, 1973: 189, „активно вршење или извршење глаголске радње у прошлости“) и трпног (Белић, 1973: 188, „извршена радња даје неку особину предмету“) у складу је са значењем *Трагичних сонета*. Према мишљењу П. Џацића о овом циклусу Миљковићевих песама (1965: LXXXVI): „То као да је легенда о стварању света и легенда о стварању песме – песме која може да назре корен света и света на чијем почетку беше

реч“ . Нарочито честа употреба трпног придева у атрибутској функцији сугерише доживљај света као нечег обликованог, без обзира на то да ли је у питању деловање вишег принципа или је у томе учествовао и песник као стваралац.

4. Ред речи у синтагмама са глаголским придевима у функцији атрибута је у мањем броју случајева у инверзији, па се и пермутацијом као стилским средством добија стилематична конструкција (Ковачевић, 1995: 176). Глаголски придев долази иза речи коју одређује: *Догађај препричан* 10, *шум прогоњен* 11, *трајање започето* 12; *тешке сене пале* 2, 3, 15, *варке уздрхтале* 3, *за светове пале* 5, *сате стале* 5, 6, 15, *речи остале* 6.¹³

4.1. Стилска функција пермутације посебно је наглашена у вокативним синтагмама, које су већ истакнуте као самостални чланови исказа: *Фруло неспокојна* 2, *Црно једро мог ветра пловидбо ослепљена* 4, *Земљо поново непозната* 5.¹⁴

5. Стихови у којима су нагомилани глаголски придеви заслужују посебну анализу. У тим случајевима, чак и када нису повезаним римом, они су стилематични, будући да је њихова употреба интензивирана (Ковачевић, 1995: 169):

Нек у свом дану недоречен гори...

Птицом осветљени певач који у мени пребива 12

Поређане главе у заборављеном времену 5

Неуспела љубави ока и варке уздрхтале 3.

5.1. Гомилање глаголских придева присутно је у преломном делу *Трагичних сонета*. Завршни стих 10. сонета, који је почетни стих једанаестог и последњи стих прве терцине магистрала (*Догађај препричан* 10/ *Закопани лелек и ненађено благо стоје*. 10, 11, 15), отвара нову смисаону целину: свет се препушта песми која га је осмислила (Џацић, 1965: LXXXVIII).

6. Стилски ефекат има и фонолошки паралелизам постигнут избором и употребом придева изведених суфиксима *-ан* и *-ен*, који се комбинују са облицима трпног придева, чиме се стварањем алитерације додатно постиже утисак звучне целине унутар стихова и строфа и појачава њихова изражај-

¹³ Чешће: *Моје издвојено око* 1, *од успаваних сила* 1, *одбијен вид* 2, *сунце измишљене ватре* 3, *Поређане главе у заборављеном времену* 5, *збуњени златник* 8, *У распеваном пламену* 8, *Здروبљено сунце подземља* 8, *Закопани лелек и ненађено благо* 10, 11, 15, *Птицом осветљени певач* 12, *над широм отвореном водом* 16; *Одбегла свест* 11, *минуло време* 16.

¹⁴ Поред: *Изговорена речи* 5; *одбегли ждрале* 1, *Неуспела љубави ока* 3, *Минула чежња* 14.

ност. Тиме трпни придеви постају и фоностилематични, што потврђују примери ексцерпирани из целог сонетног венца:

*смртоносан, тужан : издвојен, успаван, гођен, ненађен 1,
тужан, празан, подземан, празан : одбијен 2,
напоран, присан, величанствен, дужан, непокојан : измишљен 3,
Ø : ослепљен, поређан 4,
звездан, узалудан, мутан : неиздвојен, поређан, заборављен, изговорен 5,
непокретан, полустваран, тужан : прерушен, зачаран 6,
тужан, непролазан, поразан, испразан, болан : претворен, осуђен 7,
двосмислен, безгрешан : збуњен, мутан, распеван, здробљен, изгубљен 8,
Ø : изгубљен, убијен 9,
сличан : изобличен, назначен, препричан, закопан, ненађен 10,
мутан, сличан : закопан, ненађен, укроћен, прогођен, успаван,
измишљен 11,
златан, безболан : недоречен, осветљен, спреман 12,
непокретан, празан : завршен 13,
празан, узалудан, недостојан : Ø 14,
недостојан, тужан : изгубљен, закопан, ненађен 15,
мутан, тужан, мрачан, безболан : замењен 16.*

6.1. У стиховима који следе, моноалитерацију појачавају и друге речи које садрже сонант *н*, глас ниске тоналности и тамне асоцијативности (Pranjić, 1985: 63), чиме се у неким сонетима постиже широка текстуална кохезија:

*Он је збуњени златник и двосмислени раст
Мутне речи све дубље која чека на нас*

*Он је звезда над празнином говор који открива
Здробљено сунце подземља као живу у кости.
Ту изгубљено сећање пустињу храни. 8*

*Љубав никада није завршена.
Чега има људског у патњи? О чуј
Дан одјекује. **Непокретне** звезде стоје,
Празне руке празно срце пушта сена
И нема мене... 13*

6.2. Некада управо облици трпног придева у комбинацији са придеви-ма изведеним суфикцима *-ан* и *-ен* образују риму:¹⁵ *полустваран – зачаран* 6, *сличан – препричан* 10.

*Дан следе љубави мину полустваран.
Не пође памтећи свет балзамом зачаран 6*

¹⁵ О рими у поезији Бранка Миљковића уп. Чаркић, 1995 и Богдановић, 2011.

*Где је суштина округла и облик себи сличан ...
Ал не постоји љубав. Догађај препричан, 10¹⁶*

6.3. Глаголски придев радни употребљен предикатски и атрибутивно, што доприноси динамичности језика, обезбеђује сам собом звучно понављање:

*Подземни ветар успава заспале...
Од лобања где труну звезде што су сјале. 2
Некога света тешке сене пале...
Целога живота речи су нас крале. 3
Изговорена речи за светове пале/
Тражим почетак сјај и сате стале. 5*

6.3.1. Кулминација употребе радног глаголског придева је у шестом сонету (*Поистовећивање бића и речи*), чији се први стих завршава радним придевом у атрибутивној употреби у инверзији, да би се исти глаголски облик појавио у још три пара граматичке риме, од којих су прве две обгрљене, а трећа умножена:

*Тражим почетак сјај и сате стале...
Кад ушав у пустињу затаји поспале.

Понављам речи које су ми дале...
Над светом који су саме одабрале.

Непокретна
Реч је над светом за речи остале...
Кад су ти две тужне птице вечност дале.*

7. Као конкурентне форме глаголским придевима јављају се у посматраним Миљковићевим стиховима односне реченице, али њих је више него упола мање у односу на глаголске придеве у придевском значењу, што, свакако, доприноси кондензацији израза и тиме његовој повећаној експресивности.

*Чистом ватром гоњен о шта ћу се 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 1,*

или

*Од лобања где труну звезде што су сјале. 2
За смисао тајне која у Привиду сније. 3*

¹⁶ А затим се у завршном стиху овог сонета наставља са гомилањем облика трпних придева: *Закопани лелек и ненађено благо стоје.*

О звонка росо ту где смо ми пали
У чаролије касне које нисмо знали 11
Сива празнина ветар који блуди 13

8. Дакле, будући да се глаголски придеви радни и трпни срећу у скоро 40% укупног броја стихова *Трагичних сонета* Бранка Миљковића, може се закључити да је њихова употреба интензивирана, наглашена и стилогена.

8.1. Ако појаву посматрамо са становишта општег значења ових неличних глаголских облика, њихово нагомилавање у складу је са основним значењем сонетног венца *Трагични сонети*, због тога што сугеришу свршеност, последицу неке радње или стања, и, условно, помирење са тим. Ову сугестију песник појачава и избором глагола свршеног вида.

8.2. Глаголски придеви у служби атрибута и апозитива су једно од језичких средстава које омогућава кондензовање исказа, а самим тим и веће богатство значења, на шта упућује упола мањи број односних реченица у односу на глаголске придеве у поменутиим функцијама.

8.3. Стилематичност глаголских придева постиже се и пермутацијом облика, односно инверзијом са именицом, али је ових примера сразмерно мало у односу на укупан број глаголских придева у сонетном венцу.

8.4. Комбиновање трпног придева са придевима изведеним суфиксима *-ан* и *-ен* фонолошким паралелизмом додатно ствара звучни стилски ефекат и чини их фоностилематичним. У неким стиховима примећена је и моноалитерација сонанта *н*. Код радног придева звучни ефекат постиже се комбиновањем предикатске и атрибутске функције овог облика.

8.5. Интересантно би било сагледати употребу и фреквенцију глаголских придева и у другим песничким циклусима Бранка Миљковића и установити да ли они представљају одлику његовог стила уопште.

Литература

- Белић, А. (1973). *Историја српскохрватског језика, Речи са конјугацијом*. Књ. II, св. 2. Београд: Научна књига.
- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма, Утва златокрила Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет, Библиотека LITTERATIA SERBICA 1.

- Клајн, И. (2002). *Творба речи у савременом српском језику. Део 1, Слагање и префиксација*. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства: Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска.
- Ковачевић, М. (1995). *Стилистика и граматика стилских фигура. 2. допуњено издање*. Никшић: Унирекс.
- Милановић, А. (2010). *Језик српских песника*. Београд: Завод за уџбенике.
- Станојчић, Ж. и Љ. Поповић. (1992). *Грамматика српскога језика*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Завод за издавање уџбеника.
- Чаркић, М. (1995). *Фоностилистика стиха*. Београд: Научна књига.
- Чаркић, М. (2002). *Увод у стилистику*. Београд: Научна књига.
- Џацић, П. (1965). „Бранко Миљковић или неукротива реч“. Б. Миљковић, *Песме*, Избор и предговор Петар Џацић. Београд: Просвета, Бразде 41, стр. V–XCIX.
- Пранјић, К. (1985). *Jezik i književno djelo. Ogledi za lingvostilističku analizu književnih tekstova*. Treće, prošireno izdanje. Beograd: Nova Prosveta.

Извор

- Миљковић, Б. (1965). *Песме*. Избор и предговор Петар Џацић. Београд: Просвета, Бразде 41.

Nadežda D. Jović

VERBAL ADJECTIVES IN *TRAGIC SONNETS* BY BRANKO MILJKOVIĆ

Summary

The paper analyzes the attributive, appositive and predicative use of present and past (active and passive) participles in *Tragic Sonnets* by Branko Miljković. The result of the attributive and appositive use of participles is the condensation of expression and the poet uses it frequently. The basic meaning of the aforementioned verb forms, which suggest completion, the consequence of an action or a condition, is associated with the meaning of Miljković's sonnet wreath. The paper aims to check whether by making or using participles the poet goes beyond the scope of the standard language and to what extent he uses the inversion of the participle and the nouns. It is noticed that there are combinations of the passive participle derived with suffixes *-an* and *-en*, which with the phonological parallelism can create the additional audio stylistic effect and give it the phonostylematic value. With the present participle, the audio can be achieved by combining the predicative and the attributive functions of this form.

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКА АНАЛИЗА ДЕТЕРМИНАТИВНИХ СИНТАГМИ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: У раду се анализирају детерминативне синтагме састављене од придева у служби конгруентног атрибута и именице у поезији Бранка Миљковића. Циљ рада је да се покаже на који начин је постигнута стилематичност детерминативних синтагми, односно да се с језичке стране опишу језичке форме (фигуре) које потенцијално имају стилску вредност. Издвојене су синтаксичке и семантичке фигуре на синтагматском плану. Стилематичност се постиже поступком онеобичајења синтаксичких конструкција или семантике, често и употребом више језичких поступака. Оваква језичка анализа поетског текста представља полазну тачку за даље стилске анализе.

Кључне речи: детерминативне синтагме, стилематичност, синтаксичке и семантичке фигуре, језичка анализа, стилска вредност

0. 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 релевантни књижевни критичари изrekli су мноштво судова, 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 синтагмама састављеним од придева у служби конгруентног атрибута и именице у поезији Бранка Миљковића.² Детерминативне синтагме су „нужан облик

¹ jelena.stosic@filfak.ni.ac.rs

² Примери који ће бити наведени у раду ексцерпирани су из књиге Бранко Миљковић, *Сабране песме*, приредили: Добривоје Јевтић, Бојан Јовановић, Просвета, Ниш, 2002. Уз сваки пример биће наведен број стране на којој се налази (за број стране а не назив песме

конституисања поетске суштине“ (Богдановић, 2011: 93). Поетским језиком Бранка Миљковића бавио се Н. Богдановић (2011). Предмет његове књиге је збирка песама *Утва златокрила*. У намери да направи речник ове песничке збирке, осврће се 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 тексту, 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 стилски је 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

одлучили смо се ради уштеде простора).

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 одиграва]

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 пре-
лете варав свет]

д) зависна реченица:

Ко ће преживети плод, ако га буде,

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

У оквиру једне синтагме може се наћи и неколико придева у функцији конгруентног атрибута и сви могу бити у постпозицији 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, поста-
вљам 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 редулицираног 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 конгруентног атрибута компаратив придева који уз себе има поредбену конструкцију (препонирани или постпонирану 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 везника *и* супротним везником *а*, чиме се остварује интензивирање, 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 интензивирања акценат ставља на други атрибут. У другом примеру интензивирање се јаче врши употребом речце *ипак* уз везник *а*. У трећем примеру су придеви смисаоно супротстављени, па се та супротстављеност (контраст) додатно појачава поступком интензивирања, тј. употребом супротног везника *а*. У овом примеру имамо употребу трију језичких поступака: интензивирања, пермутације и антонимности (в. даље).

У синтаксостилеме спадају и синтаксичко-семантичке фигуре, код којих се „онеобичајење првенствено тиче плана садржаја, 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 стиларност, по Ковачевићу (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 конгру-

ентног 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.³ 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 (Кова-

³ Више о оваквим синтагмама в. Богдановић, 2011: 96.

чевић, 1998: 39). Следећи примери из Миљковићеве поезије илуструју 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 виногради*, *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 (семантостилеме). 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).⁴

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)

⁴ Свака стилска фигура представља стилем, док обрнута констатација не важи.

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.

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 слепе 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 именовању 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 шо 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*.

Семантостилеми 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. „Povezujući reč sa drugim rečima, zamenjujući njome reč koja što drugo znači, pridajući joj katkad suprotan smisao od stvarnog značenja, insistirajući na njenoj emotivnoj moći, i sl. – pisac joj uvećava semantičko polje. Tako preobražena, reč ima konotativno značenje, koje je u većini slučajeva nosilac pojačane ekspresivnosti umetničke informacije“ (Hajduković, 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 чељустии*, могу се разумети тек у ширем контексту Миљковићеве поезије, с обзиром на то да је *биље* један од њених доминантних мотива (в. Јовановић, 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, 1973: 237).

Литература

- Бандић, М. (1973). „Артизам у служби људске и поетске истине“, *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 74–101.
- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма*. Утва златокрила *Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет.
- Зорић, П. (1973). „Апсолутна вредност речи“, *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина, 236–244.
- Јовановић, Б. (1997). „Неколико запажања о улози биљног света у поезији Бранка Миљковића“, *Бранко Миљковић и савремена српска поезија* (зборник радова). Гацин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“, 79–87.
- Ковачевић, М. (1998). *Стилске фигуре и књижевни текст*. Београд: Требник.
- Ковачевић, М. (2000). *Стилистика и граматика стилских фигура*. Београд: Кантакузин.
- Ковачевић, М. (2012). *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: Српска књижевна задруга, коло CIV, књига 698.
- Симић, Р. (2001). *Општа стилистика*. Београд–Никшић: Јасен.

Најдуковић, Л. (1971). „Језичко-stilske osobine dela 'Ljudi govore' Rastka Petrovića. Semantostilistički nivo“, *Књижевност и језик*, XVIII/2, Београд, 71–78.

Извор

Миљковић, Б. (2002). *Сабране песме*, приредили: Добривоје Јевтић, Бојан Јовановић. Ниш: Просвета.

Jelena M. Stošić

LINGUISTIC AND STYLISTIC ANALYSIS OF DETERMINATIVE PHRASES IN THE POETRY OF BRANKO MILJKOVIĆ

Summary

This paper analyzes the determinative phrases composed of adjectives functioning as congruent premodifiers and nouns in the poetry of Branko Miljković. The aim of the paper is to show how stylematic value of determinative phrases is achieved, and to describe, from the linguistic point of view, the linguistic forms (figures) that potentially have the stylistic value. Syntactic and semantic figures on the syntagmatic level have been identified. The stylematic effect is achieved by the method of estrangement of syntactic structures or semantics, often by using several language devices. Such a linguistic analysis of the poetic text is the starting point for further stylistic analyses.

БРАНКО МИЉКОВИЋ И НАРОДНА ПОЕЗИЈА: ПОЕТИКА ПОСЛЕРАТНЕ СРПСКЕ ЛИРИКЕ *ИЛИ МЕЂУ СНОМ И МЕД ЈАВОМ*

Сажетак: Тумачењем присуства оних тема из народне књижевности које досад нису биле запажене у поезији Бранка Миљковића, а које и иначе нису присутне ни у једног српског песника, долази се и до друкчијег виђења послератне српске књижевности. Изразит однос према темама из покосовског циклуса, у песмама које нису само из циклуса „Утва златокрила“ и, уз то, и јасан отклон од слободног стиха, доминантног у његово доба, Бранко Миљковић је постао авангардни песник; изгледа да више не може да се уброји у групу стваралаца неосимболизма. Такав антимодернистички испад, кад се семантички значај песама рашчлани до самог језгра певања, указује на то колико је песнику стало до десубјективизације усмене епике и до певања тематизованом појмом жртве и отпора према тој идеји. У таквом паралелизму смисла, који се и композиционо остварује на нивоу сваке песме, али и у целокупној поезици, овај песник је уз помоћ теме покосовског циклуса опевао идеју о трајању људске егзистенције међу биткама у мраку и међу лутањима људске горчине. Зато је, између свих српских песничких коња, за себе присвојио коња Јабучила јунака Момчила – о чему пева једна његова песма – оног крилатог коња који му је омогућио да на српском Пегазу пропутује српском баштином и међу њом успостави асинхрони континуитет. А то је већ облик антипериодизације који ауторка овог рада заговара у више својих текстова.

Кључне речи: Бранко Миљковић, послератна српска лирика, покосовски циклус, везани стих, слободни стих

Овако насловљена моја прича о лирици Бранка Миљковића крије у себи свакако и истраживачку методологију. Користећи тумачење присуства специфичног облика народне усмене књижевности у овом невеликом, а значајном опусу, оно за књижевноисторијску консеквенцу има и нешто друкчије од уобичајеног виђења послератне и уопште целокупне српске поезије. При том су и две назнаке, никако маргиналне или типа фусноте, овде

¹ mdstefan@neobee.net

значајне. У излагању се, наиме, може запазити разликовање термина поезија, песништво и лирика, као и, друго, тј. могућност додавања поднаслова оваквом тумачењу видљивом у мом наслову. Нека се, отуд, хеуристичка упитаност одмах разреши тим поднасловом, који би радно могао да гласи: међу сном и мед јавом или обрнута поетика као спојница традиције у савремености.

Невеликог, понављам, опуса, Бранко Миљковић згуснут је у сувише мали број деценија – непуне три – што свакако проузрокује немогућност да се у сагледавању његове поетике говори о раном и зрелом песнику, јер је, пореклом воље која нам је остала непозната, пребрзо животом заћутао. А опет, да започнем по типу *in medias res*, све збирке и расуте песме његове следе програм јединствене, мада у науци о књижевности још увек не толико јасно препознатљиве поетике, будући да су дистрибуисане у философска тумачења, епистемолошка, феноменолошка, а нестабилно су естетички и баштињенско-поетички контекстуализовала тај опус, који су тумачила појединачним његовим аутопоетичким исказима узетима здраво за готово. Делотворност те поезије тумачена је најчешће неосимболистички, у контексту песника Ивана В. Лалића, Борислава Радовића и Алека Вукадиновића (Јовановић, 1994). У тумачењима ове лирике учаван, пак, слој народне усмене поезије, пре свега и готово искључиво лирике, сводио се на запажања оног митолошког слоја који је узиман као једини ниво присуства народне баштине (Диздаревић Крњевић, 1997), а за који су склоности и те како исказивали и авангардни песници, критика се ипак одредила према Миљковићевом као опусу отклоне од авангарде.

Миљковићево саморазумевање лирике, документовано у есејима, донекле истичем: само донекле! – потврђује се и у лирској пракси; друкчије казано, пишући о другима, тек помало пише и о себи. И почесто скрива. Ипак, из данашње перспективе као својеврсна необичност доживљава се чињеница о томе да се рецепт за писање песама типа Миљковићевих у терминологији самог аутора и блиске књижевне критике обичавао називати именом једне философске дисциплине, склоне свакојакој педантерији и темељно амузичне: именом феноменологије (Комненић, 1975). Не би био тежак задатак показати да се запажања критике о тако конципованом начину мишљења као о диференцијалном квалитету Миљковићеве генерације не ослањају директно на идеје творца модерне феноменологије; оне више подлежу сугестивности самог имена методе и њених развиканих девиза, попут оне о „повратку самим стварима“. Али се и уз помоћ таквих метода може много припомоћи у покушају да се и Миљковићевим песмама опипа нешто што би се могло назвати садржајем или, чак, проблематиком. Да ли би се, хеуристички постављеним питањем, дало нешто ново открити очишћеном таквом оптиком, а у паралели с каквим-таквим хусерловским идејама, макар то било и у знаку Кете-Хамбургерског одмака од тога. Биће да ипак о томе овде није реч. Наум овог данашњег размишљања ипак је друкчији.

И то не само због тога што Миљковићеве песме импликују једну такву идеју као широку, извесно неспецифичну синегдоху за сазнајну проблематику уопште, већ и зато што оне у том смислу, из такве методологије читане и разумеване, уопште не рефлектују феноменолошку ортодоксност. У околностима, наиме, у којима се идеја редукције исказа користи настасијевићевски, тј. као парадигма за разумевање поетичког програма, допуштено је упитати се о полемичности таквог исказа феноменолошког редукционизма. Није се, дакле, догодио сусрет Момчила Настасијевића и Бранка Миљковића, иако обојица баштине народну традицију.

Антимодернистички испад у Миљковићевој поезији огледа се у коришћењу везаног стиха, у време, дакле, владавине слободног, а антитрадицијски – у тематици ништавила. Рекло би се, ипак, како се његова лирика креће – међу традицијом и мед модернитетом послератног певања, али предсказује Попину песму, која, опет, баштини из песама потпуно занемареног Жарка Васиљевића.²

„Је ли то чудна жеља да се пева без себе?“, пита се у песми посвећеној Алену Боскеу. Дакле, без емпиричког „ја“ или „ти“ у такве се стихове, по концепту Миљковићеве поетике, умећу „очи“, „вид“, „зова“, „фрула“ (иначе чест мотив у многим његовим песмама), а концепт имперсоналности проширује се растерећењем субјективности доступном радњом или стањем („крик“, „љубав“). Не само да је субјективност условно искључена, што је у директном дослуху с усменом песмом, већ је – што је у корелацији контекста послератног певања – чак доведена и у питање. Ето, опет се значење његове песме дешава у међупростору спојница баштине и савремености.

Тема ишчезнућа субјекта обележила је, међутим, не само Миљковићеву лирику, већ и његову поетичку рефлексију. Занимљиво је да се тема, прешавши у његове песме, пре свега, збирке *Ватра и ништа*, у потпуности растеретила тежине и трагике којом су песме раније збирке биле обележене. И то у време кад В. Попа пише *Кору*, Миљковић пева о мртвој драгој. Отворени заговор песме без субјекта – то је концепт ове поезије. Али шта би то било у таквој хипотетички имперсоналној песми што би требало да дође на место субјекта? Могућан одговор изгледао би овако.

Његова лирика у „Утви златокрилој“ заговарала је замену биографског субјекта чистим актом рециптивитета и констатовала нестајање субјективности у силама народног живота. Јер, делатни субјект песме јесте – језик. Држим како је циклус „Утва златокрила“ кључан, као сунце у том сунчевом

² За ову констатацију довољно је навести примере двеју песама Жарка Васиљевића (1892–1946); (Без наслова): „Утапам у очи своје / кандила звезда / и зубљу сунца. / Утапам у срце своје / бескрај мора / и врлет врхунца. / Утапам у душу своју / молитве твоје / молитве моје / за нас обоје“; (Без наслова): „Ноћас ћу поћи по пољу последњи пут, / Жута ће спавати жита, / а месец бдиће блед. / Ноћас ћу поћи по шумама последњи пут, / скриће се бајке старе / у тамни кут. / Ноћас ћу поћи по друму последњи пут, / ћутаће друм крај друма / над судбом мојом забринут.“

систему међу раном и мед долазећом Миљковићевом поезијом. И то с више разлога. Те су песме онај део опуса у којем се жртвовање субјекта језику и баштини одвија у околностима које су одвише специфичне а да би се могле протумачити само као виши развојни степен имперсонализма какав је код Попе и Раичковића, па и Миодрага Павловића. Нешто је у том развоју мора-ло припомоћи и с друге стране, рекло би се – споља.

Вероватно је то нова песничка клима коју су обележила настојања из-недравања понорничког народног блага, на пример, оличена у збирци *Од злата јабука*. С друге стране, пак, иако блискост међу позивањем Растка Петровића у најдубљи српски митолошки песнички слој, подсећање на радикалније експерименте авангардиста међу ратовима, што би наводило на закључак о томе како је историјска авангарда неким својим поступцима антиципирала деконструктивистичке философе, ипак, тај и такав антило-гоцентризам после Другог светског рата морао је заостати за резултатима општепознате историјске авангарде и то не само због тога што је рационализовано варирао њене спонтане испаде, већ и стога што у наше доба више није било услова да се поново постигне најатрактивнији ефект тих испада: а то је њихова полемичка делотворност. И у том погледу међуратна авангарда до краја је исцрпла спремност сумодерне јој публике да се осети изазвана уметничком ароганцијом.

Осим овог, Миљковићев заокрет везаном стиху дозивао је и одзивао оно што је исконско у идентитету и што је трајно, јер у њему утемељено: баштину. Али и на том плану показао се градитељем друкчије архитектуре, а на истим темељима. Основ косовског опредељења, толико доминантан у модерни, овде се у потпуности окренуо ка нечем потпуно друкчијем, особенијем и за српску лирику потпуно новом: окренуо се, истичем овај глагол, покосовском циклусу и значењима и смисловима живота после пораза. Обрнути перспективу виђења Косова, то може само песник који је међу савре-меношћу и мед баштином.

Враћајући се везаном стиху, он га је загрлио и обгрлио астрофично, асоцирајући на народну епску песму и тиме значајно евоцирао традицију, баш таквим метаметричким поступком. У доба, дакле, владавине слободног стиха, па и оног необичног у Раичковићевом сонету, везани стих у том пе-риоду деловао је као цитат, као страно тело обележено траговима ранијих употреба, поготову у народној епској песми. Он се, како време пролази, све више семиотизује, све више постаје евокација традиције, а све мање самора-зумљиво техничко решење. Не само што Миљковић познаје ту способност стиха да евоцира прошло и старомодно, него је и посебно наглашава. У том смислу симптоматично је што он ове народне везане астрофичке стихове спаја/скрива у форми криптосонета (како то каткад чини и Милосав Тешић), па тиме метаморфозира народну традицију. Да ли је, питам се у овом ста-дијуму размишљања, маскирао размишљање о смислу песничке егзистен-

ције, питам се зато што је ту исту егзистенцију огољавао насловима истих везаних песама. Али друкчије од Попе, друкчије од Десимира Благојевића, о којем је писао, чини се да је наш песник антиципирао идеје Светозара Петровића, баш као критички коментар на тему о истоветности међу проучавањем народне и проучавањем уметничке поезије. А за разлику од свог имењака романтичара, сувременик нам Бранко поставио је своју поезију међу народном и мед уметничком и тако створио посебан лирски квалитет.

Једноставно казано, а јединствено, основа Миљковићеве поезије јесте покосовски циклус епских песама. Тај обликовни карактер сведочи о песниковом одбрамбеном ставу према умећу ритмичког обликовања. „Утва златокрила“ је из „Диобе Јакшића“, Болани Дојчин такође, слуга Милутин такође. Гојковица управо пева мотивом жртве као залога будућности, јер је то став мирења са жртвом смисла. Па и песма „Смрћу против смрти“ обрађује мотив жртве. Каснији „Јабучило“ и „Морава“, иако сликом из доба Стефана Дечанског, имају ехо будућег Покосовља. С носталгијом, рекло би се, а без наде, ето Миљковићеве песничке дефиниције елегије, којих има неколико у насловљавању. Е, па зато у Миљковићевом избору нема класичних херојских фигура победника, већ управо оних који су лишени историјског идентитета, јер је о Покосовљу реч. То су песме саможртвовања, гласника мрака у крви, па све и мора да добије тон предсказања и упитаности, као у пошљедњим временима, чак и у фрулином тону. Уосталом, пишући о Лази Костићу, Миљковић је рекао: „А можда његови косовски песнички поразии заслужују и много већу пажњу: можда ће они више користити будућој поезији, него многи беспрекорни и леви стихови његови и туђи“. Да ли је то Бранко Миљковић ипак о свом Покосовљу и поразу и жртви говорио? Народни певач опева делатника боланог Дојчина; исти јунак код Бранка Миљковића постао је мислилац. Па иако су супротног животног става, Бранку Миљковићу стало је да и стихом и градњом песме евоцира пев народног гуслара. Астрофички везујући четири катрена (у истоименој песми), унакрсно римована, јасно ставља до знања да у своју поетику привлачи став, и стих, и везивање стихова народне песме, па то чак ојачава и исказом: „Дозивај пепео без страха јер нема / Пепела већ само пламен који спава.“

Зашто све ово говорим? Зато, најдиректније казано, што таквог Миљковића нема у одличној Павловићевеј антологији, нити га уопште има у једнако доброј Мишићевеј антологији. Ако су оне конциповане по мери авангардности поетике, као Мишићева, или по разини рефлексивности, као Павловићева, да ли би то онда значило како је Бранко Миљковић традиционалиста и нереклексиван? Да ли су његови болани Дојчини, утве, зове, фруле симболи, дакле, из домена рефлексивности, они који активирају песничку традицију, или је, пак, реч о нечем другом? Је ли му Покосовље, а нигде експлицитно именовано, подигнуто на пиједестал симбола? На шта нас песник упућује семантичким значајем који реализује рашчлањавањем идеје поко-

совског циклуса? Не бих рекла да је тако, чак и кад инсистирам на његовом обезличавању поезије, али га не тумачим елиотовски, већ на фону десубјективизације која се одиграла још у народној епици, јер јој је тема општа, народна, српска, идентитетска. Кад насловом упућује на оно до чега му је стало, он указује и стихом упире на српску фолклорну традицију, али је ту национална симболика другостепеног значења. Првостепена је – национална баштина, али никако као митомански или митотворни симбол.

И још нешто. Мелодија његовог стиха је бранковска, вокабулар авангардистички (свемир, космос), ритам је послератног стиха али увезан у сноп везаног стиха, а тема је најчешће из народне епике. Па коју то, онда, поетику призива за своју поезију овај песник Бранко Миљковић? У њега је и метаметричког, и метавокабуларског и метасемантичког као процеса калемљења истородних духовних вредности трајања после Косова и смисла певања. А кад у „Слуги Милутину“ исказе становиште скепсе и критичке дистанце:

„Употребљив само у сну, свет нас вара“,

онда поетички заговара идеју међу сном и мед јавом. Паралелизам смисла је основа композиције његове песме. Семантички слој раслојавања у овим нестрофичним песмама огледа се у симетричном, јер поенту као цезуру(!) умеће у средину песме. Па још даље и још шире. У паралелном постављању боланог Дојчина и слуге Милутина пева се став о оном међу-постављању, међу пламеном и пепелом, тј. међу сном и мед јавом, јер су стихови у слуги Милутину обликовани из средишта стварног што влада, а у боланом Дојчину – из пламене утробе. Обрнувши, дакле, Костићев принцип међу јавом и мед сном у – међу сном и мед јавом, Бранко Миљковић је то могао да реализује само уз помоћ тема из покосовског циклуса, у трајању људске егзистенције међу биткама у мраку и мед лутањем људске горчине. Није зато чудно што је од седморице величанствених, од свих српских песничких атова, Шарца Марковог, Ждралина Милоша Кобиловића, Дората Турђа Сенковића, Богина Бановић Страхиње, Зеленка Дамјановог, Кушље Хајдук-Вељкове, он за себе присвојио Момчиловог Јабучила – о чему и пева једна његова песма – крилатог коња који му је омогућио да на српском Пегазу пропућује сопственом баштином, па и да упути на извесне нове токове антипериодизације српске књижевности.

Литература

- Диздаревић Крњевић, Х. (1997). *Утва златокрила: Дело, творност, традиције*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Комненић, М. (1975). *Ерос и знак*. Београд: Просвета.

Мишић, З. (1963). *Искушења поезије*. Београд: Полит.

Павловић, М. (2010). *Антологија српског песништва (XI – XX век)*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.

Петковић, Н. (2004). *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Mirjana D. Stefanović

BRANKO MILJKOVIĆ UND DIE VOLKSPoesIE: POETIK DER SERBISCHEN NACHKRIEGSLYRIK ODER ZWISCHEN TRAUM UND REALITÄT

Zusammenfassung

Mit der Deutung der Präsenz jener Themen aus der Volkspoesie, welche bisher in der Poesie von Branko Miljković nicht wahrgenommen wurden, und die auch sonst bei keinem serbischen Dichter anzutreffen sind, kommt man zu einer andersartigen Sicht auf die serbische Nachkriegsliteratur. Durch ein betontes Verhältnis zu den Themen aus dem Nach-Kosovo-Zyklus, in Gedichten, die nicht nur aus dem Zyklus „Utva zlatokrila“ stammen, und auch durch die klare Abweichung von dem zu seiner Zeit vorherrschenden freien Vers, wurde Branko Miljković zu einem Avantgarde-Dichter; man kann ihn anscheinend nicht mehr zur Gruppe der Neosymbolismus-Autoren zählen. Ein solches antimodernistisches „Ausder-Reihe-tanzen“, wenn man die semantische Bedeutung der Gedichte bis zum Gedichtkern selbst zerlegt, verweist darauf, wie wichtig dem Dichter die Desubjektivierung der mündlichen Epik ist, sowie das Dichten durch den thematisierten Opfer-Begriff und der Widerstand gegen diese Idee. In einem solchen Sinn-Parallelismus, der auch in kompositorischem Sinne auf dem Niveau von jedem Gedicht verwirklicht wird, aber auch in der ganzen Poetik, hat dieser Dichter mit Hilfe des Themas des Nach-Kosovo-Zyklus die Idee des Fortbestandes der menschlichen Existenz zwischen Schlachten in der Finsternis und zwischen den Irrwegen der menschlichen Bitterkeit besungen. Deswegen hat er sich, von allen serbischen Pferden in Gedichten, das Pferd des Helden Momčilo namens Jabučilo angeeignet – wovon eines seiner Gedichte handelt –, jenes geflügelte Pferd, das ihm ermöglicht hat, auf dem serbischen Pegasus durch das serbische Erbe zu reiten, und in ihm eine asynchrone Kontinuität zu schaffen. Und dies ist schon eine Form von Antiperiodisierung, für welche sich die Autorin dieser Arbeit in mehreren von ihren Texten einsetzt.

ПЈЕСНИК ПРЕДЈЕЛА БЕЗ ПАМЋЕЊА

Сажетак: „Ново читање“ фолклора тј. изабраног круга мотива и ликова традиционалне културе између редова циклуса *Утва златокрила* (1959) поново доказује да је Миљковићева поезија повезана са народним пјесништвом и културом у којој је настајала. Пјесник предјела без памћења се враћа усменим изворницима кроз ликове жртви и саможртви путем магије и умјетности ријечи обредне лирике, паремиолошких облика, дјечијих игара, басми, клетви, молитвица... Лиризацијом епског и одабиром што лиричнијих епских садржаја и оних изворно лирских црта предидо, слика и боји душу, трага за замагљеним памћењем, које не може и не смије бити изгубљено.

Кључне речи: *Утва златокрила*, фолклор, магија ријечи, умјетност ријечи

„Стваралачки и критички коментар фолклорног универзума“ потпуна је дефиниција циклуса пјесама *Утва златокрила* (1959) из збирке *Ватра и ништа* Бранка Миљковића (Крњевић Диздаревић, 1996: 165–191). Пјесме су у овоме циклусу окренуте себи како би нашле дубљу везу са свијетом и љубоморно ограђују своје пребивалиште, хрле ка изворима бића, разабиру се у шуми симбола земаљске и космичке стварности. Поезија овога циклуса „идејом и сликом, али и римом, ритмом, музиком – сјајем форме – треба да поврати оно што је изгубила и што све више губи у савременом свету: достојанство свечаног обреда, веру у себе, видљиво место у људској заједници“ (Џацић, 1994: 43). Њоме је Бранко Миљковић прихватио и обновио фиксне форме традиционалног пјесништва.

Расковник, фрула, Равијојла, Гојковица, Болани Дојчин, биље, сунце, звијезде, птице... сви ти феномени духа и природе, бића и ствари, митолошки појмови бивају коришћени и за деформацију духовног производа, за откривање моћи и природе ријечи и пјесме (Џацић, 1994: 93):

*Отвори кам у ком искра малаксава,
Да лепши од празника обичан дан буде.
Изнеси благо из лажних остава,*

¹ kristina.mitic@filfak.ni.ac.rs

*Из измишљеног пакла лековит јед руде.
Поклони своју биљну мудрост дану.
Отвори пут у речи, у ризницу гоље.
(Расковник)*

Пјесма *Расковник* умјесто на почетку, на крају циклуса отвара пут птици, човјеку и зори. „Фолклорни сиже о варљивости и краткотрајности побједе и моћи што се зачас преобраћају у пораз и немоћ, али и обрнуто, Миљковићу је послужио као полазиште за поступак поетско-мисаоног апстраховања у којем *спајање неспојивог и повезивање различитог* раскрива пресудну дволикост ствари“ (Брајовић, 1996: 117).

*Дозивај непео без страха јер нема
Пепела већ само пламен који спава
У камену мутном што потајно спрема
Издазак сунца изнад мртвих глава.
(Болани Дојчин)*

Овај посљедњи „уезани катрен“ пјесме *Болани Дојчин* заправо је у преводу на језик Бранка Миљковића идеал коме треба да тежи умјетничка пјесма: „Поезија није именовање ствари које нас окружују, она је стварање... Велика и фина лирика редовно је без терета садржаја. У песми не сме ништа да се догађа, одиграва, развија, јер би то захтевало причање, наратију, инвентарисање. Све што се догоди мора да се догоди пре песме“ (Миљковић, 1972: 47–64).

Простор у пјесмама *Утве златокриле* присутан је као далека и често мутна успомена. На фолклорни подтекст упућују само наслови пјесама, али тај наслов започиње, конституише и сугерише пјесму. У насловима су мотиви који нису у првом плану шире читалачке рецепције. „У оквиру божићног обреда, рецимо, сунце које наново креће да се успиње у свом годишњем оптоку, омогућујући живот и жетву, представљено је младим јунаком на коњу. А све су то, у основи, елементи који нас воде познатом подтексту народне песме о јунаку који се диже из мртвих, да би се изборио са немани која је завладала. Тако у слици песника *предела без памћења* назиремо кредо самог Миљковића, који се *дрзну да поједе своје срце* односно одустане од интимистички засноване поетике“. Пјесник и пјесма су одраз народне пјесме, свака пјесма је на свој начин тријумфални ускрс већ отписаног јунака који ће укинати непоредак и небиће, а себи обезбједити достојан починак, успоставити жељену равнотежу (Хамовић, 2003: 311–312).

Према ријечима Милана Комненића у пјесничком језгру *Утва златокрила* збирке *Ватра и ништа* пјесник Бранко Миљковић древна сазвучја претапа у модерне звуковне структуре. Поезија овог циклуса трага за одговорима „о месту песника у расколу противности на којима почива све постојеће“, јер трећи стих трећег увезаног катрена пјесме *Болани Дојчин* како *Свет ће спознати онај ко га мења* носи истовремено и дијалектич-

ко становиште марксизма. Пјесничка структура постаје аутохтона у одсјају митских референци или према ријечима Франца Боаза: „Улога митолошких светова је пре свега у томе да буду разорени одмах пошто су били створени како би из њихових развалина настали нови светови“. Пјесник сугерише угледање на претке који су се жртвом или узорним чином подигли до идеала, а „свако жртвовање понавља оно првобитно и поклапа се са њим, тј. сва жртвовања учињена су у истом митском тренутку почетка, према парадоксу ритуала профано време и трајање су прекинути“, пише Мирча Елијаде (Миљковић, 1972: 47–64).

У поновном интерпретативном читању већ цитиране пјесме *Болани Дојчин* Драган Хамовић најприје цитира Бранка Миљковића и његов есеј *Херметична песма* у ком пјесник даје право установи интерпретације и пише: „Песма себе никад не изневери, али изневери често свога песника, па се неком прикаже каквом је песник никада није ни замишљао... све је у самој песми, али тако да није самим песником постављено. Ништа, међутим, у њој неће наћи онај ко не уме да зарони“ (Хамовић, 2003: 307–312). Да ли се овим текстом зарања у поезију Бранка Миљковића није сигурно, свакако је замишљено као поновно читање фолклора и успостављање дијалога између изабраних досадашњих написа о овом циклусу. Пјесма *Болани Дојчин* из које је и наслов текста као реконструисани стих има централно мјесто у анализи која овај пут поезију *Утве златокриле* посматра из угла обредне жртве и саможртве, која није ништа друго него пјесник сам и његова пјесма. Насловима овог циклуса сугерисан је подтекст који подразумева прије свега жртвовање, некад ријечи, некад пјесме, некад мелодије, некад човјека живог, добровољно или не, али свакако на корист предјела и заједнице. Наслови из угла пјесниковог имају тројаку функцију да зачну пјесму и потом је конституишу, али и сугеришу, а сугестија у формулама благослова није ништа друго него основа обредне лирике и изражавања добрих жеља, није ништа друго до формула у басми која тјера нечисто и неприхватљиво, није ништа друго до заумна дјечија ређалица, игра ријечи на радост, још све то сугерисано традиционалним ликовима добија форму колективности, колективног монолога, који у овом случају на свој начин гради пјесник, *јер се дрзнуо да поједе своје срце* и тако постане *песник предела без памћења*, преко потребног памћења. У пјесми *Болани Дојчин* како наглашава Драган Хамовић, али и у свим пјесмама овог циклуса које имају митске ликове из јуначког епа, пјесник заборавља читав садржај епског и само мјестимице га нејасно призива. И не само мотив Дојчина, него је све фолклорне мотиве могуће довести у везу са обредима или бар дијеловима њиховог контекста ван ког не живе: и утве, и скамењену воду, и непрелет-гору, и зову, и вилу, и коло, и додоле, и тамни вилајет и тако редом... „Преуредивши елементе усмених текстова, Миљковић се приближио магијским и култним слојевима, заборављеним и истиснутим из традиције“ – у том кључу С. Самарџија у свом огледу открива читав систем остварене симболике (Самарџија,

1996: 147–164). У традицији су корјени Миљковићевих неосимболистичких слика и представа: **фрула**, знак пастирског фолклора, чаробна, казује народу тајне, чула се састављају пјесмом да не вену, умјетничко човјеково биће разоткрива, спаја зову, тамни вилајет и коло; **Гојковица**, народна и старозавјетна жртва без које нема великих дјела, *прелепа жртва*, жртвени ждрал; **зова** као и фрула открива тајне, демонско је дрво и код Миљковића, собом се забавља и доноси погубан пој слијепом предјелу, који с њом мора безвучно, безгласно; **Болани Дојчин**, још једна Миљковићева утвара из народног памћења, позивар на мијењање свијета; **слуга Милутин**, још један госпин полуживи трагични гласник; **утва**, само утва и само крилатица, злато овде себе не познаје, тужи се над изгубљеним памћењем: *Удахнуо те камен крилатице*; **тамни вилајет** као неизвјесност похода у непознато с једнаким могућностима и за добро и за зло, простор приче и басме у ком јакима нема опроста; **Равијојла**, тужна посестрима чемера и буне, жртве и борца за правду; **коло** које вију пјесма као тотална будност и чин стварања све до оностраног: *Искусство ослобођено памћења*; **додоле жуборику биљно пјесмом дозивају**, али су централне синтагме тешка и тамна киша, док враном бијелом на свом језику, поезијом, мире свијет и лажну слику; **расковник** реконструише тужбаличке припјеве: *Отвори кам у ком искра малаксава и камен што прећута звезде својој тами*. Стихови циклуса *Утва златокрила* заправо су трагање за примордијалним у човјеку, за оним са чим се долази на свијет и постали су реинкарнација дрвног у човјеку (Богдановић, 2011: 117–124; Матицки, 1996: 79–86). Равнотежу басмама, клетвама, тужбалицама чини обред, игра, молитва, мудрост као бијели облици традиције, са сталном тежњом да однесу превагу призивањем памћења предјелу који сачињавају а да он то и не зна. Предио у овоме циклусу је пјани јут, празно небо, гора, Смедерево, предио који расте лаковјерно, Бојана, слијепи предио, шума, понор, мртви врт, вода, ватра, предио без памћења, дожељен предио, црне шуме, тврда земља, скамењена вода, море, непрелет-гора, подземље, измишљени бријег, ташти предио, бешчулно мјесто, измишљени врт, клисура, јама, измишљени пакао, поље, а пјесник, као и сваки пјесник, расковником отвара, травама лијечи, дозива кишу с додолама, коло извија, с вилама другује, тамни вилајет прозире, утву дозива, као слуга Милутин саопштава, рањен у борби Боланог Дојчина, фрулу од зове сачињава, Гојковици младој се поклања, предио без памћења освјетљава као свезнајући, златокрили, борбени, болни, пренеражени, разиграни, искрени.

Утва златокрила свакако је главни знак богатог поетског наслеђа ствараног нешто више од деценије, један занос и једна филозофија која је сва у пјесниковом спору са животом. Сви мотиви су колико митски толико и историјски, колико национални толико и свеопшти. Лиризација чак и епских елемената и другачији источници у односу на остатак поезије Бранка Миљковића донијели су строгост, версификацијску сложеност, језичку сажетост. Катрени су у свих једанаест пјесама увезани без паузе. Појмови

не оптерећују, сваки описује свој посебан круг и чини дио круга као знака савршенства, као знака заједништва, као сунчевог знака. Многозначна мелодија обједињује осјећања историје, времена, језичког сјећања, култних и митских константи. Поезија *Утве златокриле* јесте саздана из усменог предања, вјеровања и усмене поезије, али је потпуно нова, освјежена, нема општих мјеста, само се назире, нема пјевања на народну, нити пјевања на познате теме. Стихове не треба посматрати изоловано из појединачних кругова – пјесама, нити пак те појединачне кругове посматрати изван круга који обједињује циклус, неодвојиви су. Захваљујући том јединству и неодвојивости Бранко Миљковић успјева да дозове *утве с гора у предање*, али дајући *мање видљивог* како би *остварио успомену*. Задатак и јесте сваког пјесника да синтетише свеколико искуство свог народа, његово памћење, али да то ради ненаметљиво. Бранко Миљковић је укоријењен у сопствено духовно тло, али жели свеопшту симболику, а не само локалну слику. Препознаје се примисао да су само митологије могле условити велику, синтетску поезију. Пјесник постаје глас заједнице који иште плодност. Враћа ту заједницу кроз стихове у вријеме кад је свијет још био млад, кад се граница између магије и умјетности ријечи није разазнавала, биле су једино знак даровитости, које повезује земаљско са небеским, нужно са идеалним, безобличје са складом и успоставља равнотежу. У циклусу *Утва златокрила* усмена лирска чаролија је надограђена, а епска лиризована, кроз како каже Хатица Диздаревић Крњевић „лексичку свежину, смелост стила, заборављену мелодичност и дубину потонулих значења усмене лирике која се равна по сунцу, месецу и звездама, пратећи природне циклусе у свакидашњој борби за опстанак који се моли магијским формулама. Асоцијативно је укључена синкретичка слика облика народне културе и уметничког израза којих се сећа народни језик: од музике, обредне игре и паганске молитве, опхода и кола, до митских призора, магичних трава и чудесних птица, епифаније паганских духова и путовања у тајанствена и неприступна подручја на крају света. Циклус је универзална и свевремена народна енциклопедија, заједничка својина проистекла из најдубљих људских потреба и нагона, не из једног, већ из многих искустава и разновремених слојева, тј. није само једна рука у њих уписала свој дар, страх, празноверје“ (Крњевић Диздаревић, 1996: 165–191), него више њих у овом случају руком Бранка Миљковића. Од круга до круга или од кола до кола, гради се и вије једно велико коло, обредно, сунчево, у њему се клања биљу, жури да до сваког стигне, обрише сузе, донесе наду кроз најљепшу жртву, открије тајну, отјера студен, обиљежи празник, разувјери, пјесму као крилатицу птицу понесе, помрачи блату славу, откључа, отвори, ослободи, поучи, ороси, осујети *јер ван круга све је бескрај, варка и злоба*.

Литература

- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма, Утва златокрила Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет.
- Брајовић, Т. (1996). Од метафоре до пјесме. У: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: ИКУМ, 101–120.
- Крњевић Диздаревић, Х. (1996). Утва златокрила и поетика сећања. У: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: ИКУМ, 165–191.
- Матицки, М. (1996). Миљковићев неосимболизам „оностраног“. У: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: ИКУМ, 79–86.
- Миљковић, Б. (1972). *Сабрана дела Бранка Миљковића, књ. I (Предговор Милан Комненић)*. Ниш: Градина.
- Самарџија, С. (1996). „...Тамо где почиње заборав...“. У: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Београд: ИКУМ, 147–164.
- Хамовић, Д. (2003). *Болани Дојчин Бранка Миљковића*. У: *Поезија Бранка Миљковића – ново читање*, зборник радова. Ниш, Гаџин Хан, 306–312.
- Џацић, П. (1994). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Ниш: Просвета.

Kristina R. Mitić

THE LANDSCAPE POET WITHOUT MEMORY

Summary

„New reading“ of folklore, i.e., a selected circle of motifs and characters of traditional culture from the cycle *Utva zlatokrila*, once again proves the connection between Miljkovic’s poetry and the folk poetry and culture in which it emerged. The landscape poet without memory goes back to oral source through characters who represent victims or self-inflicted victims of magic and the art of words in ritual lyric poetry, paremiological shapes, children’s games, curses, prayers... Through the lyricalization of epic poetry and selection of epic poetry with extensive lyric characteristics and original lyric traits, the landscape portrays and colours the soul, and seeks for the blurred memory, which cannot and should not be lost.

„УТВА ЗЛАТОКРИЛА“ БРАНКА МИЉКОВИЋА. ТРАДИЦИОНАЛНО И МОДЕРНО

Сажетак: Текст је покушај да се укаже на један од најсавршенијих сегмената у поезији Бранка Миљковића, на његов циклус од једанаест песама насловљен као „Утва златокрила“ из збирке песама *Ватра и ништа* (1960). Да одговори на питање откуда код младог, модерног песника то неочекивано интересовање за народно певање и како је ту традицију (доступност) преобликовао у тешко, затворено, херметичко певање које остаје тајна и у часу кад мислимо да смо га досегли.

Како доспети у то звучање тајанственог, благог расипништва, чарања словних знакова/симбола чије значење прети да остане заувек скривено? Феномен који прати свако велико певање!

Кључне речи: Бранко Миљковић, неосимболизам, народна традиција, модернизам, херметичност

На почетку бих истакао једно лично запажање. Дуго година сам живео у уверењу (назвао бих то с правом, подлом заблудом) да се о Бранку Миљковићу као песнику више говори него што то његово песничко дело заслужује. Читао сам га, наравно, био занет њиме, али га после више нисам читао; чак сам се, на неки начин, подсмевао онима који су га још (свакако да се једном морао ишчитавати) читали. Такав став дошао је као последица одбојности и одбијања, после првог одушевљења. Одбијање (одмицање) је уследило отуда што сам и сам писао стихове и, разуме се, био под његовим утицајем. Мислим да у српској поезији после Бранка Миљковића нема ни једног иоле релевантног песника на кога он није извршио утицај. Неки су се касније ослободили тога утицаја, неки су само мислили да су га се ослободили, а неки су му сасвим подлегли, не успевши да га се никад реше. Ти су, углавном, сви од реда пропали и за њих се зна само уколико су превише упорни (многи то и јесу, на жалост). Утицај Бранка Миљковића је просто неизбежан, застрашујуће јак и зато – погубан. Пред њим просто мора да се бежи! Има ли, доиста, читаоца поезије, нека је и најнемарнији, ко се не сећа бар неког његовог стиха? Не провлаче ли се још по песничким антологијама, читанкама, предавањима на универзитетским катедрама али и расправама

за кафанским столовима његови стихови попут ових, можда и најчувенијих у српској поезији после Другог светског рата: „хоће ли слобода умети да пева/ као што су сужњи певали о њој?“

Све то, наравно, нема никакве везе с Бранком Миљковићем и поезијом Бранка Миљковића. Све је то друго, и све су то други. А међу тим другима су и књижевни критичари и историчари који су се, некако се стиче такав утисак, уморили од Бранка Миљковића и од његове поезије и који су, истичући друге и протежирајући их, у првом реду Васка Попу и Миодрага Павловића, што је и било очекивано, а затим, поред њих или уз њих, и кога још све не, што ипак није очекивано, подоста заборавили на Бранка Миљковића и занемарили га.

Карактеристичан је у овом погледу баш случај поменутог и с правом истицаног, хваљеног песника М. Павловића који је у своју *Антологију српског песништва*, XIII–XX век (Павловић, 1964: 531–532) унео свега две песме Б. Миљковића, „Прелид“ и „Бол и сунце“ што је уз све поштовање његовог одбира, ипак, премало, а уз то те песме ни не репрезентују нарочито овог песника (посебно друга песма). То се једноставно зове скривање поезије, или скривање од поезије. Насупрот том скривању, немогуће је не приметити истовремено форсирано откривање В. Попе (22 песме, више и од Дучића и Настасијевића заједно, а они су после Попе најзаступљенији у Павловићевом избору); још ако се томе дода посвета Антологији њему („Пријатељу Васку Попи“) јасно је да је у питању неукусно претеривање једног пријатеља према другом пријатељу на уштрб свих осталих!

Због свега тога, ја бих модификовао назив овога скупа у „Бранко Миљковић – ново откривање“.

*

Два су феномена присутна кад је у питању циклус од једанаест песама Бранка Миљковића објављених под називом „Утва златокрила“, настао 1959. године, а штампан у збирци *Ватра и ништа* годину дана касније. Један је зрелост, старост, искуство ове поезије, насупрот неискуству песникових младих година. С правом се може поставити питање како је могуће да тако млад песник (имао је свега 25 година када су ове песме настале), ма колико био надарен, испева тако уравнотежене, одмерене, уједначене, складне, при том херметичне и, нарочито у мелодијском погледу, беспрекорне стихове? Ти су стихови искуство само. Ти су стихови једно треперење, неосимболистичко брујање класике савременог типа, богато песничко звучање усклађено с особеним знаковним системом. Хармонизовани скуп познатог и непознатог, познатих симбола, митова (мотива), сусретања појединачног с непознатим, општим, у себе затвореним, неприступачним слојевима значења. Један сасвим необичан и необично истрајан отворено-затворени приступ.

Овај феномен укида се сам од себе, укида га, заправо, неприкосновена чињеница да све што је песник створио створио је као млад човек, јер је убрзо, а

прерано, отишао у смрт. Па ипак су ове песме нешто изузетно. У нашој критици готово да преовлађује званичан став да је то најбољи део његовог стваралаштва.¹

Други феномен није у непосредној вези с овим првим. Поставља се питање како приступати поезији која се брани од приступа, која је сва у знацима, отворена тек толико да се увиди колико је, у ствари, затворена и херметична.

Како dospети у то звучање тајанственог, благог расипништва, чарања словних знакова/симбола чије значење прети да остане заувек скривено? Од тога питања значајнији може да буде само напор који се чини доста узалудним – покушај откривања, драж распознавања, па макар се ништа не открило, ништа не распознало, иако се, углавном, нешто увек, открије, нешто распозна?!

Може се покушати управо од тога, од тих општих места поезије, од препознавања одређених елемената у њој. Ако је у питању, на пример, песма „Болани Дојчин“ преко друге, у ствари прве песме о овом остарелом солунском мегданцији коју је Вук унео у своју збирку *Српских народних пјесама*. Исто тако о младој и несрећној Гојковици која је била жртва сплета низа околности а надасве неискства и поштења њенога младога мужа. Тако исто и песма о оданом слуги Милутину.

*

Утврђеног песничког облика, свака песма се састоји од по 16 стихова, односно од по четири припојене строфе са римом AC BD (та рима није увек правилна), експресивне тематике засноване готово искључиво на народној књижевности односно традицији усменог певања, ове песме предодређене тим претходним условима да буду лако схватљиве, лаког, ведро, рекло би се безбрижног израза, изненађују својом густином и непрозирношћу.

Могу се тумачити, али није сигурно да се могу и протумачити!

Питање је интригирајуће – откуда та сажетост, та концентрованост, усредсређеност на тајанственост код песника који је у свом песничком исказу био више него отворен и експлицитан [„Сви смо ми болесни од здравља“ („Два прелида I“), „Песник пева упркос поезији“ („Заморена песма“), „Поезију ће сви писати“, „један несрећан човек не може бити песник“, „ко не уме да слуша песму слушаће олују“, „хоће ли слобода умети да пева/ као што су сужњи певали о њој“ („Поезију ће сви писати“), „Уби ме прејака реч“ („Епитаф“)].

„Све што постоји тежи нејасности“, истиче песник у једној својој песми („Ариљски анђео“). Али да ли је сам песник тежио нејасности (пошто-пото)? Или се нејасност сама нудила. Није ли је форма песме наметала? Познату те-

¹ „Међу најуспелије његове песме спадају зато оне из циклуса *Утва златокрила* (...), где је Бранкова понекад нападна и огољена рефлексивност потхрањена поетском сугестијом и изворним значењима мотива из националне историје.“ (Џаџић, 1996: 135); „Најсложенији облик Миљковићевог ослањања на фолклорно-митолошку подлогу срећемо у песмама из циклуса *Утва златокрила*. То је, у исто време, и уметнички најуспелија целина у песничком опусу Миљковићевом.“ (Микић, 1997: 13); „...најзначајнији Миљковићев циклус...“ (Јовановић, 1994: 125).

матику, песник је то добро знао, није било упутно представити на начин који ће свима бити лако пријемчив, било би то одвише обично, него управо необично, да се искомпликује, (п)остане све непознато, дакле, још једном иновативно.

Сада се можемо запитати и ово: откуда та жеђ код једног модерног, уз то веома младог песника (модеран и млад се, обично, добро савлађују), та склоност према традицији, према већ реченом, већ опеваном? Откуда то сећање, враћање исконском, или прадуху, језику памћења? Је ли то бекство, или, можда, прибежиште? Или је то у њему превладала свест о значају и неисцрпности мита (архетипска међуусловљеност)? Што је најзанимљивије, није ово први, није ни једини пут, да се Бранко Миљковић враћа (обраћа) прошлом, заправо, прошлима (циклус песама „Седам мртвих песника“ 1956. из збирке песама *Узалуд је будим*, 1957). [Овоме би требало прикључити и песму „Слепи песник“, посвећену Филипу Вишњићу, из циклуса „Ноћ с оне стране месеца“ (1956) из исте збирке (*Узалуд је будим*).] Циклус Миљковићевих песама о мртвим песницима је, такође, изврстан. У њему он показује шта га је у нашој поезији највише побуђивало и узбуђивало и који су га песници највише занимали. Ова два циклуса су, вероватно, оно најбоље иако не и најкарактеристичније што је од овог песника (п)остало.

*

Бранко Миљковић је последњи романтик у српској књижевности. С правом се Петар Џацић у својој студији *Бранко Миљковић или неукротива реч* позвао на стихове првог Бранка у српској поезији, Бранка Радичевића, „Много тео, много започео, / Час умрли њега је помео“ (из „Ђачког растанка“): „Песник Бранко Миљковић, живео је двадесет и седам година, много је хтео и много започео“.² Овде бисмо приметили, и који је, ако не много, а оно сасвим доста оставио.

Песник који је, уосталом, главом платио несташлуке, али не своје поезије, како се често истиче, него свога живота. Или је то исто, поезија и живот!? „Срећан ко живи после свега што је рекао... Срећан ко своју песму не плати главом“, писао је он (песма „Пријатељу песнику“).

Песник који је дошао ниоткуда, а још је за живота ушао у легенду.

Песник који није живео с поезијом, него је уистини живео поезију („Јер песма се не пише она се живи“ – „Беда поезије“), он који је био предо-

² „Покошен на самом прагу зрелости“, истиче даље Џацић, „прикључио се великој породици прерано изгубљених наших песника, остављајући нам горак утисак да му је зенит остварења испод вертикале могућности, делећи и у томе оно „једно опште“ заједничке судбине многих својих претходника. Сагорео је брзо, у сангвиничкој сталној напетости која је узела фаталан обрт, у великом, опасном пламену своје контемплативне и песничке страсти, посвећен без остатка загонетном чвору који сплиће основна питања живота и разлога да се живи, смрти и муклих дозива ноћи, бића и небића. 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.“ (Џацић, 1994: 15).

дређен „да се удвара властитој сенци“ („Песник“), „није морао умријети да би постао познат и славан, већ је то био за свог кратког живота. Из пјесничке генерације шездесетих, Миљковић је одмах назван 'принцем поезије' и одмах је сврстан у ред великих пјесника“, истицао је М. Ковач (Ковач, 2001).

Прерана смрт (у 27. години) је само допринела тој слави. Под земљом је настављено започето трајање: „Под земљом ће се наставити трајање започето“ („Проповедање ватре“). Поготову што та (његова) смрт није била обична. Песник је у ноћи између 11. и 12. фебруара нађен обешен „о једну ниску врбу на Ксаверу“ (Ирена Вркљан), на периферији Загреба. Да ли се сам убио, како је тада званично саопштено, или је убијен негде другде па ту донесен и окачен, како је тврдио његов отац и како се данас све више мисли? У сваком случају десио се поновни, кобни сусрет с Дрветом:

И дрво је рекло немој Јутро моје бело
име ти своје остављам кад не могу да се вратим
...Мој је завршен дан.

(„Горан“)

Дрво је пропевало! Дрво као судбина, назначено (предсказано) у још једној песми:

Најзад сам довољно мртав ништа ме не боли
Дрво се нагиње над забором нема шта да се воли
Нека ниче цвеће из проклетог тла

(„Тин“)

Последње његово писмо за које се зна, упућено П. Џацићу, месец дана пред смрт, говори у прилог његовом самоубиству. У писму је јасно назначен и узрок: жена.³ Али се сумња у његову аутентичност; писао га је песник али с намером да се прималац (критичар) узбуни како би он друге збунио!⁴

³ „Живим у ужасном страху. Бојим се да говорим, да пишем. Свака ме реч може убити. Ја сам највећи део својих песама написао пре него сам Њу заволео, али тек са Њом ја сам постао песник, то јест онај који није угрожен оним о чему пева, који има један повлашћен положај у односу на оно што казује. Сада моја поезија губи сваку вредност и извргава се у мог најжешћег непријатеља. Можда бих ја постао прави песник да је та дивна Жена остала крај мене. Овако ја сам онај што се играо ватром и изгорео. Пораз не може бити победа ма колико велики био. Изгубивши њу ја сам изгубио и своју снагу, и свој дар. Ја више не умем писати. Остала је само несрећа од које се ништа друго не може направити осим нове несреће.

Сећаш ли се, драги пријатељу, да сам ја написао стих 'један несрећан човек не може бити песник.' Тек сада видим колико је то тачно. Ја ћу покушати да живим и даље, мада сам више мртав од свих мртваца заједно. Али ова ужасна патња је последњи остатак онога што је у мени људско. Ако њу надживим не очекујте од мене ништа добро. Али ја не верујем да ћу је надживети.“ (Џацић, 1994: 29).

⁴ Познати новинар и некадашњи члан групе песника око Миљковића, К. Димитријевић, о томе пише: „Они који су ближе познавали Бранка, знајући за његова размишљања о женама, као

Песник коме су се догодили стихови:

Хоће ли слобода умети да пева
као што су сужњи певали о њој,

живео је у слободи, боемски, „напијао се у свим ђумезима друштвенога угоститељства, саблажњавао ноћобдије својим дрским причама, привлачио младе литерате фасциниране његовом духовитошћу, његовим обртима у живом разговору. У свијету бохете био је час отмјен час прост, али свакако цар“ (Ковач, 2001) и пуст умро од неслободе, не успевајући да се избори с ноћи која је свуда ишла за њим („Куда ћу? шта ћу? свуда ме ноћ тражи;“ – „Очајна песма“).

*

Да се, напokon, вратимо нашој главној теми, циклусу песама „Утва златокрила“, смиреном (најсмиренијем, заправо) месту Миљковићеве поезије. Циклус представља уистини празник поезије. Назив, међутим, не пледира на ексклузивност. Долази, наравно, из наше народне традиције. За „утву“ је Вук у свом Речнику записао: „некаква тица водена; кажу да је по трбуху жута као злато: и за то се свагда пјева *утва златокрила*“ (Вук не стаје овде где треба да стане, него продужује): „Ја сам у Бесарабији гледао дивљијех патака у којијех су крила као позлаћена, и то ће јамачно бити наше утве, којијех у нашијем земљама данас нема“ (Вук, 1975: 791). Уз то је хрватски песник Владимир Назор објавио 1916. године еп под истим именом, *Утва златокрила*. А и песник Десимир Благојевић, знатно старији од Бранка Миљковића (1905–1983), који је, међутим, у време његове појаве, доживео своју праву реafirмацију, има песму под тим називом, „Утва златокрила“, снажну лирску творевину антологијског значаја (заступљена, између осталог, и у *Антологији* М. Павловића).

Већ ове уводне напомене указују којим се поступком Миљковић користио у грађењу овог свог циклуса песама. У најкраћем би се он могао окарактерисати као *старо за ново*. „Поступак деструкције“, како га је назвао

и поступке, тврде да то намерно сентиментално, крајње патетично песниково писмо наводи на мисао да га је срочио намерно, у жељи да постигне ефект код 'дотичне' даме и осталих, знајући да ће се увек жељан рекламе, критичар Џацић похвалити његовим поверењем. (...) На тај домишљени начин, интелегентни Бранко успео је тим писмом да подвали Џацићу и многе доведе у заблуду својом вештином да о истој теми изнесе две сасвим супротне верзије, или да о једном догађају захваљујући бујној машти исприча више верзија, али сваку на убедљив начин, коме се мора поверовати. Тако се десило и са тим писмом сроченим за опкладу у загребачкој кафани, с веровањем да ће узнемирити духове у Београду поводом већ раширене приче о издаји Бранкове велике љубави, али тада када је било очигледно да нико није веровао у песников скорашњи крај, што је Џацић вешто искористио да подржи властодржачку причу о самоубиству због неверства једне жене.“ – Коста Димитријевић, *Бранко Миљковић, убијени песник*, http://www.poetabg.com/html/pisci/domaci/biografija_feljton_Branko_Miljkovic.html

проф. Н. Петковић,⁵ или „процес замењивања познатог непознатим“ како га је означио проф. Р. Микић (Микић, 1997: 14) односно преображавањем *познатог у непознато*, тј. објашњењем „непознатог још мање познатим“ (Х. Д. Крњевић⁶).

„Поезија на националним [властитим] симболима“, на „народном искуству“, на „паганској основи нашег сензибилитета“ – то је био песников циљ овим циклусом.⁷ Сасвим природно настојање, рекло би се! Друго је питање какви су то симболи? Колико су они национални? Они су неочекивани, као што је то истакла С. Самарџија.⁸ У сваком случају, ради се о некој врсти „двострукости“ коју истиче Х. Д. Крњевић.⁹ Сусрету прошлог и будућег времена.¹⁰

⁵ „Не само што слике из усмене поезије, предаје и језика Миљковић није обнављао да би их у варирању развијао, нити их је изнутра, по њиховој мери расклапао, него их је, напротив, према мери једне другачије поетике развијао. Оно што је наново добијено достаје далеко од старих слика, тако да их или тешко препознајемо или нам изгледају јако изобличене. Овде се опет може говорити о *поступку деструкције*, (...)“ – (Петковић, 1999: 221). (Нагласио Д. К.)

⁶ „именујући *познато* (изразито у насловима, овде-онде у текстовима што делује као изненађење), оно га 'заборавља', тј. уводи у битно нов контекст и преображава у *непознато*. (...) Миљковићев поступак могао би се одредити латинском фразом *ignotum per ignotius*, тј. објашњење (у поетском смислу) непознатог још мање непознатим, или још више непознатим.“ (Диздаревић-Крњевић, 1996: 189-190). (Нагласила ауторка)

⁷ „У том циклусу очигледна су моја настојања да изградим поезију на националним симболима. (...) Њихова снага би била у томе да одразе једно прочишћено народно искуство и да својом сугестивношћу преуреди народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на властитој националној машини. Уколико се то не уради, никада се нећемо моћи ослободити туторства хеленско-римске, романске симболике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета.“ (Миљковић, 1972: 261).

⁸ „Миљковић се заиста окренуо симболима који постоје у народној књижевности, али није одабрао националне симболе, напротив. Уместо о гулама, певао је о фрули, уместо о Косову о тамном вилајету, није певао о честитом кнезу, него о његовом верном слуги, предност није дао Милутину него Дојчину, Марка је засенила и потиснула Равијојла, окренуо се од мајке Југовића или Јевросиме ка мајци нејаког Јове Мрњавчевића. Већ на том, почетном нивоу, Миљковић је искорачио из епског света бојева и мегдана, бирајући усамљене јунаке, мотиве и теме баладично обрађене у усменој епици, определио се за лирске детаље из 'мушких пјесама', запредање и поједине елементе из ширег комплекса фолклора. Миљковић се у основи удаљавао од националних симбола, изграђујући властити поетски систем, који се дотицао са традицијом, зачудо, чак и онда када је од изворног контекста усменог песништва био веома далеко.“ (Самарџија, 1996: 148-149).

⁹ „Један од финих лирских квалитета *Утве златокриле* заснован је на двострукости: онај пригушени сјај што лебди око речи које се 'сећају' своје прошлости; али 'пробуђене', оне су се после дугог сна обреле у другом свету, Миљковићевом.“ (Диздаревић-Крњевић, 1996: 169).

¹⁰ „Тако је из ишчезле из сећања *утве златокриле* настао читав песнички циклус, у коме су – на срећан начин – укрштени прошло и будуће време, заборав и слутња, поезија и памћење. Песма се још једном, сходно Миљковићевим поетичким начелима, хранила заборавом, слободно кретала по празним просторима (*празнини*) које јој је он оставио. Срећна је околност по нашу поезију што је Миљковић у тој празнини наслутио никада сасвим изгубљене одблеске утве

Прва песма тога циклуса зове се једноставно „Фрула“. Са фрулом, свиралом, се готово идентификује наш народ у целини, или се она поистовећује с народом, посебно с једним његовим делом, онима који су се бавили стојарством, пастирима, а њих је било тушта и тма (сваки наш сељак био је и пастир и то обично у два периода живота, на почетку и на крају). Песма је дискурс с тим једноставним народним музичким инструментом, саставним (скоро неизоставним) делом ношње (заденутим у појасеве) или пастирских торби, уз хлеб и со.

Миљковићева „Фрула“ се може довести и у везу с „Фрулом“ Момчила Настасијевића, песника којег је, без сваке сумње он посебно уважавао и ценио. Настасијевић је један од Миљковићевих јунака, један од оне седморице мртвих песника о којима је певао. По узору на Настасијевића, њему у спомен, Миљковић је испевао стихове који су једни од најлепших и најмелодичнијих у целом његовом песничком опусу:

Нека музика чудна нечујна изнад горја
размешта предмете у простору и стаје
кад заплусне тајна мраморја сред морја
дозивано недозвано шта је?

(„Момчило Настасијевић“)

Но, то је све. Свест о тематској сличности неће нам приближити Миљковићеву песму. И Настасијевићева песма је, наиме, тамна и неухватљива! Иста је само музика! У читавом циклусу, како је рекао А. Јовановић, „преовладава сама мелодија“ (Јовановић, 1994: 129).

Друго је, на пример, песма „Гојковица“. Она је на модеран, херметизован, начин исказана легенда о злој судбини жене најмлађег Мрњавчевића.

Исто је и с песмом „Болани Дојчин“, иако у њој осим имена (наслова) нема ни једног препознавајућег момента с народном песмом. „Је ли истинито оно што је стварно/ Ил само влада?“, пита песник. Нешто даље (дубље) устврдиће: „Свет ће спознати онај ко га мења“. Да је народна песма у основи – јесте у основи, да је присутна – није присутна. Нема ни једног знака који би их повезивао (посебан знак у народној песми су очи, очи којима се прети и извађене очи; очи Дојчинове сестре Јелице: очи Усе Арапина; очи Дојчинове љубе Анђелије: очи Дојчиновог побратима Петра налбантина); само име, само симбол.

Слуга Милутин у истоименој песми је много више конкретизован. Он у песми Б. Миљковића добија јасне обресе, иако је у народној поезији тек поменут (али значајно, као гласник великог пораза) и то као узгредни, епизод-

златокриле, скамењене воде, непрелет горе, зове, вила, додола, тамног вилајета, расковника и покушао да их, поново, дозове у наше искуство и наше памћење. На тај начин је у 'Утви златокрилој' учинио највише што један песник може да учини за своју поезију: снажно ју је повезао са песничким и културом у којој је настала, (...)' (Јовановић, 1994: 141-142).

ни лик у песми „Цар Лазар и царица Милица“. Јасно је и коме се он обраћа у Миљковићевој песми (коме може да се обрати): „Госпо моја, бије/ Свако у свом мраку узгубљене битке“. Али изван тога, изван те улоге несрећног гласника (обавештача), изван тог његовог могућег дијалога с остављеном, осамљеном царицом, све је засенчено близином песниковог доживљаја.

Све је остало у међама тајанственог зла (*сабласти, црно ковиље, горка причест, чемерни лабуди*) да се најзад распростре у тамни а милозвучни катрен:

А кад зид лобања све време опчини
Нико неће знати је л рано ил касно
За љубав за пут ил смрт док сунце јасно
Кува одбеглу горчину у висини.

Епске јунаке у осталим песмама овог циклуса смењују необичне биљке (зова, расковник), необичне птице (утва), необични предели (тамни вилајет), необичне појаве (виле, Равијојла) или необично пољеходање с певањем да би се измамила (умилостивила) друга појава, недостајућа или прекопотребна киша, али и најобичнија, најсвакодневнија, рекло би се, појава играња кола, односно играња у колу.

Први стих у песми „Зова“ све казује: „Из зове која се собом забавља“. Знамо за тај гномски израз, тако сажет опис. То је карактеристика Попиног не Миљковићевог исказа. Ипак, колико је само радосног усхита ту саденуто! Зова је свирала (од ње се праве свирале) и она, дакле, свира. Али одмах за овим стихом који је непосредство, наредни стих означава разочарење – није то весели звук, напротив: „Пределом слепим погубан је пој“. То је наговештај суморног краја. Именовање одсутног!¹¹ Постаје нам јасно (а на то још и упућује почетак наредног стиха „издајство“), куда се (у ком смеру) песма креће (окреће). На дело се помаља шаљива народна прича о цару Тројану и његовим козјим ушима и зови. Али се убрзо испоставља да није у питању неки измишљени цар, у питању смо ми, наш живот оивичен бројним препрекама:

Издајство и брука ко песма се јавља;
Успомена траје у намери злој.
Цвеће нас оговара; шума се прикрада
Нашој наказној самоћи. Нема тајне.
Свирала се руга.

Нема тајне. Да би у том светлу дефинитиво постало јасно: „Речи су издајство“. *Свирала се руга* – нама! То је то издајство!

¹¹ „Суморан крај Миљковићевог ’Зове’ проистекао је, поред осталог, и из песникове спознаје да је примарно обележје овоземаљског живота огромна превага беззвучног над звучним, немуштог над мелодијом, непесме над песмом, и да у њему делују наопако устројени смислови, или, што ће бити тачније – несмислови.

Најодсутнији именовани појам у песми ’Зова’ управо је биљка зова; (...) Њен глас није мелодија за којом се чезне већ издаја чежње. Она је грех и грешка људског ума.“ (Тешић, 1996: 202).

Ако су речи „издајство“ на шта се још можемо ослонити и да ли се уопште на нешто можемо ослонити!

„Утва“ је песма о ишчезлом свету. О празнини.¹² Биле су утве златокриле – више не постоје (како је то и Вук сугерисао). И то је заувек свршено, не помаже клетва, она је узалудна, она их је дотле довела („трагом издајничке среће“): „Не куни воду изгорети неће“. Нестала, тако као да је испарила! „Удахнуо те камен крилатице“.

Ипак је нешто остало, остало је сећање, а ни то није мало:

Оста само име: доста да се роди
Песма у лету сјај далеке зоре.
Сањам те док певаш у скамењеној води
Морем без молитве про непрелет горе.

И песма „Тамни вилајет“ почиње као згуснути опис предела из народне предаје, згуснута представа варке која то остаје ма шта да се деси: „Туђом су песмом очарани“. То је крајње упозоравајући, освешћујући стих. И све је у том духу: „Само су слаби изван опасности“. Откуда *слаби* на том месту? Наравно, то је симболично место. А слабих има свуда, само што су обично без икакве предности. Из тога нужно произилази фатални исход свега: „Штогод да чиниш зло чиниш“. Овоме је претходио стих „У злочин је умешан и онај ко спава“. Тако се над нечим што се чинило бајковитим и што је налагало неочекивано добар исход наднело свеобухватно и свепрожимајуће зло. Је ли то трајна представа човековог присуства у свету?

У песмама „Равијојла“, „Коло“, „Додоле“ и „Расковник“ преплиће се стварно и имагинарно. Све оне, представљају веровање, нешто што је прошло и ишчезло, осим *кола* („Коло“) које се играло и које се још увек игра. И ова песма почиње сажетим исказом који прецизно описује ту праисконску човекову потребу за игром; да се заигра и да се заборави: „ван њега све је бескрај, варка и злоба“. То је „Искуство ослобођено памћења“. Ту је и „закаснала фрула“ и њен говор свету. За коло је карактеристично стално покретање; оно се у нашој традицији збива у облику круга, дакле оно је окретање, околу, околу... Док, а:

Околу времена, околу костура,
Околу данашњег дана опраштање.

Песма „Равијојла“ има за мото стих Тина Ујевића, још једног од омиљених Миљковићевих песника, „...тужна вила није сјена пука“. Митолошко биће, привид, сенка, без које се није могла замислити народна поезија (збивања у народној поезији) али и сам народни живот. Шта је онда од тог нестварног бића стварније?

¹² Истичући да је „највећи степен трансформације подлоге из усменог песничтва остварен“ у овој песми, С. Самарџија наглашава: „Миљковићева златокрила је отелотворење празнине, (...) изједначена је са непостојањем.“ (Самарџија, 1996: 155).

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

Не, ваљда, опет празнина!?

Занимљиво је да се више стихова у овој песми понавља: стих „Твоје је срце узрок дана и ноћи“ којим песма почиње појављује се опет у четвртом реду, једанаести и четрнаести стих се тек мало разликују, „Твоје је срце у другима ти само певаш“ наспрам: „Твоје је срце у другима док певаш“. Шести стих „Тужна посестримо чемера и буне“ понавља се већ два реда иза тога. Наравно, у овом случају је и правилна рима изостала. Ово свесно уношење извесног нереда у песму, овај покушај њене дезоријентације, деорганизаације (дезинтеграције), има посебну конотацију.

А колико нам је као и зашто потребна „лажна слика“ показује песма „Додоле“. Шта певају *додоле*? У ствари, није важно шта певају, већ то да певају!¹³ Чему тај излазак људи у поље? По ведрому дану!

дај нам будућност ко сећање,
Свет више иза нас него ли у нама.

Намера за којом је весело-тужна молитвена поворка изашла у поље је јасна: „Падај киша тамна!“ Зашто је киша тамна када се све то певање у пољу изводи да би она постала јасна, стварна? Зашто тамна? Зато што је нема, зато што је далеко, скривена иза жеља...

„Расковник“ је не случајно (п)остављен за сам крај овог циклуса. Та „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“, како пише Вук, а што је Миљковић узео за мото песме, наша је, српска варијанта траве из *Епа о Гилгамешу* за којом је Гилгамеш толико дуго трагао. Само што је далеко скромнија у својим очекивањима. Није то потрага за травом која би донела вечни живот ономе ко је нађе, него за закључаним бравама и „другим заклопима“. Али зар је то мало; зна ли ко шта се све крије иза закључених брава и заклопа! И Миљковићева песма је на тој средокраћи, између траве код Вука (народа) и *Гилгамеша*. Њега не занима брава из које је затворен простор, него пут у отворено, слободно пространство среће и благостања.

Отвори кам у ком искра малаксава.
Да лепши од празника обичан дан буде.

Отвори излаз из беде живота, из живота на умору, на издисају... Отвори, отвори, као дозивање магије...¹⁴ Отворен пут у речи, јер „Око заходи

¹³ „Песма 'Додоле' је већ по своме основном тематском усмерењу посвећена поезији, њеној магијској моћи и практичној примени.“ (Јовановић, 1994: 136).

¹⁴ „Као у староверским молитвама које, у часу успона сунца, моле и траже благослов за отварање свих путева, тако се и у 'Расковнику' одиграва прави мали обред у којем је битна учесталост магичне речи 'Отвори!' Миљковићева реч, можда заиста као 'први пут', пролази

за сунцем, не срце“ . Песник заговара, при свему томе, узајамно давање и узимање: „Нек уђу у туђе срце ако су отворили своје“ . А за овим је уследио један, чини се, намерно препознатљив тон, настасијевићевски:

Нек уђу у туђе срце ако су отворили своје.
Путници врлим ли морем, гором ли сеном.

Нису то велике жеље, нису то велика очекивања у овој песми која је међу другима из овога циклуса најмање затворена, да се пролеће пробуди, да се „Отвори пут птици, човеку и зори“ . Ништа лично, ништа себично, и не само да човеку буде боље него и свему живом на земљи. То је потрага за Божјим давањем!

*

Гледано на сваку песму из циклуса „Утва златокрила“ понаособ, може се открити њихова особеност, њихова особена лепота, али оне тек узете овако скупа, све заједно, циклично, испод ауре заједничког назива, добијају шири, дубљи смисао. Ту оне о(п)стају недочватне, тајанствене, а пребогате мелодијом и вишезначношћу. Звучањем и зрачењем, као ретко кад и као ретко где! Оне су поглед у прошло и прошлост да би обухватиле стрепње и очекивања ондашњег, песниковог доба, али и овог нашег, данас. Ништа се од онда није много променило. Нема осећања, нема доживљаја; само одсутност доживљаја, одсутност осећања!

А то што се те песме, иако у приличној мери затворене и недочватне, чине познатим, као да смо их увек слушали, као да смо их увек знали – то је оно што нас у њима очарава, попут поново откривених светова, попут добре виле, виле Равијојле!

Бранко Миљковић је онај гласовити песник који је иако авангардан у својим хтењима да промени свет, иако, дакле, модеран, бунтован – ослањајући се на традицију, не одбацујући оно што је пре њега створено, него поштујући то, узимајући из тога, умео да оствари и да освоји, отвори нове путеве, нове могућности поезије.

Литература

Миљковић, Б. (1960). *Ватра и ништа*. Београд: Просвета.

Миљковић, Б. (1972). Сабрана дела Бранка Миљковића, књ. IV, *Критике*, приредио Сава Пенчић. Ниш: Градина.

Вук, С. К. (1975). *Српски рјечник*, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима, скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. Београд: Нолит.

дубинским слојем традиције кроз тајну рађања и обнове и магијом која отвара 'пут у речи' учествује у њима.“ (Диздаревић-Крњевић, 1996: 190-191). (Нагласила ауторка)

- Диздаревић-Крњевић, Х. (1996). „Утва златокрила и поетика сећања“, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова, уредио Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Гаџин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“.
- Димитријевић, К. *Бранко Миљковић, убијени песник*, http://www.poetabg.com/html/pisci/domaci/biografija_feljton_Branko_Miljkovic.html
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма*, историја једне песничке саосећајности, Београд: Филип Вишњић.
- Ковач, М. (2001). „Sretan onaj ko svoju pjesmu ne plati glavom“, *Feral Tribune*, 1. prosinac, <http://www.lupiga.com>
- Микић, Р. (1997). „Бранко Миљковић или Орфејев двојник“, предговор у Бранко Миљковић, *Песме*. Београд: Завод за уџбенике.
- Павловић, М. (1964). *Антологија српског песничтва* (XIII–XX век). Београд: СКЗ.
- Петковић, Н. (1999). „Инверзија поезије и поетике код Бранка Миљковића“, *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Самарџија, С. (1996). „...Тамо где почиње заборав...“ („Утва златокрила“ Б. Миљковића и усмена традиција), *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова, уредио Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Гаџин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“
- Тешић, М (1996). „Свирала од зове у наказној самоћи“ (О песми ’Зова’), *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова, уредио Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Гаџин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“.
- Цацић, П. (1994). *Бранко Миљковић или неукротива реч*, издање поводом 60. Годишњице песниковог рођења. Ниш: Просвета.

Dragomir Kostić

„UTVA ZLATOKRILA“ OF BRANKO MILJKOVIC. TRADITIONAL AND MODERN

Summary

The poems cycle „Brent goose gold wing“ is a series of eleven unusual strictly balanced, carefully selected, uniform, consistent with the hermetic and, especially in terms of melody, seamlessly lyrics? These are the verses of experience. These verses are a flicker, neo symbolic buzz of classic of modern type, richly poetic sounding line with the distinctive sign system. The harmonized set of known and unknown. Known symbols: the myths

(motives) of individually encounter with the unknown, general, self-enclosed, inaccessible layers of meaning. One completely unusual and unusually gritty open-closed approach.

The text of the answer to the question of how to access the poetry which defends the approach, which is all indications, open just enough to realize how much is actually closed and hermetic.

ТИПОЛОГИЈА ПОДТЕКСТА У ОНТОЛОГИЗАЦИЈИ ПЕСНИШТВА БРАНКА МИЉКОВИЋА – ДИЈАЛОГ С ТРАДИЦИЈОМ КАО ТРАГАЊЕ ЗА ЗНАЦИМА ПЕСНИЧКОГ ГОВОРА

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 фолклорно-митолошке слојеве наше културе, као и антички и хришћански конектор песничке матрице у илуминацији поетичке и песничке цитатности.

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). Поетска значења која су плод лирског циклуса развијају се и синтетишу у корелацијама различитог нивоа и у супротностима семантичких компонената и целовитих поетских смислова сваког текста који чини лирски циклус (*Ноћ с оне стране месеца*, *Седам мртвих песника* и *Трагични сонети* као циклуси песничке књиге *Узалуд је будим*, те циклуси *Ариљски анђео*, *Утва златокрила* и *Лауда* песничке књиге *Ватра и ништа*). Све остварене анализе упућују на закључак да лирски циклуси Бранка Миљковића представљају *сложено дијалектичко јединство* драматике и трагике, у коме делују две узajамно 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: савремено српско песништво, лирски циклуси, циклизација, цитатност, подтекст, интертекстуалност, онтологизација песништва, Бранко Миљковић

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 чиње-

нице (песникове студије филозофије, његово често позивање на филозофску литературу), од средине шездесетих година такав приступ губи на уверљивости, да би од Цацићеве студије *Бранко Миљковић или неукротива реч* (1965) започео онај смер тумачења који у средиште поставља саму поезију и песникову поетику, изложену 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 тога 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 Валеријево становиште о стваралачкој авантури од *облика* ка *суштини*, где дух сам себе сазнаје, поражава и побеђује), 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 зато 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 створане, 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 песни.(...) 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 нечега 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 шутири, 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 изванјезичкој стварности

„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. (...)“ (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 Еуридику?.....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. Тако се у Миљковићевој поезији мит о Орфеју исказује као антипод миту о Нарцису¹ коз кретње од појединачног усуда ка општем и универзалном – ка поезији која казујући себе превазилази песничково лично искуство, осамостаљује се у односу на почетни импулс (предмет) и везује се за „заборављено сећање“ укидајући антиномију између певања и мишљења.

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:

¹ У илуминативној основи Валеријеве поетике Нарцис симболише „проблем сазнања“ – он „није ни себе досегао“ не успевајући да у спознавању себе остане и субјект и објект истовремено, да превазиђе дихотомију између постојања и сазнања као јаз између привида и суштине.

„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 умире... (Миљковић, 1972: 153).

Орфејево искуство било је блиско Миљковићу јер је у њему било сажето све²: однос привида и суштине, стварности и поезије, моћ и немоћ 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 првој збирци *Узалуд је будим* (1957) 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 синтаматски 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 у онтологизовању (превазилажењу) почетног бола.

Артизам постаје преокупација нове генерације, песник Бранко Миљковић је уверен да је неразумљиво много јасније и одређеније од нечега што је изгледало само по себи разумљиво. Верујући да све присутно треба

² Орфеј, син трачког краља Ојагра и Музе Калиопе, био је најславнији живи песник. Аполон му је поконио своју лиру, а Музе су га научиле како да свира на њој, тако да није очаравао само дивље звери, него се и дрвеће и стење 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 задивило је возача Харона, пса Кербера и тројицу судија мртвима, до те мере је смекшао Хадово свирепо 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 Орфејем 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 (Гревс, 2002: 91).

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 стварност добила аутономију у односу на емпиријски свет. Миљковић ће утврдити да у песми речи морају да постигну *своју властиту релност* – 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 загледи у лице нестајања – све је 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 (гласом мртвих песника и песничког субјекта у илуминативној синтези Орфејевог митског гласа) актуализовати прожимање прошлости и садашњости у оживљеном песничком 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.*

(Миљковић, 1997: 18)

(„Гроб на Ловћену“, *Седам мртвих песика*, *Узалуд је будим*)

И у *Трагичним сонетима* Миљковић покушава да се ослободи 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 компоује, 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

Радикализовање односа (спајање) поезије и поетике у песмама Бранка Миљковића, на језичком плану се актуализује кроз однос певања и мишљења као поетског и дискурзивног говора, односно као „испресеца-ност песничког ткива дискурзивним исказима“ (Петковић, 1997: 194). То спајање као својеврсна креолизација остварује се са задржаним разликама које се текстуално лако уочавају – заправо, Бранко Миљковић уводи певање у мишљење као текст у текст, свесно одустајући од прилагођавања текстова.

У песми „Балада“ (*Охридским трубадурима*) поступак апстраховања текстуалне грађе се и даље може истраживати у сложенем прожимању песничке стварности. Песма је остварена у дијалогичној складности дискурзивног (појмовног) мишљења и песничког (сликовног) говора. Афористички, теоријски (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 алузивност су 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 (*Само ниткови знају шта је поезија*) прелази се на песничке и митске слике античког корена – 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 овде није ни романичарско сведочанство личне драме, ни парнасовско средство израза, већ начин дубљег тражења и откривања себе – метафизичко искуство и активна медитација (поезији 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 појављивањима на различитим значењским врховима песме изнова мења и нијансира потцртано значење строфа које сугеришу опсесивну стрепњу смртног бића и еруптивну 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 Настасијевића³:

³ „Тек ту на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо

„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, 1991: 55).

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* 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 анђео, 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 и поетског узбуђења које је „сасвим блиско животу и бесконачно удаљено од њега“.⁴ У Миљковићевом певању постоји еволуција чији су степени карактеристични и који нам наговештавају развојни лук његове животне и песничке драме као поетско надвладавање немоћи и изгубљености у свету без ослонаца

Афористички склопови у песниковим стиховима иду заједно са сликовним као да један из других у узајамноме подразумевању 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, по најбоље 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

припадати самима себи, осетимо се током тока и сазнамо: и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа.“ (Настасијевић, 1991: 55).

⁴ Темелећи мишљење на одлучном сазнајном ниҳилизму, Пол Валери користи израз „светковина ума“ за песму као „савршено обликован фрагмент непостојеће грађевине“ дајући јој обредно и магијско значење духовне драматике (песнички језик у Валеријевој поетици добија потпуну слободу у митском постављању песме, где је мит „име за све што не егзистира и постоји само захваљујући речи“). Појам „патетике ума“ Морис Бланшо је употребио приликом аналитичког проницања Валеријеве поезије (наглашавајући да се Валеријева поетика креће између „ништавила што га представља живот свести“ и „ништавила свести што га представља живљење“, он прецизно дефинише дихотомију као свести о немоћи стваралачког ума да оствари апсолутно чисту поезију. Овај појам („патетика ума“) се у Миљковићевој поетичкој контекстуалности манифестује као супротност између жеље за језичком организацијом поетског искуства и силине мутних наговештаја и унутрашњих садржаја које покушава да надвлада чврстом формом.

лепота и непревазиђена врлина, а слично је празнини.“ (Миљковић, 1997: 76).

Стојећи пред фреском у древном српском манастиру⁵, попут његовог претходника, песника Васка Попе, Миљковић преузима један архетипски образац анђела непрекидно обогаћујући основну схему тог обрасца на путу до песме кроз „борбу против Свете Очигледности“ (Миљковић, 1972: 207).⁶

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 мрамор вечне воде спаја
Са каменом коме израстају крила.* (Миљковић, 1997: 80)

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 поетске матрице, 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) најуверљивије је песник исказао неологизмом – придевом *оноцветан* и прилогом *оноцветно*. 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, као *будна празнина* (Петковић, 1997: 203).

Тако се и у приступу Миљковићевом „Ариљском анђелу“ читалац уводи у паралелно сагледавање илуминативне матрице архетипа (посредне су

⁵ 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.

⁶ 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 на стихове из песме „Каленић“), али тај песник може бити и сам Бранко Миљковић.

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.

и алузије на Валеријевог „Анђела“⁸, у којем се путем овог мотива успоставља драматична борба између интелекта и осећајности, постојања и знања, знања и схватања у божанско-људској двојности одређења асоцијација). Та божанско-људска релација лика анђела постаје најшира тематска платформа Миљковићеве поеме, која у свом исходишту има врло непосредну (интерсемиотичку) ситуацију песника који стоји испред фреске на којој је приказан анђеоло. 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 умерене
Чулом у небиће које заодене
Обликом бекства стварност што се скрива?
(„Ариљски анђеоло“, збирка *Ватра и ништа*) (Миљковић, 1997: 80)*

Повезујући анђела са ватреним небеским телима (на *ноћном небу*⁹ 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 вољети драге*) испитује однос између чулног и духовног, видљивог и невидљивог, појаве и суштине. У свом приступу (прологу) „Ариљском анђеоло“ Миљковић се амбивалентно опредељује за мит, односно религију – заправо, он на примеру фреске показује

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

⁹ Пратећи интертекстуалне везе и поетичке рефлексе француске лирике у српској поезији, Јелена Новаковић запажа да је Бретон у свом надреалистичком схватању љубави први пут употребио израз „неуништиво језгро ноћи“ исказујући сложеност и недокучивост овог осећања (у предговору за приповетке Ахима фон Арнима, 1933. године), које је за Бретона неодвојиво од његовог поимања поезије. Илуминирајући ефекат ове поетичке задатости у Миљковићевим стиховима се огледа „у времену пре песме“ као манифестацији тајанства бића и ствари, чију таму пробија и распршује задивљујући сјај песничке речи. Тако у Миљковићевом промишљању надреалистичко урањање у „велику ноћ“ постаје део једне рационалистичке поетике грађене на валеријевско-симболистичкој апологији херметичке поезије.

како смо „стварност претворили у мит, да бисмо доцније посумњали у њега“ (Миљковић, 1997: 75).

Синестезијске слике (где је окосница поетске фактуре *ружа*) сугеришу нову симболику анђеоског савршенства и *оноцветних* сила.¹⁰ Почетну поетску гравуру анђела (рилкеовски дивног и страшног, Настасијевићевог *анђела исполина*) 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 анђеоски 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. Анђеоски 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 последице, 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. Опредељујући 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, херметизирана 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 творачким дејством анђела, који је сад одређен амбивалентношћу апсолута и релативизма човекове дисхармоничне егзистенције. У катарзичном исходу (самоспознавање исказано нијансираном симболиком анђела) апотеозом цвету (биљу) као аутентичном граничнику свих онтолошких могућности, песник надилази човекову недосегнутост дубине, неизрецивост и одсутност као узалуд тражени препорођени рај (*белу звезду*) и светли завичај душе:

¹⁰ Још од старих времена *ружа* је имала широку и узвишену симболику тајне, тишине и љубави. Упућује на лепоту, савршенство, тајанство, блаженство, 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.

*Ноћ кроз пределе без наде, у страху,
Празно и земљано вапи звезду белу.*
(„Ариљски анђео“, *Ватра и ништа*) (Миљковић, 1997: 90)

Култура и усмена традиција као принцип интертекстуалне кохезије

Док се poema „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).

Миљковићево трагање за идентитетом и разумевањем савременог света веже се на митолошки подтекст националне симболике у циклусу *Утва златокрила*. Корени тих веза 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 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 властитој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо ослободити туторства хеленско-римске, романске симболистике, која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета.“ (Миљковић, 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*. У контексту онтологизације поетске

речи, она, дакле, треба да створи птицу, тј. да сама постане птица у празном небу испод којег плачу они који су остали без ње. Тако је у тематској равни песме проникнут пут од фолклорне чињенице до најсложенијих питања једне поетике.

Миљковићева песма (истог наслова као и Настасијевићева)¹¹ је мотивски ситуирана и идејно усмерена ка основним постулатима поетике песника савремених граничних ситуација. 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 унутрашњи свет, а читав напор фруле (песме) усмерен је на успостављање изгубљене равнотеже. Песма се актуализује кроз обраћање лирског субјекта фрули да својом мелодијском магијом поништи учени несклад (*Грознице нежне поремећеног цвета / Слутиш*), јер се ударје 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 и жуђена човекова поетска и онтолошка целовитост (*Жури, круг опевај и несрећу превари*). Несрећом се именује човекова недостатност, несавршеност и немогућност укупног доживљавања света. Посредно помињање синестезије (у стиху *Састави чула песмом да не вену*) песнички је сведочанство да је она постала основном фигуром модерног песништва, у тежњи да се именује средиште и целина света коју треба још једном стећи. Тако схваћена, Миљковићева „Фрула“ је и израз носталгичне чежње за изгубљеним јединством (па синестезија није само основна поетска фигура него и фигура *носталгије*), као и покушај да се оно успостави. Улогу мита преузима поезија као израз драмског (егзистенцијалног) дрхтаја и сржне жудње за творачким трагом (онтологизацијом песме се успоставља нов трансцендентни оквир утока и смисла бића) – стога се поетским призивом јединства отварају и потоње песме циклуса. Оне читаоца уводе у све дубље слојеве националног памћења успостављајући временске и просторне релације (прошлост–садашњост–будућност, односно, онострано–онострано, трагање за могућим оностраним оквиром историјских удеса

¹¹ Фрула је средишњи мотив и Настасијевићеве песме, али његова „Фрула“ је песма о односу свирача/песника, инструмента и мелодије. Песма почиње учаванем несклада између песничког радосног даха и сетне мелодије која, потом, настаје (*Фруло, што дах мој радосни / Жално у дољи разлеже*). Могу се учавати различите реминисценције у Настасијевићевеј 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.

и ужаса) као пресудне за структурно поимање циклаторних веза у генерисаној матрици трагичног виђења модерног света и песничке судбине у њему.

У свим песмама *Утве златокриле* присутан је метапоетски моменат: колико су усредсређене на певање о националном миту и предању („Гојковица“, „Болани Дојчин“, „Слуга Милутин“), толико следствено говоре о поезији и њеној природи.¹² У процесу илуминативног спајања фолклорне и литерарне грађе традиција је подлога на коју ће песник градацијски наслојавати 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, онтологизовани песнички свет:

*Оста само име: доста да се роди
Песма у лету сјај далеке зоре
(„Утва“, циклус Утва златокрила, збирка 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.*

У једанаест песама овог циклуса отвара се жив дијалог са традицијом и предањем, трага се за тајним знацима песничког говора, уз веровање да су у нутринама и дубинама колективног памћења, за потоње читаче ови творачки 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. Свака песма овог циклуса је и покушај да се она (нада) наслути и проникне 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 је камен крилатице; у „Колу“ *Из пепела ока излеће славуј*; у песми „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 случају, у циклусу *Утва златокрила*, хоризонталном/синтагматском раду језика треба додати још једну димензију – вертикалну, актуализовану као силазак низ реч у време и древна значења која она поседује. О тој теми говоре и поетички записи песника:

¹² 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 откривење недокучивог. И овде у процесу уметничке симболизације (тј. претварања феномена у идеју, а идеје у слику) – идеја остаје увек неизмерно активна, а ипак неприступачна, неизречива чак и онда кад је изражена на свим језицима.

„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).

Именујући познато Миљковић га заборавља¹³ и уводи у битно нов контекст и преображава у непознато. Песма Бранка Миљковића у тој мери трансформише текст јуначке песме „Болани Дојчин“ да изузев наслова и магловитих асоцијација и нема ближих додирних тачака између њих. Осим наслова, готово да ниједан други сегмент у Миљковићевој песми цитатно не упућује на епски подтекст (Тарановски, 1982: 38).¹⁴ У рефлексивном текстовном ткању песме Миљковић је до те мере преобликовао епски подтекст да се, осим алузије на епску песму и именовање јунака, губи непосредна веза. „Болани Дојчин“ је оличење моралног чина, али песник тај морални чин обликује и универзализује га у синтагматском контексту свог исказаног ланца – илуминативно редукује епски подтекст песме да би призвао поетски свет који је грађен „на премисама хераклитовски схваћеног бића“ (Росић, 1989: 64), које својом умном борбом и спознањем о процесуалности свега постаје слободно биће као што је актуализовано подвижништво, прочишћење и преображај болесног јунака у хероја и осветника у песми „Болани Дојчин“.

Већ на темељу стихова песама овог циклуса учачамо 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“¹⁵ 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,

¹³ Добро је примећено (Новаковић, 2004: 210) да Миљковић поетско удаљавање од стварности доживљава кроз обележја сипервјеловског заборава – „заборављеног сећања“ или „заборавног памћења“ – као поновно суочавање песника са дисконтинуитетом постојања и васкрсавање одбачене стварности у језичкој реконструкцији. Валери је веровао да у нама постоји периодично и дуготрајно памћење као „наше властито звучање на дуг рок“ (дубље од памћења утисака и предмета), које нам „изненада враћа наше тежње, наше моћи, па чак и наше прастаре наде“.

¹⁴ 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 (Тарановски, 1982: 38).

¹⁵ 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*).

1984: 138–139).¹⁶ 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 поетику Бранка Миљковића: метаморфоза и потискивање садашњости у прошлост, видљивог у 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).¹⁷

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

¹⁶ По М. Ђ. Милићевићу, додоле је мушкарац.

¹⁷ 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.

„И што је посебно важно, говорећи о другом песнику, Миљковић се ослободио потребе да мистификује своје становиште, да прикрива аутопоетичку димензију. Због тога нам његови критички текстови помажу у разумевању поезије коју је писао.“ (Микић, 2005: 15).

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 први мах нам се чини да кроз поетику провирује поезија, а у ствари поезија је асимиловала поетику и ноетику“ (Леовац, 2000: 191).

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*.¹⁸ Овим избором (симболиком биља) песник коначно и непосредније материјализује бит егзистенције и њен есенцијални аспект, али и онтолошку основу песничке речи: у биљци се сједињују неорганско и органско, невидљиво прелази у видљиво, један свет прелази у други као динамична поетска духовност процесуалне форме цикличне уцеловљености Миљковићеве збирке.

Онтологизација поезије и поетска духовност процесуалне форме

Прикључујући се поетском веровању које стварање и будућност пре делања истиче као принцип узлетања духа, а сам чин стварања сматра реинкарнацијом древног у човеку, Бранко Миљковић је својим поетичким и песничким чином начинио и значајан езотеријски продор у онострано. Ово преустројавање свести, минуциозно мењање нивоа свести, префињено проширивање поља пажње, флуентно одвајање од суженог и окошталог поља у којем обитавамо, омогућило је досезање изворне езотерије и фантастике, којом се истовремено потврђује и трансцендентна и рационална страна човековог бића. На путу откривања оностраног Бранко Миљковић је у великој мери ишао траговима Момчила Настасијевића. Следећи поетику Момчила Настасијевића, продор у онострано може се остварити само стваралачким чином: *Настајем чудно / из овог нестајања*. После Настасијевића тек се Бранко Миљковић обрео на сличном раскршћу, у власти сличнога поетског обрасца јер и код једног и код другог песника налазимо нешто од „сталне стрепње бића загладаног у сопствену пропаст“.¹⁹

¹⁸ Вук Караџић 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).

¹⁹ Новица Петковић истиче да би било, међутим, погрешно доводити у ближу везу Миљковића с Настасијевићем. Истиче да Миљковић у својој поезици 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 поезика Малармеа и Валерија. У Малармеовој поезици, па и у Валеријевој, појам

Миљковићева поетичка експлицитност актуализована је поетски духовно стихом *Исто је певати и умирати*, а чаробна формула преношења у онострано налази се такође, у стварању, у песми као тоталној будности („Коло“), у састављању чула песмом да не вену („Фрула“), у поезији као највишем облику бивања. Ове су песме истовремено 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. У циклусу *Триптихон за Еуридику, Седам мртвих песника*, песми (поеми) „Ариљски анђео“, песник је (у оквиру испитивања односа песма–смрт) почео да се систематски служи оним поступцима сублимног јединства који су знатно касније у нашој поетичкој и књижевнокритичкој јавности названи *цитатима* и *реминисценцијама*.

У циклусу *Утва златокрила* актуализацијом фолклорно-митолошке основице, спајање литерарне и фолклорне грађе постаје подлога у коју Миљковић уткива 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: С. Милутиновићу Сарајлији, Б. Радичевићу, Ј. Илићу, Ј. Костићу, М. Настасијевићу“ (Матицки, 2003: 356).

На темељу поетике неосимболизма Миљковићево дело је остварено у корпусу историје поезије 20. 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).

фрагмента стекао је велико значење. Њиме се подразумева највише могуће приказивање невидљивога у видљивоме, при чему оно својим фрагментарним карактером предочава „надмоћ невидљивога и недовољности видљивога“.

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 садржаје христијанизоване духовности (*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.

Свет (песник, зид, анђео на зиду) се коначно претвара у чисту потенцијалност, а реалност се мења митопоетским садржајем. Као што је митски певач (Орфеј) објективизација песничког искуства, модерни песник (као Орфејев двојник) следи сам ток настајања песме и саопштава га свестан понављања „напамет наученог искуства“, због чега је о њему могуће говорити као о ономе ко не упознаје, већ у творачком следству ишчитава и препознаје кроз стварање као драму „између онога што јесмо и онога што је изван нас, што је у нашој моћи и онога што је ван нашег домаћаја“ (Христић, 1994: 253). Стварајући поетску космогонију и вербалну јаву онтологизованог песništва као извесну духовну завичајност синтетизовану у поетској духовности надреалног сна (*грчевите лепоте*) и у процесуалној форми песничког дискурса као иделног Гласа, неразумљивост није у значењу, него у самој суштини поезије, у њеној онтолошкој датости да је „неразумљива својим вишком, а никако својом недовољношћу“ (Миљковић, 1972: 227) као *слом* (Бретон) и *светковина* (Валери) интелекта у структурном јединству модерне поезије (Фридрих, 2003. 154).

Литература

- Барт, Р. (1979): *Књижевност, митологија, семиологија*. Београд: Нолит.
- Баура, С. М. (1970): *Наслеђе симболизма – стваралачки експеримент*. Београд: Нолит.
- Бахтин, М. (1991): *Аутор и јунак у естетској активности*. Нови Сад: Братство-Јединство.
- Бели, А. (1984): *Симболизам*. Београд: Вук Караџић: Институт за књижевност и уметност.
- Бели, А. (2004): *Смисао уметности*. Београд: Бримо (Библиотека Реч).

- Бергсон, А. (1978): *Оглед о непосредним чињеницама свести*. Београд: Младост.
- Бити, В. (1997): *Појмовник савремене књижевне теорије*. Загреб: Матица хрватска.
- Бланшо, М. (1960): *Есеји*. Београд: Нолит.
- Дарвин, М. Н. (1988): *Рускију лирическују цикл*. Краснаџск.
- Дарвин, М. (2000): „Онтолошки статус дела лирике у аспекту њихове уметничке цикли-зације“, превела Мирјана Петровић према: Michail N. Darvin, у: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beitrage zur Internationalen Konferenz*, Magdeburg, 18–20. Marz 1997, Reinhard Ibler (Hrsg.). Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Деретић, Ј. (1997): *Поетика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић.
- Деретић, Ј. (2002): *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Дерида, Ж. (2004): *Марковске сабласти*. Београд: Службени лист СЦГ.
- Дерида, Ж. (1995): *Други правац*. Београд: Лапис.
- Елиот, Т. С. (1995): *Ка дефиницији културе*. Ниш: Просвета.
- Ерор, Г. (2002): *Генетички видови интер(литерарности)*. Београд: Народна књи-га (Откровење).
- Ерор, Г. (2007): *Књижевне студије и домен компаратистике*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Женет, Ж. (1985): *Фигуре*. Београд: Вук Караџић.
- Женет, Ж. (1998): *Уметничко дело: естетска релација*. Нови Сад: Светови.
- Женет, Ж. (2002): *Фигуре V*. Нови Сад: Светови.
- Интертекстуалност и интермедијалност*. (1988): Загреб: Завод за знаност и књижевност.
- Iser, W. (2001): „Proces čitanja (jedan fenomenološki pristup)“, *Novi Izraz*, god. II, knj. II, (2000/2001), br. 10–11. (preveo: Zdenko Lešić)
- Јовановић, А. (1994): *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kaler, Dž. (2009). *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*. Београд: Службени гласник.
- Караџић, Вук (1988): *Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне приповијетке*, 3. приређено издање, Београд.
- Караџић, В. (2005): *Живот и обичаји народа српскога*. Београд: Политика: Народна књига.
- Касирер, Е. (1985): *Филозофија симболичких облика*. Нови Сад: Дневник.
- Касирер, Е. (1998): *Језик и мит*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Квас, К. (2006): *Интертекстуалност у поезији* (Схватање поезије Мишела Рифтера). Београд: Завод за уџбенике.
- Књижевне теорије двадесетог века: зборник радова*. (2004): Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Константиновић, З. (1969): *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета.

- Константиновић, З. (1984): *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Константиновић, З. (1993): *Компаративно виђење српске књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Леовац, С. (2000): *Трактат о књижевности и уметности*. Бања Лука – Београд: Књижевни Атеље.
- Лукић, С. (1973): *Савремена поезија*. Београд: Нолит.
- Матицки, М. (2003): *Језик српског песништва*. Нови Сад: Прометеј.
- Микић, Р. (1996): *Песма, текст и контекст*. Приштина: Григорије Божовић.
- Микић, Р. (1997): *Певање поетике – Бранко Миљковић и Стеван Раичковић. Бранко Миљковић и савремена српска поезија, зборник радова (уред. Радивоје Микић), Гацин Хан / Београд*.
- Милићевић, М. Ђ. (1985): *Живот Срба сељака*. Београд: Просвета.
- Мишић, З. (1963): *Реч и време: разговори о поезији, књ. 1*. Београд: Ново поколење.
- Мишић, З. (1963): *Искушења поезије*. Београд: Нолит.
- Мишић, З. (1963): *Песничко искуство*. Београд: Нолит.
- Мишић, З. (1996): *Критика песничког искуства (Лукић, Света, аутор предговора)*. Београд: СКЗ.
- Огаић-Tolić, D. (1990). *Теорија citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Настасијевић, М. (1991): *Есеји. Белешке. Мисли*. Горњи Милановац – Београд.
- Новаковић, Ј. (2004): *Интертекстуалност у новијој српској поезији*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Палавестра, П. (1972): *Послератна српска књижевност*. Београд: Просвета.
- Палавестра, П. (1979): *Критика и авангарда у модерној српској књижевности*. Београд: Просвета.
- Палавестра, П. (1983): *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић.
- Петковић, Н. (1990): *Огледи из српске поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић, Н. (2002): *Поезија и критика*. Српско Сарајево.
- Петковић, Н. (1997): „Инверзија поезије и поетике“, у: Миљковић, Бранко (1997): *Песме*. Сремски Карловци: Каирос.
- Петковић, Н. (1999): *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Петковић, Н. (1984): *Од формализма ка семиотици*. Београд: БИГЗ; Приштина: Јединство.
- Петров, А. (2011): *Пре прошлости II*. Београд: Службени гласник.
- Росић, Т. (1989): *О песничком тексту*. Београд: БИГЗ.
- Росић, Т. (1998): *Поезија и памћење: песнички искази у савременој српској поезији*. Горњи Милановац: Дечје новине.

- Стерјопулу-Апостолос, Е. (2003): *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја 19. и почетком 20. века*. Београд: Народна књижа – Алфа.
- Тарановски, К. (1982): *Књига о Манделштаму*. Београд: Просвета.
- Ћулавкова, К. (2001): *Поетика лирике*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Фрај, Н. (1999): *Песничка митологија*. Београд: Књижевна реч.
- Фридрих, Х. (2003): *Структура модерне лирике*. Нови Сад: Светови.
- Христић, Ј. (1994): *Есеји*. Нови Сад: Матица српска.
- Чајкановић, В. (2003): *Српска религија и митологија*. Ниш: Просвета.
- Чајкановић, В. (1985): *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: САНУ.
- Чајкановић, В. (1994): *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 5, Стара српска религија и митологија, Београд.
- Чајкановић, В. (1994): *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: СКЗ; БИГЗ, Просвета, Партедон.
- Џацић, П. (1994): *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Ниш: Просвета.
- Шкроб, З. (1983): *Увод у књижевност*. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Шутић, М. (1998): *Ветар и меланхолија: естетичко-теоријска истраживања*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Шутић, М. (2000): *Књижевна архетипологија*. Београд: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа.
- Шутић, М. „Интердисциплинарна исходишта књижевних теорија XX века“, у: *Књижевне теорије XX века*. (2004): Зборник радова. (уредник: М. Шутић). Београд: Институт за књижевност и уметност.

Извори

- Миљковић, Б. (1957): *Узалуд је будим*. Београд: Омладина.
- Миљковић, Б. (1959): *Смрћу против смрти*. Бранко Миљковић и Б. Шћепановић¹. Београд: Младо поколење.
- Миљковић, Б. (1960): *Ватра и ништа*. Београд: Просвета.
- Миљковић, Б. (1960): *Порекло наде*. Загреб: Лукоc.
- Миљковић, Б. (1965): *Песме*. (Избор и предговор: Петар Џацић). Београд: Просвета.
- Миљковић, Б. (1968): *Ватра и ништа*. (Избор и предговор: Петар Џацић). Београд: Просвета.
- Миљковић, Б. (1972): *Сабрана дела Бранка Миљковића*. Књ. I *Ватра и ништа*. Књ. II *Орфичко завештање*. Књ. III *Преводи*. Књ. IV, *Критике*. Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (1975): *Изабране песме*. Избор и предговор: Јовица Аћин. Београд: Рад.
- Миљковић, Б. (1981): *Док будеш певао*. Београд: Рад.
- Миљковић, Б. (1988): *Поезија Бранка Миљковића*. Књ. I *Порекло наде*, Књ. II *Смрт Орфеја*. Ниш: Градина.

- Миљковић, Б. (1991): *Крв која светли*. III библиографско издање песама из збирке *Смрћу против смрти*. Београд: Задужбина Рас.
- Миљковић, Б. (1992): *Најлепше певају заблуде*. (Избор и поговор: Љиљана Шоп). Београд: Аретуза.
- Миљковић, Б. (1992): *Прејака реч*. Избор и поговор: Никола Страјнић. Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (1994): *Ватра и ништа*. Удружење издавача и књижара Југославије.
- Миљковић, Б. (1994): *Похвала свету*. (Избор и поговор: Димитрије Миленковић). Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (1996): *Песме о песми*. Избор и поговор: Саша Хаџи Танчић. Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (1997): *Песме*. Избор и поговор: Новица Петковић. Сремски Карловци: Каирос.

Sanja Golijanin Elez

TYOLOGY OF SUBTEXT IN ONTOLOGIZATION OF BRANKO MILJKOVIĆ'S POETRY – DIALOG WITH TRADITION AS SEARCH FOR SIGNS OF POETIC SPEECH

Summary

Through the great theme of emptiness, Miljković strived to investigate elements that presume the ontologization of singing. One direction of the ontologization is connected to the folklore-mythology stratum, as well as the antique and Christian connector of the poetic matrix, illuminated throughout with the poetics' and the poet's citations.

The symbolic poetics itself and the need to distance from the start carries the poet to elements which are „intermediate and intermediated“ (Mikić, 1997: 123–124). Poetic meanings that are produce of a lyrical cycle develop and synthesize in correlation between different levels, contradicting the semantic components and unified poetic sense in every text the cycle contains („Night from the other side of the moon“, „Seven dead poets“ and „Tragic sonnets“ of *In vain I wake her*, as well as „Arije's angel“, „Goldwinged Duck“ and „Lauda“ of *Fire and Nothing*).

All the analyses represent Miljković's lyrical cycles as a composite dialectic unity of dramatism and tragedy, with two mutually connected but opposed forces: the centripetal and centrifugal. In cyclization and dynamization of the part-whole relationship, Miljković's poetics dwells in the sphere where the poet builds his poesy as *thinking singing*, attempting to verbally constitute a new reality which the song in itself carries.

БЕОГРАДСКИ ШЕТАЧ БРАНКО МИЉКОВИЋ – ОСМИ МРТВИ ПЕСНИК

Сажетак: У овој раду представљено је једно савремено читање поезије Бранка Миљковића. Пажња је усмерена на циклус песама *Седам мртвих песника*, који се налази у склопу збирке песама *Узалуд је будим* (1957). Певајући о Бранку Радичевићу, Петру Петровићу Његошу, Лази Костићу, Владиславу Петковићу Дису, Тину Ујевићу, Момчилу Настасијевићу и Ивану Горану Ковачићу, Миљковић пева о себи, своме песништву, али и новом, савременом. Своју обузетост смрћу и нестајањем превазилази поезијом. Зато ће са разлогом рећи да се највише уплашио када је помислио да више неће написати ниједну песму, као и да пише песме да би се сетио свега што је имао. О томе да се у средишту његовог певања налази смрт говори управо сам наслов циклуса песама. Но, смрт није коначна. Песник наставља да живи и после смрти – кроз своје песме. Са горе поменутих песницима аутор је духовно повезан. Да није било њих (њихових песама – старије поезије), не би било ни њега (његових песама – новије поезије).

Кључне речи: песник, песништво, смрт, традиција, неосимболизам

Будим га због јутра које није дочекао
будим га због песме која слуги истину
због недоречености која казује
будим га због намерно изгубљених кључева од поезије коју је написао
због шетњи до Раковице, до Сењака и Кошутњака
због суза којима се очне дупље пуне и вид магли
будим га мада је то узалудније неголи кренути у потрагу за изгубљеним временом
будим га због нашег „Б“, јануара и 27. рођендан
будим га због себе, будим га због других
узалуд узалуд узалуд
узалуд га будим
јер ће се пробудити друкчији и нови
узалуд га будим
јер певати неће бити исто што и умирати
узалуд га будим
треба пронаћи птицу и звезду на челу
треба трагати – Бојана Анђелић¹

¹ Песма *Узалуд га будим* настајала је током писања овога рада да би свој коначни облик добила

Песнички опус Бранка Миљковића (1934–1961) чини пет збирки песама (*Узалуд је будим*, *Смрћу против смрти*, *Порекло наде*, *Ватра и ништа*, *Крв која светли*), а живео је само двадесет и седам година – кад „обични“ песници тек почињу да пишу. Био је узоран одликаш који је казивао и туђе и своје песме на школским приредбама, који је цитирао умне људе и који није пропустио ниједну позоришну или филмску представу. И док су се сва друга деца играла, Бранко је време проводио искључиво са књигама. Миљковић је више читао срцем, но главом. Стога ће умети да каже како је проза хладна (њу пише разум), а поезија топла (њу пише срце). Инспирацију за читање и писање добијао је од својих професора књижевности и филозофије, као и након часова књижевности које су у његовој гимназији („Стеван Сремац“ у Нишу) одржали Десанка Максимовић, Велибор Глигорић, Божидар Ковачевић и Оскар Давичо. И управо је на основу лектире – а читао је много, стране и домаће, старе и нове писце – формирао своју поетику. Уписавши студије чисте филозофије на Филозофском факултету у Београду (1953) и прешавши трновит пут до отворених врата редакција новина и часописа, Миљковић уз помоћ Оскара Давича објављује своју прву збирку песама – *Узалуд је будим*.

Миљковић је најзамршенији „случај“ савремене српске поезије – његова поезија ни данас није прочитана, а тајна смрти одгонетнута. Овај рад је заправо покушај – један међу многима – да се сагледа један песник „опаке бистрине ума“ и циклус песама *Седам мртвих песника*, циклус о његовим духовним изабраницима. Миљковић је опседнут смрћу. О смрти размишља. О смрти прича. Расправља. Пише. И пева.

Циклус *Седам мртвих песника* налази се у склопу збирке песама *Узалуд је будим* (1957). Кога Миљковић узалудно буди? Да ли само своју прву љубав? Мртву девојку, кћерку своје сусетке, коју је видео на слици? Или буди све оно што је мртво, али у њему и даље живо? Колевке нових снага, ватре догласнице, огледала савремених нараштаја – Бранка Радичевића, Петра Петровића Његоша, Лазу Костића, Владислава Петковића Диса, Тина Ујевића, Момчила Настасијевића и Ивана Горана Ковачића? Почнимо од наслова циклуса и тумачења броја седам. Број седам специфичан је због тога што означава број планета видљивих голим оком, број дана у недељи у којима је Бог створио свет, постоји седам смртних грехова, број седам се појављује у бајкама, постоји седам падежа, седам светских чуда, седам основних мерних јединица у Међународном систему мерења. По статистичким прорачунима, не постоји ниједан број на бесконачној бројној оси који толико окупира људску пажњу као прост број седам. Више од половине људи, када треба да замисле било који прост број од један до девет, помисли на број седам. Стога се поставља питање: Зашто се Миљковић определио

непосредно након што је ауторка, у јануару 2014, напунила 27 година. „Не одлучујемо, већ се затичемо.“ – Меша Селимовић

баш за број седам у наслову свога циклуса песама? Зашто баш за седам одређених мртвих песника? У традиционалној култури Срба устаљено је мишљење да су особине људи који су наклоњени овом броју усамљеност и тајновитост. „Сам у гомили!“ – мото је људи броја седам. Миљковић заиста јесте био такав. Јединствен. Посебан. Свој. Луциднији, образованији, модернији и страснији од свих својих савременика. Сви горе наведени песници наслутили су сопствену смрт, те Миљковић, опседнут њоме, покушава да је назре кроз њихове суморне стихове. Можда их и није било више до седам. Можда је тај број пука коинциденција, а опет релевантан за тумачење!? Радичевић, Његош, Костић, Дис, Ујевић, Настасијевић и Ковачић су мртви песници, Миљковићеви преци, али и песници који су, према њему, својим књижевним остварењима најснажније потврдили своју бесмртност. „Сваки од сонета заснован је на песничкој или људској драми одређеног песника, коју лирски субјект циклуса препознаје као своју“ (Јовановић, 1994: 110).

У подтексту збирке песама *Узалуд је будим* налази се мит о Орфеју и Еуридики. Већ нас сам наслов збирке упућује на орфејски мотив. Од антике до нашег доба углавном су жене биле инспирација песницима – Еуридика Орфеју, Беатриче Дантеу, Лаура Петрарки, Вилхемина Мина Карацић Бранку Радичевићу, Ружа Личанин Јовану Јовановићу Змају, Ленка Дунђерски Лази Костићу, Христина Тинка Владиславу Петковићу Дису, Милица Бабић Иви Андрићу, Јованка Сингер Хаша Васку Попи. У Миљковићевој збирци орфејски мотив најочљивији је у песмама *Триптихон за Еуридику*, *Орфеј у подземљу* и *Сонет о непорочној љубави*. Има орфејског мотива и у циклусу *Седам мртвих песника*, где заправо долази до поистовећивања лирског субјекта са Орфејем. Александар Јовановић каже да је Миљковић, пишући о Орфеју у Томичићевој поезији, заправо писао о себи и сопственом песничтву: „Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам умире“ (Миљковић, 1972: 153). Миљковић, попут Орфеја, силази у свет мртвих, где испитује суштину певања седам песника.

Први од седам песника јесте Бранко Радичевић (1824–1853). И Бранко Миљковић је, попут свога имењака, много хтео и много започео. Но, обојицу је, како и пише на Радичевићевом надгробном споменику, час умрлих омео. Миљковић је имао двадесет и седам, а Радичевић двадесет и девет година. Миљковић константно размишља о оностраном свету, што је јасно очљиво из наредних стихова песме *Бранко*:

„из тог подземља где светиљку
и птицу никад да доселим“ (Миљковић, 2005: 17).

Нежна биљка и непронађени пропланци крви – то је Радичевић, који је заокупљен смрћу од своје двадесет и прве године (сахранио је мајку, сестру и брата), тј. предосећањем болести и смрти. У песми *Бранко* постоји видљива алузија на песму *Бачки растанак* и *Кад млидијах умрети* – при

помену Стражилова и лишћа које опада. Но, у средишту пажње свакако да нису играрије из детињства, у Карловцима, уз Дунав, као ни бербе вина, већ жуто лишће:

„Лисје жути веће по дрвећу,
Лисје жуто доле веће пада,
Зеленога више ја никада
Видет’нећу“ (Радичевић, 1971: 241),
„док лист по лист умире шума
Дете сакривено у једном пољупцу пати“ (Миљковић, 2005: 17).

У првом стиху Радичевић нам говори да лисје жути, у другом је пожутело и већ пада, у трећем да ће поново озеленети, а у четвртном да га таквог, зеленог, више никада неће видети. Миљковић се заправо пита како је поезија Радичевића припремила за смрт. Бавио се његовом поезијом и размишљао о њој на сличан начин као и Дединац:

„Не да идем за њим у прошлост, већ њега да привучем себи. Да не поједностављујем себе ради њега, да се не одричем својих искустава, своје садашњице (а ми смо искуснији, ми више знамо – како сматра Т. С. Елиот – од умрлих песника), не идем за тим да га сагледам очима његових савременика, него да потражим у њему и да проверим у себи да ли је ишта остало у његовом тексту живо за мене данас, још кадро да пробуди и да узнемири дух модерног читаоца“ (Дединац, 1971: 15–16).

Као што је Стражилово јасна асоцијација за Радичевића, тако је и Ловћен за Његоша. И Његош (1813–1851) је предосетио сопствену смрт, те је на Ловћену сахрањен по жељи. Све што је за живота урадио, и као верски и као световни поглавар српског народа у Црној Гори – завео ред у држави, модернизовао је, подизао школе, оснивао судове, правио путеве – учинило га је неприкосновеним. Иако је умро млад, према ономе што је урадио и написао, нарочито *Горском вијенцу*, заузео је једно од првих места у српској књижевности. Гроб на Ловћену за Миљковића није само гроб народног великана, већ и „блиског познаника“, који га је одушевљавао својом лириком и својим јаким и живим духом. Његов гроб је колевка нових снага. Његош заправо никада није умро, наставио је да живи у будућим нараштајима – кроз сећање, кроз изговорене мисли (па се данас за некога ко мудро збори често може чути: Свака ти је ка’ у Његоша), написане стихове, учињена дела. Сетимо се на тренутак завршнице Шантићеве песме *Претпразничко вече* – када не само песме, већ и књижевници постају нова „породица“ лирског субјекта. Као што Шантићева духовна браћа (поздравио је Бранка, Војислава, Чика-Љубу, Митровића, Фабриса, Ћипика, Ракића, Дучића, Змаја, Милету, Његоша, Веселиновића, Милорада Петровића, Стефановића и Рајића, а од научника Стојана Новаковића и Павла Поповића) живе кроз његове песме, тако кроз Миљковићеве живе Радичевић, Његош, Лаза Костић, Дис, Тин Ујевић, Момчило Настасијевић, Иван Горан Ковачић, али и

Филип Вишњић, Станислав Винавер, Мића Данојлић, Славо Богојевић. Гроб – без обзира на то да ли је у питању место ископано у земљи, издубљено у камену, саграђено у земљи или изнад замље – споменик је смрти; веза између живота и смрти; почетка и трајања и краја; прошлости, садашњости и будућности. Гроб симболизује крај, нестајање, одлазак, губитак, пролазност и заборав, али и спону са прошлим, сећање и памћење. Писањем ове песме² аутор је испуњен осећањима пијетета због „враћања дуга“. Занимљив је стих: „Видим смеле мостове преко којих нема ко да прође“. Уколико узмемо у обзир да је за Миљковића песма мост између њега (песника) и људи, мост између сна и јаве, живота и смрти, увиђамо како је мислио о Његошевој поезији. После Његоша није се појавио нико достојан његове поезије, нико по духу јачи и дубљи, нико ко би могао да настави тамо где је он стао. У песми *Гроб на Ловћену* песник, лирски субјект, директно се обраћа Његошу:

„Спавај ти и твоја судбина претворена у брдо, крута
где провејава смрт и љубав не спасава.
Дан и ноћ си помирио у својој смрти што нас обасјава.
Тај сан је у ноћи продужетак дана и пута“ (Миљковић, 1995: 18).

Његош се смрћу супротставио смрти.³ Његов је дах затворен у уметничком делу. У последњој строфи песме, карактеристичан је стих „под дивљим небом где те песма оставила самог“, у коме Миљковић као да предосећа сопствену смрт – ноћ између 11. и 12. фебруара 1961. године и Ксаверску шуму у Загребу, где је нађен мртав.

Трећа песма у циклусу носи назив *Лаза Костић*. Уводне стихове и последњи Миљковић је преузео из Костићеве песме *Santa Maria della Salute*. *Santa Maria della Salute* је Костићева „Песма над песмама“. Костић је у њој сјединио почетак и крај, живот и смрт, младост и старост, прошлост и будућност, сан и јаву, телесно и духовно, разум и срце, земаљско и божанско. Миљковићева песма може се посматрати као коментар Костићеве, као њен наставак, као одговор на сва питања која је Костић у својој песми на експлицитан или имплицитан начин поставио, али и као предочавање сопственог доживљаја живота, смрти, љубави и песништва. Она је и песниково признање да је свако певање у дослуху са контекстом традиције. Песма *Лаза Костић* је сонет. Прва строфа казује о изгубљеној драгој, о изгубљеној љубави, и поставља питање о могућности њеног проналаска:

² Песме *Бранко* и *Гроб на Ловћену* (као и наредних пет) намећу компаративна читања са песмом *Светли гробови*, коју је Јован Јовановић Змај написао поводом смрти Ђуре Јакшића, у том смислу што је акценат на нераскидивој вези са прецима, на свести о прошлости и традицији.

³ „Кад су га уносили у Црну Гору са посљедњег путовања, на раменима, као бреме свога живота, казну и славу, болом раздирана цијела Црна Гора расута по сивом цетињском камењу изражавала је немашту захвалност напуштеног човјека ономе који је осмислио живот и историју“ (Церовић, 1996: 379).

„Да ли ћемо је наћи у повратку ноћи
у повратку света у повратку сна и гора
на збуњеном хоризонту у горком кристалу немоћи
од наше жеђи и мртвог анђела где се скаменила мора“ (Миљковић, 1995: 19).

Песник је спреман да се суочи са смрћу. Иако ће сједињење лирског субјекта са мртвом драгом доћи када дође крај живота, песник хоће песму која ће моћи да „сачува успомену на њу од заборава и простора“. Стихом „док у двострукој тишини слепе је очи слуте“ Миљковић пева о Костићу и као човеку и као песнику – док води дијалог са мртвом Ленком Дунђерски. Костић је био песник од ког је Миљковић учио. Уметност увек повезује. Упоредимо само њихово поимање песме:

„Није песников идеал у живом створу од мајке рођеном, већ у његовој души, у његовој замисли о најлепшој, најбољој, најдушнијој, најљубавној жени ил’ девојци... Она жива је пролазна, променљива, може је се човек и сит нагрлити и наљубити, може је оуглати. Ал’ ова душевна самониклица остаје вечита. Кад песник умре, она га отпрати, она иде с њим на други свет, а своју слику остави живом потоњем свету у песниковој песми“ (Костић, 1984).

„Сваку песму треба заборавити да би постојала, јер поезија и музика се одигравају иза нас. Ако се будемо осврнули, ишчилеће сан и магија. Треба ићи напред, на освртати се, заборавити. Јер песму морамо одвојити од себе да би могла да почне свој властити живот, да би, већ једном створена, саму себе вечито стварала и обнављала изнутра. Треба заборавити оно што је родило песму, јер песма собом превазилази, укида и пориче оно из чега је настала. Био је бол и очајање, а родила се песма која је утеха и прелепа безболност. Да би песма живела, морамо је стално поново откривати у њој самој, и зато је претходно морамо заборавити.“⁴

И као што Костић у песми *Santa Maria della Salute* пева о лепоти храма и драге, Миљковић у *Лазу Костићу* пева о уметности и поезији уопште. Последњи стих Миљковићеве песме одзвања истом јачином као и Костићев. Био је песник који је на сваком месту тражио себе, који је био усредсређен на дубље спознавање сопствене личности. За песму *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и *Можда спава* Владислава Петковића Диса рекао је да су то две најлепше песме у српском језику:

„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. (...) Судбину наше модерне поезије и данас држи на својим плећима један Лаза Костић. Његова мушка елегичност, његова језичка неустрашивост, његово звучно пробијање зида између сна и стварности, непомочивости његових стихова, још увек показују шта све треба да поседује прави песник. Овим не желим рећи да би требало да Лаза Костић буде узор. Ниједан велики песник не може да буде узор другом

⁴ Цитат је преузет из књиге *Принц песника* (Поповић, 2002: 50).

правом песнику. Он може да буде само путоказ, а то је далеко више. Према осталим нашим старијим песницима ми можемо да гајимо историјско осећање захвалности. Али Лаза Костић упорно одбија да буде мртав и уђе у историју. Он живи од онога што му дугујемо. А дугујемо му много“ (Миљковић, 1972: 118–119).

Владислав Петковић Дис, четврти од седам песника, као да је имао осећај за лоше вести, које су се надвиле над свиме што је њему драго. Његов песимизам је доживљен. Збирка песама *Утопљене душе* и песме са Крфа су „личан доживљај човека који је осећао дах смрти од ране младости до свог трагичног утопљења“ (Глигорић, 1945). Цела песма (*Дис*) је у знаку смрти. Да би описао умирање и нестајање, Миљковић користи тамно обојене синтагме: „потонула крв“, „врата којих нема“, „крвожедна тишина“, „изобличени простор“. „Потонула крв“ алудира на начин на који је скончао Дис. Брод којим је пловио из Француске за Крф потопила је немачка подморница. Јонско море је Дисово гробно место. Наравно, Миљковић се служи метафором, својом основном и најдражом стилском фигуром, да би га описао – „крвожедна тишина“, „изобличени простор“. Ипак, најупечатљивији су последњи стихови:

„у овом изобличеном простору чија смо поломљена ребра
из чијег камена чудовишне птице вире
Руко испружена према другој обали клони
Ако смо пали били смо паду клони
Овде је ноћ што се животу опире“ (Миљковић, 2005: 20).

Стиче се утисак да песник (Дис) пева после смрти. У претпоследњем стиху имамо јасну алузију на песму *Тамница*. Шта Дис хоће да нам каже у *Тамници*, а шта (према Миљковићу) у наведеним стиховима!? – Присетимо се почетка песме *Тамница*, где је дошло до стапања наслова са првим стихом („Тамница, то је онај живот где сам пао и ја“). Живот на земљи изједначен је са животом у тамници, и то је „онај“ живот. У *Дису* је „овај“, те ову одређену заменицу можемо тумачити као прихватање смрти и помирење са њоме, са смрћу, са животом после смрти. Стихом „Ако смо пали били смо паду клони“ Дис/Миљковић хоће да каже да се сада осећа неспутано и слободно – смрт види као крајњу границу човекове слободе. Најзад је ослобођен тамнице живота. Најзад је пронашао излаз из ње. Најзад је „доживео“ ослобађање бића и духа.

Следећа два Миљковићева духовна сродника су Тин Ујевић и Момчило Настасијевић, који су, поред Диса, према Џацићу „пресићени водом са истих извора тајне и сазнања, и песник им слути постхумну реч као да то они сами настављају своју недовршену песму“ (Џацић, 1965: LII).

Живот Тина Ујевића (1891–1955) у много чему подсећа на живот Бранка Миљковића. Обојица су изузетно добро познавали књижевност и

уметност. Певали су и просуђивали – и туђе и своје певање. Били су изразити бојами. Поезија је била све што су имали. Писали су о љубави, лепоти, стваралаштву, смрти. Склони су херметичности. О Ујевићевом одрицању живота сазнајемо у песми XXXI из збирке песама *Колајна*. Миљковићева песма *Тин* кореспондира управо са њоме:

„С раном у том срцу, тамну и дубоку,
с тајном у том труду и проклету бићу,
са звијездом на челу, са искром у оку,
гази стазом варке, мртви Ујевићу“ (Ујевић, 1997: 34).

„С друге стране гроба жива звезда куца
И запаљени ветар на почетку дана снива
Ноћ у моме гласу више не дозива
просторе изгубљене које поседују сунца“ (Миљковић, 2005: 21).

И у једној и у другој песми преовладава тмурна атмосфера. У првој песник себе доживљава умрлим, мртвим („мртви Ујевићу“), а у другој је као такав опеван. Све оно што треба да сугерише наду, напредак, па најпосле и победу (звјезда на челу, простори који поседују сунца) исувише је далеко. Можда и недостижно. У само једној (другој) строфи Ујевић ће шест пута поменути именицу „смрт“ не би ли дочарао апсолутно разочарање, очајање и незнађе.⁵ Миљковић ће, опет, прибећи метафори – „Крв моја заспала под каменом не бунца“. У Ујевићеве стихове „силази се као у катакомбе. (...) своју чемерну мисао казује као са другог света. (...) Жив човек се издваја из живота и, неком врстом духовне аберације, посматра се с оне стране“ (Богдановић, 1972: 111–112). У својој поезији он је мртав, али не довољно. У Миљковићевој збиља проговара с оне стране. И мртав је довољно – „Најзад сам довољно мртав ништа ме не боли“. Последњи Миљковићев стих потврђује да песничко стварање има подстицаје у људској несрећи, незнању и немиру – „Нека ниче цвеће из проклетог тла“.

У песми *Момчило Настасијевић* Миљковић прибегава речима „музика“ и „тајна“, које су најкарактеристичније за Настасијевићеве лирске кругове. Настасијевић (1894–1938) се враћа језичкој и духовној прошлости. Ствара на неодгонетнутом подручју које ће временом одгонетнути:

„Предео коме сам се приволео, плаштом
чува своју провидност за оне који виде“ (Миљковић, 2005: 22).

Одгонетнуће га, јер поштује традицију и прошлост свога језика. То чини и Миљковић и управо кроз песму жели да оствари контакт са читаоцем. Постављањем питања – *дозивано недозвано шта је?* – Миљковић исказује Настасијевићеву потрагу за матерњом мелодијом, матерњом речју, тајанственим језиком. Нашавши изворну, родну, мелодију, лирски субјект осећа се чисто, неокоаљано и спремно за сусрет са смрћу:

⁵ Тринаест месеци пре но што ће га пронаћи мртвог Миљковић је у писму упућеном Златку Томичићу цитирао Ујевићев стих из ове песме – „Смрт и смрт у нади и открићу“.

„О нежна магло која ме издвајаш,
 ево враћам се чист на своје првобитно место.
 Тишино у светој сенци што снове моје вајаш
 хоћеш ли примити то тело уклето,
 које настањујем последњи и први
 заточеник одбегле тајне и своје крви“ (Миљковић, 2005: 22).

Наведене стихове Јовановић тумачи као песникову запитаност пред оностраним и ускраћеним одговором са друге стране (видети Јовановић, 1994: 109). И Миљковић користи древне (архаичне) речи: горја, морја, вајаш. Тиме је доказао да древност и модерност иду заједно.

Иван Горан Ковачић, последњи Бранков песник, „највеличанственији симбол братства хрватског и српског народа“ (Ђурић, 1959: VII), живео је само тридесет година, од 1913. до 1943. Да бисмо могли да тумачимо Миљковићеву песму *Горан*, неопходно је да наведемо стихове песме *Мој гроб*, коју је Иван Горан Ковачић написао 1937. године и којом је наслутио свој трагичан крај, која је „језив крик за апсолутном самоћом и страшна визија предела у коме ће одиста почивати песниково тело“ (Ђурић, 1959: XLI):

„У планини мркој нек ми буде хум,
 Над њим урлик вука, црних грана шум,

Љети вјечан вихор, зими висок снијег,
 Муку моје раке недоступан бијег.

Високо нек стоји, ко облак и трон,
 Да не допре до њег ниског торња звон,

Да не допре до њег покајнички глас,
 Страх обраћеника, молитве за спас.

Нека шикне травом, уз трновит грм,
 Беспут да је до њег, непробојан, стрм.

Нитко да не дође, до пријатељ драг, –
 И када се врати, нек поравна траг“ (Ковачић, 1976: 60).

Иван Горан Ковачић је био огорчени противник неправде и није постојало ништа што би довело до одрицања начела за која се залагао. Одбијала га је људска незахвалност. Пожелео је да буде сахрањен далеко, на неко место до ког је немогуће доћи. Карактеристичан је корпус речи које користи – уз именицу „планина“ стоји придев „мрка“, уз „вука“ именица „урлик“, уз „гране“ придев „црних“, уз „снијег“ придев „висок“, уз „траву“ глагол „шикне“, уз „грм“ придев „трновит“ док су уз „беспут“ придеви „непробојан“ и „стрм“. Шта нам говори овакав избор речи? Говори о томе како се Горан осећао и за чиме је чезнуо. Његова тмурна осећања и још тмурнија чезнућа препознао је Миљковић. Како код Миљковића изгледа Горанов гроб? То су неке шуме, иза брда, црне и непознате. Можда је једна од тих

и Ксаверска шума!? Горанов стих „беспут је њег, непробојан, стрм“ кореспондира са Миљковићевим „О нема пута којим би до мене могли доћи“. Миљковић је Ковачићев „пријатељ драг“. Само... тај се пријатељ није вратио. Остао је са њим у највећој ноћи.

Максим Горки је рекао: „Уметник може научити свој занат само од уметника“. У песмама посвећеним песницима Миљковић је изразио стваралачку повезаност међу генерацијама. Оно што је Његош за прелазни период од рационализма ка роматизму, за романтизам Радичевић (који је својим књижевним талентима и песничким делима отворио романтичарску епоху) и Костић, за симболизам Дис, за неосимболизам⁶ је Миљковић. Миљковић испреда једну поетску причу, састављену од седам прича (од којих се свака може читати самостално, али и као део једне веће), о нараштајима који су долазили да успешно наставе оно што су старији исто тако успешно започели. „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га, ради контраста и поређења, поставити међу мртве“ (Елиот, 1963: 35).

„Седам мртвих песника јесу сонети двоструко продуженог памћења и двоструко призване традиције, наше и античке“ (Јовановић, 1994: 111). Њихове песме надвисиле су њих саме. Читањем Миљковићеве поезије сведочимо о сопственој песничкој култури. Да није било старије поезије, не би било ни новије (Миљковићеве). Као што су Миљковићеви претходници имали њега као свога настављача, Миљковић је, поставши осми мртви песник, почео да трага за својим, јер гласови мртвих који допиру до нас нису мртви гласови.

„Уосталом, није велики песник онај који се од свих песника разликује, него онај који је сличан свим правим песницима.“ – Бранко Миљковић

Литература

- Богдановић, М. (1972). „Гин Ујевић: *Колајна*“. *Милан Богдановић – Критике*. Нови Сад/Београд: Матица српска/Српска књижевна задруга, стр. 111–115.
- Дединац, М. (1971). „Оно што је живо и оно је мртво... – Варијације на тему Бранко Радичевић.“ *Бранко Радичевић – Руковат*. Нови Сад/Београд: Матица српска/Српска књижевна задруга, стр. 5–41.
- Ђурић, В. (1959). *Горанова поезија*. Сепарат из књиге Иван Горан Ковачић: Песме. Београд: Српска књижевна задруга. коло ЛП. књига 351.

⁶ Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Велимир Лукић, Јован Христић, Бранко Миљковић – означили су почетак новог раздобља у српској књижевности. Залагали су се за естетизам и чисту поезију, те неговали савршену форму, високи естетизам и интелектуализам.

- Елиот, Т. С. (1963). „Традиција и индивидуални таленат“. *Књижевни погледи – изабрани текстови*. Београд: Просвета, стр. 33–42.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић.
- Миљковић, Б. (1972). *Сабрана дела Бранка Миљковића. Критике – са делима и ауторима, о песничкој уметности, прилози*. књ. 4. Приређивачки одбор: Сава Пенчић, Вице Петровић, Димитрије Миленковић, Зоран Милић. Ниш: Градина.
- Поповић, Р. (2002). *Принц песника: животопис Бранка Миљковића*. Ниш: Просвета.
- Церовић, С. (1996). „Његошеве тајне стазе“. Подгорица: Montenegropublic.
- Цацић, П. (1965). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Просвета: Београд.

Извори

- Ковачић, И. Г. (1976). *Поезија*. Избор и предговор Зденко Лешић. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Миљковић, Б. (2005). *Изабране песме*. Избор и предговор Слободан Ракитић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Радичевић, Б. (1971). *Руковет*. Нови Сад/Београд: Матица српска/Српска књижевна задруга.
- Ујевић, Т. (1997). *Лелек себра – Колајна*. Приредио и пропратне текстове написао Михајло Пантић. Београд: Народна библиотека Србије.

Војана V. Anđelić

BELGRADE WALKER BRANKO MILJKOVIĆ – EIGHT DEAD POET

Summary

This paper presents a modern reading of the poetry of Branko Miljković. The focus is on the sequence of poems entitled *Seven Dead Poets* incorporated in the poetry collection *Uzalud je budim* (1957). While writing about Branko Radičević, Petar Petrović Njegoš, Laza Kostić, Vladislav Petković – DIS, Tin Ujević, Momčilo Nastasijević and Ivan Goran Kovačić, Miljković in fact writes of himself, his poetry, but of the new and modern as well. He overcomes his preoccupation with death and disappearance by means of poetry. That is why he stated that he was most afraid when he thought he would never write a single poem, and that he writes poems to remember everything he had. The very title of the collection indicates that the prevailing

motif of his poetry is death. However, death is not final. The poet continues to exist post mortem – through his poetry. The poet shares a spiritual bond with the aforementioned poets. Had it not been for them (their poems, the precedent poetry), he would not have existed (his poems, later poetry).

БРАНКО МИЉКОВИЌ ВО МАКЕДОНИЈА

Анстракт: Во рефератот се разгледува присуството на Бранко Миљковиќ во македонскиот културен простор, како и во македонската литература, во врска со песната „Балада“ инспирирана од средбите со Охридските трубадури.

Клучни зборови: орална историја, книжевна компаративистика, препев

Воведни забелешки: Современа митологија или приказната да биде запишана пред да биде заборавена

Митот или приказната за Бранко Миљковиќ во Охрид започнува во 1959 г. во една стара охридска кафеана, „Кај Гинека“ (сместена во зграда која и денес постои, спроти ресторанот „Летница“, во тоа време се` уште неизграден). Имено, според оралната историја, во таа кафеана до самите зори седел и пиел една цела седмица Бранко Миљковиќ и ги слушал песните на Охридските трубадури, а во еден од деновите тие го придружувале со песни на чун (сцена на која би му завидувале многу писатели од различни времиња, па дури и од рангот на Борислав Станковиќ, сп: „дубље од самог непосредног повода, од доживљаја оне ноћи крај језера када су се ѕвезде распрскавале као метафоре, стоји једно музичко осећање које прожима душевност човека наше културне сфере, као кад жмарцу прожму тело. Томе је осећању пре нас дао израз један Бора Станковић. То је осећање, криком, грленим узвиком и ћутњом, речитим паузама, изразио на себи својствен начин и Бранко Миљковиќ“, Блаже Конески, „Тишина пред понором“ во: „Награда Бранко Миљковиќ – добитници“, приредила Лидија Маринковиќ, Ниш 2014, с. 34). Од тие еднонеделни средби на живо со Охридските трубадури настанала песната „Балада“ посветена на Охридските трубадури. Оваа приказна генерациски се пренесувала меѓу охридските поети и прераснала, бездруго, во легенда. Според онаа верзија на легендата што нам ни е позната, Миљковиќ седел сам на маса, и бил сам во чунот, се разбира, со тајфата трубадури.

Приказнава била пошироко познато меѓу охридската боемија од тоа време, и се пренесувала меѓу повеќе генерации охридски и македонски поети. Таа и денес е жива, па така и ја засведочивме од автори што се` уште живо и сликовито ја (пре)раскажуваат, од прва рака (охридските писатели Коста Фортотмар, Видое Видичевски...) т.е. од втора рака (Тоде Илиевски, Смиле Наумовски...). Некои од само ја сместуваат во друг простор, имено во кафеаната „Ориент“ (Видичевски), во која трубадуриите подолго настапувале. Всушност, временски оваа приказна им претходи на голем број поетскобоемски приказни, повеќето од нив исто така незапишани, поврзани со светската поетска манифестација „Струшките вечери на поезијата“, како и со „Охридско лето“ и со голем број други културни настани во Охрид, кои завршувале во различни кафеани (пишаната историја засведочила дека оваа „митска“ средба меѓу Трубадуриите и Миљковиќ бил поврзана со Третиот југословенски фестивал на поезијата што таа 1959 година се одржувал во Охрид и кој бездруго претставувал, би рекле, круна на неговиот изразито општественолитературен ангажман по неговиот прием во Друштвото на писателите на Србија и на Југославија).

Миљковиќ се вбројува во редицата балканскојужнословенски, па и светски поети кои твореле и создавале и во Охрид и создале неповторливи текстови. Во таа посока, за Охрид трајно се поврзани автобиографските белешки на Бранислав Нушиќ, и секако Бранковите „Балада“.

Во прилог на нашата тема, истакнуваме: Песната посветена на Охридските трубадури е напишана во 1959 година, а е објавена за првпат во книгата „Вагра и ништа“ 1960 г.

Миљковиќ повторно доаѓа во Македонија, во октомври 1960 г. во Скопје и во големата сала на Дом на Градежниците (во која и денес се одржуваат поетски читања), според сеќавањата на македонскиот поет, Тодор Чаловски, пред импозантен број љубители на поезијата со свои песни настапува заедно со Оскар Давичо, Стеван Раичковиќ, Бранко В. Радичевиќ, Божидар Тимотијевиќ. (Според Тодор Чаловски, инаку еден од преведувачите на Оскар Давичо, за нивното творештво зборува Гане Тодоровски, иако според првобитната најава требало да зборува Блаже Конески, а меѓу присутните, во салата биле и Ацо Шопов и Славко Јаневски.). Особено внимание привлекло појавата и читањето на Миљковиќ, кој ја пленил публиката со својата елеганција. Тодор Чаловски и ден-денес дава беспрекорно точен опис на изгледот на Миљковиќ на тој настап (кој се поклопува со познатите негови фотографии од тоа време). И за оваа поетска средба постојат искажувања дека другарувањето со чашата продолжила до раните зори во тогашната кафеана „Опатија“.

Претходно, во 1959 година, во издание на книгоиздателството „Кочо Рацин“ од Скопје излегува од печат антологијата „Југословенска револуционерна поезија“, во избор на Мак Диздар (од српскохрватската и словен-

нечката поезија) и на Ацо Шопов (од македонската) во редакција и со предговор од Георги Старделов. Оваа антологија завршува со првиот дел (!?) од песната „Тито“ на Бранко Миљковиќ. Инаку, по 1945 година до почетокот на шеесеттите години во македонските антологии поезијата од југословенските народи, не се преведувала. Тоа е, се разбира, посебна тема, која исто така бара прецизна елаборација.

Во таа смисла, Бранко Миљковиќ доживува прв обемен превод на македонски јазик во 1979 година, кога излегува од печат книгата „Избор“ од Бранко Миљковиќ, во избор, препев и со предговор од Раде Силјан. Овој избор е објавен во едицијата „Нова српска книжевност – поезија“, во издание на Мисла Скопје. Уредник на едицијата е Веле Смилевски. Во истата едиција се објавени и поетски книги (во препев на македонски) од Милан Комнениќ, Адам Пуслоиќ, Божидар Милидраговиќ.

Промоцијата на овие книги се одржа кон крајот на мај 1980 г., во преполнетата сала на „Мисла“, во присуство на голем број македонски поети, но и на поети од Србија, а за Бранко Миљковиќ мошне инспиративно зборуваше Блаже Конески.

Не можам да не истакнам дека со својата рецитација, особен тон на оваа промоција и даде и Аца Секулиќ.

Сепак, во прилог на нашата тема, истакнуваме: Конески усно говореше дел од својата импресија за песната „Балада“ посветена на охридските трубадури од Бранко Миљковиќ.

Можеби оваа импресија Конески ја имал уште во 1959/60 година, но ја искажал 20 години подоцна, но ако се предвид творештвото на Конески во целина, тогаш јасно е дека една иста мисла за творењето му се провлекувала низ сиот тој негов творечки период кога ја вкрстувал филологијата, т.е. лингвистиката и литературната наука со поезијата, т.е. со творечкиот чин на создавањето и/или на преткривањето на песната.

Да потврдиме и да дополниме: Меѓу тезата за влијанија од една поезија врз друга (која наоѓа своја потврда преку теоријата за интерференцијата) и тезата за творечки вкрстувања, т.е. за стилски синтези (која се надоврзува на идеалистичката стилистика), Конески ја афирмира и ја претпочита втората, при што прво ја изложува на Славистичкиот конгрес во Москва во 1958 година, врз примери од развојот на македонската литература во 19 век, а потоа и во огледот „Излезе сејачот да сее“ во која ја изложува својата импресија од Миљковиќ.

Овие идеи Конески ги развивал уште од првите свои огледи за литературата и постојано ги надополнувал со делови што го надополнувале мозаикот на творечките вкрстувања.

Огледот „Излезе сејачот да сее“ на Конески, теориски се вклопува во низата програмски текстови за јазикот и литературата со кои тој настапувал на повеќе собири во односниот период и кои ги обединил под еден наслов

„Еден опит“ (со функција на предговор) поместен во книгата „Стари и нови песни“ (1979).

(На овој оглед, бездруго, се надоврзува и говорот на Конески по повод доделувањето на наградата „Бранко Миљковиќ“ во 1982 под наслов „Тишина пред понором“.)

По 1980 година, всушност, Конески е еден од последните застапници и поборници за создавање на една објективна антологија на поезијата на југословенските народи.

Впрочем, Конески е еден од иницијаторите за оформување на Сојузот на славистичките друштва од југословенските центри, а една од првите задачи на Сојузот уште во педесеттите години била создавање на заедничка програма по литература на југословенските народи.

Последниот ваков обид е создавање заеднички јадра по литература во осумдесеттите години. Според овие јадра, во македонската програма по предметот македонски јазик и литература за четврта година средно образование, по предлог од Друштвото на писателите на Македонија и со особена заложба на Гане Тодоровски, како претставник на современата српска литература е вклучен и Бранко Миљковиќ.

Во овој период, Миљковиќ е застапен уште во една антологија „Поезија на револуцијата“, објавена во 1985 г., подготвена од Тамара Арсовска и Атанас Бојаровски. Песните од Миљковиќ се препеани од Томе Арсовски и Ефтим Клетников.

Респективниот однос на Гане Тодоровски кон Бранко Миљковиќ доаѓа до израз и во антологијата „Српската поезија во 19 и во 20 век“, составиле Гане Тодоровски и Паскал Гилевски, Матица македонска 2000 г. Во оваа антологија акцентот се става врз „ангажманот на српската литературна елита во афирмацијата на современата македонска литература“. Притоа, како препејувач на песните од Бранко Миљковиќ се јавува Гане Тодоровски. Истакнуваме, дека Тодоровски им припаѓа на оние поети за кои препејувањето е творечки па и авторски чин, па неретко своите препеви ги вклучува и во своите авторски стихозбирки.

Илустрација на темата: Навраќања кон Бранко Миљковиќ во Македонија

1. Бранко Миљковиќ како лик во македонската поезија.

Бранко Миљковиќ се јавува како мотив во поезијата на неколкумина македонски поети: Гане Тодоровски, Тодор Чаловски и Раде Силјан.

Илустративно, ја приложуваме песната од Гане Тодоровски, објавена во стихозбирката „Горчливи голтки непремолк“ (1971) и поместена меѓу песните „Низ руската шир“ и „Крварига“:

„НА БРАНКО МИЉКОВИЌ

Те уби прејак збор. Збор злогрд, кобен, поган!
 Те жегна непрегор, ко пламен под нокт збран.
 Лудоста прилега на виор разигран
 Пред да се престори во ништо или оган!

Бесилката е сепак умирачка нанозе.
 Поетот мудар не се распродава низ крик,
 Доволно дека е злочест ненајденик,
 Од се` што имал тој е сит и згрозен.

И пресреќен е дека не живеел на колена,
 Дека ја вардел душаата неразголена
 Додека в срце му ровел некаков незнаен крт.

Та, еднаш ли се обидува да каже
 Дека и под полметровото јаже
 Тој големец израснува преку сопствената смрт.“

Според Миодраг Друговац (1981), „Трите песни „Низ руската шир“, „На Бранко Миљковиќ“ и „Крварига“ пртставуваат еден мал, но мошне драг и значаен циклус од оваа творечка фаза на Г. Тодоровски. Нивниот мотивски, психолошки и естетски центрум е токму метафората „крварига“. Таа е единствен нивен корен и нивна лајтмотивска, обединувачка мисла.“

„Низ руската шир“, всушност, е песна за Есенин, кому Тодоровски му пристапува со Миљковиќевото симболичко вјерују за спојот на звукот и значењето, сп.: „Есента прилега на песна од Есенин“, а „Крварига“ со поднаслов (*во Пушкинот дом, Ленинград, Кејот на Мојка 12*) и со посвета на *На С. Ј.* е песна за Пушкин, во која се сосредоточени голем број теорискоестетски погледи за поезијата од Александар Потебња до Роман Јакобсон, творечки допрени и кај Миљковиќ и кај Тодоровски, сп.: „ми се стори / дека е крваригата цвет што умее да збори.“. (Песнава секако ја сфаќае како дијалог со некого за Миљковиќ, можеби со Славко Јаневски.). Впрочем, тој генерациски колективитет, јасно е нагласен во песната „Есперанса“ од истата стихозбирка на Тодоровски, преку контекстуална метонимија **песна - спомен**: „И троа динамит во споменот! да згине се` она в срце што вие, тежи, кине...“. Во тој контекст, бездруго и *Крварига* е метонимија.

Тодоровски успешно ги спојува симболите (би рекле: и когнитивите) цвет и оган. Впрочем, когнитивот **оган** доминира во неговите последните збирки.

Приказните за Миљковиќ се преточени и во поезијата кај релативно помладите (од него) поети, како Раде Силјан (песната „Живот во заветрина“, сп.: „бесцелно е плото штом и каменот се плоди“) и Тодор Чаловски.

2. Бранко Миљковиќ во македонската есеистика:

Составен дел од есеистиката на Блаже Конески „Излезе сејачот да сее“ (Објавено на српскохрватски јазик во „Odjek“, 15–30. XI 1979)

„...Но како да се додржам да не соопштам една своја импресија која може, а не мора да биде точна, и која не` враќа во нашиве краишта на Балканот? Ја имам на ум познатата песна на Бранко Миљковиќ, посветена на охридските трубадури, која почнува со зборовите „Певајте дивни старци“, а како рефрен го повторува моќниот стих „Исто је певати и умирати“. Тоа што е песната врзана за охридскиот амбиент и за македонското пеење, ме тера да се потсетам на крајните стихови на „Г`га за југ“ од Константин Миладинов: „Тамо по срце в кавал да свирам, с`нце да зајдвит, ја да умирам“. Се разбира, сосема различни пораки носат двата текста, различно и звучат, не може да има ни збор за некакво влијание во популарна смисла, а сепак ме потчинува интуицијата, дека невиниот пасторален пој на македонскиот поет се оплодил во силниот гномичен исказ на српскиот поет.“

Историска димензија на овој есеј му дава Вера Стојчевска-Антиќ во пригоден текст говорен на „Прличеви беседи“ (1980): „Нераскинлив континуитет од Климента до Прличева“ (објавен под овој наслов во списанието „Литературен збор, бр. 3/1980 г., поврзувајќи ја импресијата на Конески со соодветната библиска парабола (непомната како таква во текстот на Конески). За Стојчевска-Антиќ, алузијата на Конески е незасведочен податок (алузијата расте на рамниште на веројатна вистина): „Конески, во записот ги доведува во врска песните „Балада“ од Бранко Миљковиќ, посветена на охридските трубадури, кој веројатно бил под влијанието на песната „Г`га за југ“ од Константин Миладинов“. Алузијата, пак, на Стојчевска-Антиќ упатува на нераскинливо влијание на творците од охридската средина, во која, според нас, по чудните творечки патишта, се нашол и самиот Миљковиќ.

3. Бранко Миљковиќ во македонската книжевна компаративистика

Неспорно е влијанието на Миљковиќ во современата македонска поезија, особено во контекст на неосимболистичкото струење во југословенските (национални) поезии.

На оваа тема особено внимание и` посветува Милан Ѓурчинов во: „Новата македонска книжевност во контекст на југословенската“, Реферати на македонските слависти за IX меѓународен славистички конгрес во Киев, МСК, 1883. Во четвртиот, завршен, дел од оваа статија Ѓурчинов зборува за новото струење во македонската поезија кон 60-ите години на 20. век и за нејзините особености кои ги доведува во тесна врска со неосимболичката ориентација во младата српска поезија во втората половина на 50-тите години „на чие чело се наоѓаше ингениозната поетска личност на Бранко Миљковиќ“. Притоа, меѓу другите, ги истакнува и следниве обележја:

- свртеност кон симболот: **оганот** кај Ренцов, **морето** кај Јакимовски, **цветот** кај Вангелов;
- дијалог со времето и со сопствениот историски миг;
- метричка организација на стихот, враќање и обнова на класичниот стих;
- аудитивен квалитет на стихот;
- метонимиски поетски израз, песната станува предмет на поезијата.“

Се` за што зборува Ѓурчинов за неосимболизмот, се препознава и во „Балада“ на Миљковиќ. Според наше мислење, кое се надоврзува на ексцерпцијата на Блаже Конески, клучен пример за премин од метафора во метонимија во македонската народна поезија среќаваме во односот меѓу стиховите: „Марко чува димна гора“; - „Ој ти Марко, димни Марко“.

Македонската форма „димни“ е аналогна на српската „дивни“ (разликата е фонетска, на македонски старата група $vn > mn$). Спореди кај Миљковиќ: „дивни старци“ наспрема „димни Марко“ (би рекле, дури и Декартовски, исто е да се бори и да се пее, со интерпретација 'а во борба се умира'.

Да му се вратиме на Конески: односот пасторалност – гномичност може да е идентичен со односот метафора – метонимија, се разбира ако се сфати пасторалата како метафора, а во тоа е когнитивната суштина на романтичарско-родољубивата поезија (да го опее, би рекле, не толку родниот крај, туку родниот амбиент).

4. Бранко Миљковиќ на македонски

На македонски досега постојат два препева на „Балада“ од Б. Миљковиќ, првата е од раде Силјан, а втората од Гане Тодоровски. Ги приведуваме во целост:

БАЛАДА

На Охридските трубадури

Неискусно самнуваат зорите, о мудрост
 На обични зборови веќе немам право!
 Моето срце се гаси, окото гори.
 Пејте, прекрасни старци, додека над глава
 Се распрснуваат ѕвезди ко метафори!
 Што е високо ќе исчене, што е ниско ќе иструли.
 Птицо ќе те доведам до зборот. Но врати го
 Позајмениот пламен. Лутањето кон пепелта нека мине.
 Во туѓо срце своето срце го чувме.
 Исто е да се пее и умира.

Сонцето е збор што заборава да сјае.
 Совеста не умее да пее, оти се плаши
 Од празнината што демне. О крадци на визии

Орли душата ми ја клукаат. Јас стојам
Прикован за карпа што не постои.
Со свездите и` потпишавме заговор
На невидливата ноќ, поцрна од тоа. Запамти го
Тој пад во животот ко доказ на твојата жар.
Кога мастилото ќе созрее во крв, сите ќе знаат
Дека исто е да се пее и умира.

Посилните први ќе стивнат, о мудрост!
Само никаквците ќе знаат што е поезија,
Крадливци на огрот ни малку милни
Врзани за јарболот на бродот следен
Од подводна песна со јавето поопасна.
Онесвестеното сонце во зрелиот плод ќе може
Да замени бакнеж кој пепел одмора.
Но никој по нас ќе нема сила
На славеите да им се додворува.
Кога исто е да се пее и умира.

Смртоносен е животот, но на смртта и` оптојува.
Една страшна болест според мене ќе се вика.
Многу сме пателе. И, еве, сега пее
Припитомениот пекол. Срцето нека не попушта,
Исто е да се пее и да се умира

препев: Раде Силјан

БАЛАДА

На охридските трубадури

Ти, мудрост, невино обденува тоа што е зора.
Јас веќе немам право обичен збор да правам!
Срцето мене ми гасне, очите ми горат.
Пејте ми, прекрасни старци, дури над мојата глава
Ми се парчосува свезда налик на метафора!
Високото само исчезнува, сниското мемла го стега.
Птицо, до збор ќе те доведам. Но, нека не ти пламнее
Пламенот позајмен. Со клетви пепелта не ја жегам.
Во туѓо срцето срцето јас си го чув сега.
Оти е едно исто и да се мрее и да се пее.

Сонцето збор е кој, ете, не умее да сјае.
Совеста не ја бива за песни, идејќи се плаши таа
Од осетливата празнина. Крадливецот на визии знае
Ко орел однатре да клука. Стојам и чмаам
За карпа закован, за карпа што нигде не ја знаат.
Со свезда ја потпишавме измамата ние

На невидливата ноќ.
Тој пад во животот, тоа страшно уверение.
Па, кога во крвта созрее масилото, мислата богатее
Дека е исто и да се мрее и да се пее.

Ти, мудрост, знај, послениот прв ќе омравее!
Што ли е тоа поезија само подлите знаат.

Крадливецот на оган, оној што допадлив не е.
Врзан за јарбол е на кораб, пред којшто таат
Подводни песни на јавето што големее
Сонцето онесвестено во зрелите плодови ќе заруменее
И ќе земе да ја отфрла целувката в пепел што се распостила.
Но, никој по нас нема да ја разветрее
Силата што на славеите им е мила
Кога станува едно исто и да се мрее и да се пее.

Смртоносен е животот, но тоа на смртта не и` е криво
Една страшна болест со моето име ќе заживее
Страдалници сме големи. И еве, глас се гласи живо
Во припитомениот пекол. Срце, не биди колебливо.
Едно и исто е да се мрее и да се пее.

препев: Гане Тодоровски

Двата препева ја отвораат темата за поетичките маркери при преведувањето, при што ги нагласуваме следните особености:

1. Врската меѓу мелодичноста и симболичноста на песната (особено во препевот на Тодоровски) – превод преку архаизација и актуализација на јазични средства: „обичен збор да правам“.

2. Когнитивноста на текстот

- на лексички план (неискусно – невино)
- на граматички план (замена на единечност со множественост; замена на индиректна заповед со директна).

3. Истакнување преку вметнување зборови во функција на патикули (сега, ете) и преку повторување на исти и слични зборови, со што се добива воопштување на текстот.

4. Приопштување кон јазикот примач преку оддалечување од претходни свои решенија. Сп. „ал нико после нас неће имати снагу“ – но никој од нас ќе нема сила (Р. Силјан) : но никој по нас нема да ја разветрее / силата (Г. Тодоровски). Спореди: „и никој нема сила /трошка од силата барем / за-пирка само да стави (Гане Тодоровски, „Нќ без интерпункција (1952)).

Заклучни согледби

1. „Балада“ е песна со препознатлива дискурсност, со препознатлива етнографија на комуникација, оформена меѓу интерференцијата и вкрстувањето (на една традиција со обемен корпус напластуван со децении па и векови.

2. Бранко Миљковиќ е составен дел од охридската оралнолитературна историја, која бездруго треба да биде запишана, макар и со еден ваков пригоден текст. Впрочем, ретко кој се сеќава на настани (анегдоти) поврзани со првите југословенски поетски фестивали (не ми е познато дека на некој од нив е составена песна која ја надминува славата на Миљковиќевите „Охридски трубадури). Од друга страна, пак, во монографијата „Охридски трубадури“ (Охрид, 2004) од Никола Бошале, истакнат македонски социолог и воедно хроничар на Охрид нема ниту збор за Бранко Миљковиќ и за неговата песна инспирирана од личниот контакт со трубадуриите.

(Првата тајфа група охридски трубадури, според Бошале, датира од средината на 19 век, значи биле современици на Миладиновци; последната, пак, група под тоа име, што на нивни завременити години (толку биле библиски стари, што човек просто не знаел од која душа им извира песната), ја завтасал Миљковиќ (потем еден век), бездруго, на помлади години се сретнале и со Бранислав Нушиќ, па и Кузман Шапкарев, можеби го завтасале и Григора Прличев, кој се воодушевувал од староградската песна. Впрочем, во песните на Охридските трубадури се меша револуционерното и љубовното, таа е синтеза од револуционерната (таканаречена: учителска) поезија и љубовната трубадурска. Спореди: „Колку се свезди на небо, пушки ќе фрламе, ти кира Марије, Деспина ќе ја грабиме, никој да не знае.“ („Голема рица ти чинам“).

Од функционален аспект, во оваа поезија (како да) доаѓа до израз односот (според Прашката школа): обичен говор – поетски (приповдигнат, според Б. Конески) говор.

Но, токму во овие изразито охридски кодирани стихови се согледува сиот оној револуционерен жар со кој е исполнета македонската народна борба од крајот на 19. и од почетокот на 20 век, која може да се декодира токму преку растежот на информативноста на песната (една од клучните тези на Прашката стилистика).

Во овие изразито кодирани охридски стихови го препознаваме и охридското во Миљковиќ, кое на своевиден начин како да е преточено и во неговата револуционерна поезија („Југославија“) настаната во 1959 година (една клучна тема, од аспект на Прашката стилистика, според наше мислење, бездруго, би била: степенот на информативноста на општојугословенската револуционерна поезија денес, меѓу другото, и од односот на неосимболистите кон самото време, при што главните примери, секако, би биле Миљковиќеви).

Излезни забелешки

1. Дел од искажувањата на Блаже Конески за поезијата на Бранко Миљковиќ во говорот „Тишина пред понором“ слободно можат да се применат и врз поезијата на Блаже Конески, особено когнитивите: **крик, грлен извик и молк** во стихозбирката „Записи“ (1974).

2. Обземеноста од поезијата на Бранко Миљковиќ и во современата поезија е евидентна кај извесен број макеоднски поети. Освен кај наведените во статијата кај Ѓурчинов, таа се може да се насети и во поезијата на Раде Силјан, неговиот приопштувач на македонски јазик. Неизбежни се паралелите и меѓу поезијата на Ацо Шопов, Гане Тодоровски и Бранко Миљковиќ (каменот во раната поезија на Шопов, оганот во подоцнежната поезија на Гане Тодоровски).

3. Не е мал бројот на македонските поети кај кои основен лик (мотив) е народнопоетичкиот „Болен Дојчин“ (Блаже Конески, Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел...). Кон нив, во поширок, балканскојужнословенски контекст, слободно се приклучува и Бранко Миљковиќ со неговата „Болен Дојчен“.

Литература

Југословенска револуционерна поезија. (1959). (избор: Мак Диздар од српскохрватската и словенечката поезија, Ацо Шопов од македонската поезија; редакција и предговор Георги Старделов). Скопје: Кочо Рацин.

Миљковиќ, Б. (1965). *Песме*. Београд: Просвета.

Миљковиќ, Б. (1979). *Избор* (избор, препев и поговор Раде Силјан). Скопје: Мисла.

Стојчевска-Антиќ, В. (1980). „Нераскинлив континуитет од Климента до Прличева“, во: *Литературен збор*, 3/1980, Скопје.

Конески, Б. (1981). „Излезе сејачот да сее“ во: *За литературата и културата*, Избрани дела во седум книги, книга четврта, Скопје.

Ѓурчинов, М. (1983). „Новата македонска поезија во контекст на југословенската книжевност“, во: реферати на македонските слависти на 9. меѓународен славистички конгрес во Киев, Македонски славистички комитет, Скопје.

Арсовска, Т., Бојаровски, А. (1985). *Поезија на револуцијата*. Скопје: Наша книга.

Димитар Пандев

БРАНКО МИЉКОВИЋ У МАКЕДОНИЈИ

Резиме

У реферату се разматра присуство Бранка Миљковића у македонском културном простору, те у македонској литератури, у вези са песмом „Балада“ инспирисаној сусретима са Охридским трубадурина.

БРАНКО МИЉКОВИЋ – ПЕСНИК И ПРОРОК

Сажетак: У раду смо се бавили књижевним радом Бранка Миљковића и то у циљу доказивања почетне тезе да је Миљковић био не само песник него и пророк сопствене судбине. Како бисмо то показали, било је потребно пронаћи грађу међу његовим песмама која доказује да је стиховима сам себи одредио пут и трагичну смрт. Дакле, доминантна метода је била корпусна метода. Поред тога, све време је праћена линија песниковог живота како би се видело у каквом стању и у каквим животним приликама је био када су настајале одређене песме или збирке. Такође, користили смо и тумачења Миљковићевих савременика која смо могли да прочитамо из писања његових биографа, као и из двају филмова урађених на основу песниковог живота.

На самом почетку рада дат је списак синонима појма пророк и његова дефиниција из речника. То је послужило да читаоца уведе у причу о Бранку Миљковићу као једном пророку. Потом смо се бавили тумачењем књижевног стваралаштва Бранка Миљковића уопштено уз цитате других аутора који су се бавили проучавањем песниковог живота и књижевног стварања.

Грађа је обрађена хронолошки, онако како су збирке настајале, уз тумачење мотива који су посебно назначени као битни још на почетку. Сви ти мотиви су у служби главног мотива смрти који доминира у Миљковићевим стиховима. То су следећи мотиви: црне слутње, подземље, земља (као тло, место где ће завршити на крају), „друга обала“, предосећање сопствене смрти, ноћ, вечност, сан, гашење живота, гроб, надгробни споменик, итд.

Резултати анализе издвојених стихова и мотива из песама показују следеће: Бранко Миљковић је у својим песмама на себи посебан начин предвидео самом себи судбину и правац којим ће ићи. То видимо на основу стихова који се поклапају са деловима окончања Миљковићевог живота који су нам познати пре свега из саопштења његових савременика. Дакле, аутор почетну тезу сматра доказаном.

Кључне речи: Бранко Миљковић, песник, пророк, судбина

¹ srbistkinja@gmail.com

1. Увод

Бранко Миљковић је песник познат пре свега по својој судбини коју нам је предочио у песмама. Стихови невероватних и тешко слућених дубина указују на једну судбину која је специфична. Да би се она наслутила, читалац мора заћи у пределе који су код Миљковића често тешко доступни. Ипак, песник нам на својеврстан начин предочава живот пре, а и слути онај после. У његовим песмама налазимо својеврсну потврду слутњи о сопственој пролазности и смрти које је песник носио у себи.

Почетна теза рада јесте та да је Бранко Миљковић стиховима пророковао себи будућност и рану смрт. Сматрамо Миљковића пророком јер, док читамо његове песме, као да читамо његов живот уназад – од краја па све до почетка када су и кренули стихови са мотивима смрти. Дакле, песник није тек пред крај живота почео да пише песме са мотивима црних слутњи и пропадања, већ то чини од почетка књижевног стварања.

Да бисмо кренули на саму анализу стихова и живота Миљковића кога називамо пророком, неопходно је прво упознати се са самом дефиницијом појма пророк: пророк – навеститељ, весник, претеча, предсказивач, одгонетач, врач (Lalević, 1974: 639): Пророк, м 1. по схватању разних религија предсказивач будућих догађаја и тумач воље божје. 2. онај који предвиђа и прориче будућност. Пророковати, -кујем сврш. и несврш. а) објавити, објављивати пророчанство. б) предвидети, предвиђати оно што ће се догодити (*Речник српскохрватскога књижевног језика*: 213). При даљим тумачењима држаћемо се оног дела дефиниције у којем се каже да је пророк онај ко предсказује будуће догађаје, односно предвиђа и прориче будућност.

Миљковић – песник који и дан-данас изазива многе књижевне критичаре и љубитеље писане речи да се баве њиме и његовом судбином. Читајући његове песме, морамо да се запитамо у којој мери је он био песник, а у којој мери пророк. С обзиром на садржину стихова, рекли бисмо да је он у исто време и песник и предсказивач своје судбине: „За себе је тврдио да слути, и да чак зна, да му није дат дуг век“ (Младеновић, 1995: 249). Поред Младеновића, још многи критичари су заступали тезу да је Миљковић себи слутио будућност у песмама, дакле, да је био својеврстан пророк.

2. „Прејака реч“

„Принц поезије“, „Нишки Балзак“, Бранко „Калаварда“ – све ове надимке носио је Бранко Миљковић. Рођен 29. јануара 1934. године, детињство провео уз ратне недаће. Ипак, поред свега тога, стигао је да чита неслућено много и да пише скоро без престанка. О томе сведоче многи који су га лично познавали. Миљковић је био окарактерисан као неко ко има обезбеђену светлу будућност, неко ко ће успети у свему што започне.

Миљковића су највише подржавали они који су били сведоци његовог развитка још од најмлађих дана. На првом месту, то су отац Глигорије и мајка Марија, као и учитељица Косара Манић и професор књижевности у нишкој гимназији Драги Милосављевић.²

Поред свега овога, ми знамо да Бранко Миљковић јесте испунио доста тога, али остало је још више онога што га је чекало: „Ми у ствари не знамо – и то ће заувек остати једна велика интрига српске поезије – шта је Миљковић још могао да домишља и шта још да напише. 'Случај' Бранка Миљковића је нерешен случај. Ми додуше можемо да спекулишемо како је у његовим песмама наговештен, па чак, у извесном смислу, предодређен крај његовог животног пута; заводљива је могућност да се тај однос додатно есејизује или поетизује. Али ма колико да је привлачно, прављење таквих веза и 'кратких спојева' у суштини остаје произвољно“ (Радојчић, 2003: 242). Постоји контраст између светле будућности која му је била предвиђана и онога што је слутио у својим песмама и то је оно што посебно интригира читаоце Миљковићеве поезије.

Миљковић пише од тринаесте године. Што даље иде са писањем, код њега више доминирају мотиви који су у служби главног мотива смрти, а то су: црне слутње, подземље, земља (као тло, место где ће завршити на крају), „друга обала“, предосећање сопствене смрти и многи други које ћемо касније видети при тумачењу одређених стихова издвојених из грађе. Свим наведеним мотивима песник само додатно потврђује оне тезе које су многи књижевни критичари заступали: да он својом поезијом „тоне“, да себе самог спушта у подземље, да се троши у жељи да се максимално исказе кроз личну поезију: „Вера у моћ стиха иде у еуфорију, у усијање; песник справља свој магични напитака са убеђењем источњачког мага и црначког врача. Затим нас на другачијим, скептичним сеансама интелектуални резонер води у другу крајност. Бранкова поезија, можда и његов живот, имала је нечег термитског што поткопава сопствене темеље“ (Цацић, 1996: 78).

Речи које можда најбоље описују дату појаву мотива код Миљковића јесу оне које је сам изговорио: „Бог је створио свет уништивши сама себе“.³ Ове речи исказују сву јачину онога што је он осећао. С једне стране, био је Бог сопствених песама, а, с друге, управо тиме, сам себе је уништио. О томе сведочи и наредни цитат: „Неречене речи су пожар у очима... Без сумње, када их будем изговорио, оне ће бити моје последње речи које ће убити и њих и мене и остати са онима који ће доћи“.⁴

² Према документарном филму: „Бранко Миљковић – Ватра и ништа“, режија Марислав Радисављевић, Ниш 1995.

³ Цитат према документарном филму: „Бранко Миљковић – Ватра и ништа“, режија Марислав Радисављевић, Ниш 1995.

⁴ Исто.

Главно начело Миљковићеве поезије јесте давање целог себе силама које вуку надоле, до самог подземља: „Ако хоћете песму, сиђите у подземље“⁵, „Ахеронте, све стране“.

Сви наведени цитати говоре о томе како је Бранко Миљковић посматрао сам чин уметничког стварања, као чин који односи песника са собом: „Сагорео је брзо, у сангвиничној сталној напетости која је узела фаталан обрт, у великом, опасном пламену своје контемплативне и песничке страсти, посвећен без остатка загонетном чвору који сплиће основна питања живота и разлога да се живи, смрти и муклих дозива ноћи, бића и небића“ (Цацић, 1996: 19–20).

Та „прејака реч“ је оно што је Миљковића довело на сам руб живота: „...Па онда заувек изабрана ПРЕЈАКА РЕЧ која је замена за мисао, борбу, живот, истрајање, поезију – која је, једнога тренутка, можда, изашла изван оквира свакидашње јадиковке и постала, и у прејакости својој и у особености тога, оно што је ОПАСНО, што штрчи исувише, што је кобно, ШТО УБИЈА“ (Војводић, 1995: 19).

3. Пророчки стихови Бранка Миљковића

Сва ова тумачења нам и даље не дају довољно података о томе како је он експлицитним стиховима сам себи пророковао будућност: „Најлакше је уназад предвиђати“ (Петковић, 1996: 25). Да бисмо доказали оно што на почетку тврдимо, морамо се осврнути на његове песме јер ништа нам не може исказати целу истину онако како оне умеју. У филозофској концепцији песниковој песма је увек имала посебно место: „Међу темама Миљковићеве поезије песма као тема заузима нарочито место, како по својим поетичким особеностима, тако и по трагичном провођењу мотивације у обликовању симбола смрти, јединственог у нашој литератури“ (Хаџи Танчић, 1996: 193).

У Миљковићевој поезији, као што је већ речено, доминира тема смрти: „Тема смрти у Миљковићевој поезији присутна је у њој на више начина: као биолошки појам, као филозофска категорија, као метафора, као осећање света (из тога израста основни трагични тон целокупног стваралаштва) и, на крају, као предосећање сопственог краја“ (Пенчић, 1973: 31). Тема смрти код Миљковића највише доприноси општем схватању песникове поезије као нечега у чему има доста елемената пророштва, магије, нечега што није са овог света: „Бранко Миљковић је начинио езотеријски продор у 'онострано'... Управо је ова поезија дубоко заронила у Другост, у Празност, у црну рупу лудила“ (Матицки, 1996: 79). Други мотив, онај који прати мотив смрти још од античке књижевности, такође налазимо код Бранка Миљковића.

⁵ Исто.

То је мотив сна: „У темељима, у ткиву, и прозечној крви лирике Бранка Миљковића почивају, владају две речи, два појма, два симбола; *сан и смрт*“ (Бандић, 1973: 74).

Године 1953. Бранко Миљковић, у жељи за новим сазнањима и напредовањем у учењу, одлази у Београд и уписује студије чисте филозофије. Посебно бива заинтригиран предсократовцима (Талес, Анаксимандер, Питагора, Хераклит, Парменид, Протагора, Демокрит...) и њиховим схватањима настанка света и природе.⁶ Они су стално били пред питањима од чега све настаје и одакле све долази.

Према Миљковићевим биографима и подацима до којих су дошли, у овом периоду песнику се дешава један догађај сасвим чудне и „одређујуће“ природе. У кафани „Прешернова клет“ Миљковић једне вечери са друштвом пије (он то није практиковао до одласка у Београд) и сви се решавају на једну игру: ко извуче цедуљицу из шешира, треба да изврши самоубиство. Цедуљицу извлачи ни мање ни више него Миљковић који исте вечери то покушава, али његов цимер га спасава.⁷

У том расположењу пише песме које обједињује у збирку. Већ у овој збирци наилазимо на неке „детерминативне“ цитате. Реч је о збирци *Узалуд је будим*. „...Прочитао сам и, одмах, видео да је то велика поезија. Када је, опет стидљив, дошао да пита за мишљење, рекао сам да то није за часопис, да то мора да се штампа као књига. И после тога, написао сам рецензију. То је била збирка 'Узалуд је будим'.“ (Давичо, 1995: 51). Ова збирка је објављена 1957. године у Београду. Сматра се да ју је Миљковић посветио комшиници из детињства, Ружи, која је погинула за време рата, а чије смрти је и сам био сведок. „Субјективни трагизам – то је основна емоција збирке *Узалуд је будим*. У ове песме населила се мора смрти, одсутности, тамних сновиђења. Смрт је на сваком кораку, и опседа.“ (Џацић, 1996: 81).

У ову збирку Миљковић ставља песме из циклуса „Седам мртвих песника“. У песмама из овог циклуса налазимо експлицитне цитате који нам доста говоре о главном мотиву смрти и осталим мотивима који су у служби главног. Свих седам песника које Миљковић овде помиње (Бранко Радичевић, Петар Петровић Његош, Лаза Костић, Аугустин Тин Ујевић, Момчило Настасијевић, Иван Горан Ковачић, Владислав Петковић) јесу на неки начин претече његовог виђења света и смрти. На који начин, видеће се из песникових стихова.

Петар Џацић у опсежној студији о Бранку Миљковићу каже за Миљковићеве песме о Дису, Тину и Момчилу Настасијевићу: „... И песник им слу-

⁶ Према документарном филму: „Бранко Миљковић – Ватра и ништа“, режија Марислав Радисављевић, Ниш 1995.

⁷ Према документарном филму: „Принц поезије“, режија Миомир Мики Стаменковић, Ниш 2007.

ти постхумну реч као да то они сами настављају своју недовршену песму.“ (Џацић, 1996: 89). Тиме овај књижевни критичар на неки начин алудира на повезаност Миљковића са песницима који су на својеврстан начин, близак песнику којим се бавимо, доживели живот и смрт, а и чија је судбина по извесној трагичности уско повезана са Миљковићевом. Навешћемо неке од стихова из ових трију песама:

„Дис“:

„**РУКО ИСПРУЖЕНА ПРЕМА ДРУГОЈ ОБАЛИ** (подвукла Б. Ж.)⁸ клони
Ако смо пали били смо паду склони
Овде је **НОЋ** што се животу опире.“
(Петковић, 1997: 20).

„Тин“:

„Најзад сам **ДОВОЉНО МРТАВ** ништа ме не боли.“
(Петковић, 1997: 21).

„Момчило Настасијевић“:

„О нежна магло која ме издвајаш,
Ево **ВРАЋАМ СЕ ЧИСТ НА СВОЈЕ ПРВОБИТНО МЕСТО**.
Тишино у светој сенци што **СНОВЕ** моје вајаш
Хоћеш ли примити то тело уклето,
Које настањујем последњи и први
Заточеник одбегле тајне и своје крви.“
(Петковић, 1997: 22).

Поред ових песама, репрезентативне су и друге песме из овог циклуса:

„Бранко“:

„О нек се ветар с биљкама измотава
Нека се камење пред невидљивим раскршћем успава
Само **ДА Л ЋЕ НА СКЕЛЕТУ ОСМЕХ МОЈ ПРЕПОЗНАТИ?**“
(Петковић, 1997: 17).

„Горан“:

„Пчеле слећу на **ЛЕШ КОГА НЕМА**
Звона одлазе у простор црним степеништем
МОЈ ЈЕ ЗАВРШЕН ДАН. Ал се на починак не спрема
Сан мој иза брда где мртав себе иштем.“
(Петковић, 1997: 23).

У овим песмама налазимо мотиве „друге обале“, ноћи, пада, смрти као престанка бола, „првобитног места“, снова, сенке, уклетог тела. Сви ови мотиви заједно оправдавају тврдњу да се Миљковић „повезао“ са мртвим песницима и наставио њихов пут што се тиче певања о смрти и пролазности живота.

⁸ Све примере речи или стихова у песмама који су посебно истакнути такође је подвукла ауторка Б. Ж.

Наредни циклус ове збирке носи назив „Ноћ с оне стране месеца“. И овде налазимо песме са мотивима блиским мотиву смрти, а то су: вечност, проклетство, „свежа хумка“ (као свежи гроб), плен који је непомичан (мр-тав), настањивање предела који ће бити вечна кућа. Примери:

„Сонет“:

„Простор језиком трајања препричан
И претворен у **ВЕЧНОСТ** која ником не треба,
Вечност за **ПРОКЛЕТСТВО**, која будно **ВРЕБА**
ПОД СВЕЖОМ ХУМКОМ ПЛЕН СВОЈ НЕПОМИЧАН.“
(Петковић, 1997: 27).

„Триптихон за Еуридику“:

„**СМРТ**
СВОЈУ У ГЛАВИ НОСИМ ја путник без пртљага и лица.“
(Петковић, 1997: 30).

„Слепи песник“:

„**ОДАЈЕМ СЕ МРТАВ** сунцу после мене
Јер несрећа и после смрти траје.

...

Је ли споменик **ГРОБ**? Издвојен звездама стаса
ПРЕДЕО КОГА ЋУ ЗАУВЕК ДА НАСТАНИМ.“
(Петковић, 1997: 32).

„Трагични сонети“ представљају још један карактеристичан циклус из ове збирке. Сам наслов нас наводи на питање трагичности човека и његове судбине; у овом случају, тај човек је песник Бранко Миљковић.

Овде имамо преплитање мотива сна (који је у уској вези са смрћу – слично смо налазили, на пример, код већ наведеног Лазе Костића), нес-тајања, „простора у којем труне глава“ (гроб), подземља, вечности, „краја путовања“, празнине:

„Почетак сна“:

„Чистом ватром гоњен о шта ћу са оним
Што сам видео и чуо када ненађен **РОНИМ**
У ПРОСТОР ПРЕ РЕЧИ ГДЕ ТРУНЕ МОЈА ГЛАВА.“
(Петковић, 1997: 39).

„Кула лобања“:

„**НЕСТАЈЕМ** бдијем постајем глас и време.“
(Петковић, 1997: 40).

„Проповедање ватре“:

„Здраво, о могућа звездо коју и не слутимо

...

ПОД ЗЕМЉОМ ЋЕ СЕ НАСТАВИТИ ТРАЈАЊЕ ЗАПОЧЕТО.
О све што прође **ВЕЧНОСТ** једна бива.“
(Петковић, 1997: 50).

„Крај путовања“:

„**ЗАВРШИЋЕ СЕ ПУТОВАЊЕ** остаће тиха брда,
Сива празнина ветар који блуди,
Место које нема места у жељи ал нуди
Зло да нас спасе и истину открива.“
(Петковић, 1997: 51).

У опусу Бранка Миљковића налазимо још много песама које само потврђују почетне тезе да је песник у њима на неки начин пророковао своју судбину, смрт која га је задесила када је био млад, када је тек почињао свој живот и књижевно стварање. Илустроваћемо примерима из грађе:

„Неречене речи“:

„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 остаги
Са онима што ће доћи.“
(ХАЦИ ТАНЧИЋ, 1996: 8).

„Речи у песку пресахле“:

„Човек на **ДРУГОЈ ОБАЛИ** мисли да сам мртва.“
(Хаџи Танчић, 1996: 9).

„Ућуткивање“:

„Подићи ће се завесе с ове стране сунца и то ће значити
СПУШТАЊЕ ЗАВЕСА.“
(Хаџи Танчић, 1996: 18).

„Песма после пробдемене ноћи“:

„Можда од овог дана почиње **ВЕЧНОСТ.**

...

Дану мој опрости
Загубих ли ти вид.“
(Хаџи Танчић, 1996: 23).

„Последња песма“:

„Загледаће се вечерњача у моје **УГАСЛЕ ОЧИ** и неће наћи
Свој одраз изгубљени.
Неко ће негде да се нагне над тиху реку мисли у сети.
Прхнуће у свет туге што су биле у мени.
И ПОГНУЋЕ ГЛАВЕ ДАЛЕКИ СУНЦОКРЕТИ.“
(Хаџи Танчић, 1996: 38).

„Сонет“:

„Ми смо последњи заточници почетка

Под **КАМЕНОМ ШТО НАШЕ ИМЕ ИМА.**“

(Хаџи Танчић, 1996: 43).

„Елегија“:

„Ох утопио ме у сан ветар са брегова
Забуном судбине и неких **МРАЧНИХ СЛОВА**
Да свет побркан подари друкчијој ми упорности
Док из неког зида певају **МОЈЕ КОСТИ.**

...

Одвео бих је одавде да не види **МОЈУ СМРТ** од почетка
До краја света.

...

Нек одлазак буде потпун као кад одлазе **МРТВИ.**

...

Ипак страшном музиком **СВЕ ЋЕ СЕ ЗАВРШИТИ** у једном
Дану.“

(Хаџи Танчић, 1996: 45).

„Requiem“:

„Крв **ОТКУЦАВА** кораке и смрт.“

(Хаџи Танчић, 1996: 52).

„Requiem“:

„**СМРТ** треба претворити у празник
Јер **НОЋ** сваког тренутка може да
Заузме наше место.“

(Хаџи Танчић, 1996: 56).

„Балада“:

„Моје се срце **ГАСИ**, очи горе.

...

Исто је певати и умирати.

...

Једна страшна болест по мени ће се звати.“

(Хаџи Танчић, 1996: 63).

У наведеним стиховима доминирају мотиви који су у служби главног мотива смрти, исти или сродни онима које смо пронашли у претходним примерима: речи које убијају, „друга обала“, спуштање завеса, вечност, угасле очи, смрт сунцокрета („погнуће главе“), камен који „наше име има“ (надгробни споменик), мрак, кости, завршетак свега, коначно откуцавање, ноћ, гашење.

Без обзира на велики успех који је постигао својим песмама, Миљковић пада све дубље у депресију и меланхолију. У Београду, 23.1.1959, пише писмо пријатељу Златку Томичићу у којем каже: „Ако те интересује како

сам, рећи ћу ти: осећам се као у паклу... Изгледа да је једини спас не надати се спасу; једина срећа умети подносити своју несрећу или чак уживати у њој као уметник, артист... Нека патим, нека цркнем, **АЛИ ЋУ СА ЗАДОВОЉСТВОМ КОЈЕ САМО УМЕТНИК ЗНА, РАШЧИСТИТИ И ОПЕВАТИ СВОЈУ ПАТЊУ И ЦРКАВАЊЕ**⁹“ (Младеновић, 2012: 68). Миљковић, дакле, одлучује да пише до смрти о смрти.

Почетком 1960. године, тачније, 16. јануара, он пише чувени епитаф под пуним називом: „Епитаф за мене и тебе, драги Златко“:

„За живота урезак у свој камен ово биље и звезде без ноћи.
Ко може да изгази мој врт.
Усекох и птицу у камен звездовит. Погибох од птице.
Ко у сну спава тај не сања. Падох.
Земља паде на мене. Падосмо једно на друго помирени.
Брате, позајмљујем ти име; оно ми више не треба.
УБИ МЕ ПРЕЈАКА РЕЧ.“
(Младеновић, 2012: 76).

4. Песников узлет и пад

Година 1960. јесте година највећег песниковог узлета. Те године Миљковић издаје две збирке: *Ватра и ништа* и *Порекло наде*. Још увек је у Београду. И ове збирке носе у себи многе стихове који као да су писани после, а не пре песниковог краја. Репрезентативне песме налазимо у збирци *Порекло наде*.

„Моравска елегија“:
„**ДАН ЋЕ ДА МЕ ЗАБОРАВИ.**“
(Петковић, 1997: 152).

„Проветравање песме“:
„Треба све поново и другачије рећи
ЖИВОТ још није завршен иако **ЈЕ ПРОШАО.**“
(Петковић, 1997: 158).

„Заморена песма“:
„Слобода је застарела
МОЈЕ ПРАВО ИМЕ ЧЕКА ДА УМРЕМ.“
(Петковић, 1997: 160).

И збирка *Порекло наде* носи мотиве смрти у себи као доминантне: дан који ће песника да „заборави“, живот који је прошао, чекање смрти.

Након издавања збирки, песник одлази у родни крај, у Ниш, крајем новембра 1960. Ово је био његов последњи сусрет са градом на Нишави. Два месеца је до његовог 27. рођендана. Одлази у Загреб.

⁹ Подвукла Б. Ж.

У другој половини децембра 1960. године Миљковић преживљава својеврсну кризу коју преноси његов школски друг Зоран Куртовић: „Šta se ovo događa sa Brankom? Vidao sam ga i ranije 'zagrejanog', ali ovo je nešto drugo – dublje i zlokobnije... On se opire, govoreći o besmislu ovoga sveta. Življenja. O ništavnosti svega: bitisanja, stvaranja, pevanja... O ništavnosti i svoje poezije... Izlazile su iz njega reči koje su odavale poljuljanog, razorenog čoveka“ (Petrović, 1993: 216). Ову ситуацију илуструје и писмо пријатељу Петру Цацићу које је Миљковић упутио месец дана пред смрт. У том писму каже: „Живим у ужасном страху. Бојим се да говорим, да пишем. Свака ме реч може убити“ (Цацић, 1996: 37).

У таквом расположењу пише песму „Песма за мој 27. рођендан“ на почетку 1961. године. Из стихова ове песме израња једно разочарано биће које слути да му је крај врло близу: „У песми *За мој двадесет и седми рођендан* – датум тринаест дана пред песникову смрт и који као да **ИДЕ СУЈЕВЕРЈУ НАРУКУ**¹⁰ – већ се назире деструктивна намера под провидном покривком симболике; **ЧОВЕК СВОДИ РАЧУНЕ СА ПЕСНИКОМ, ОБОЈИЦА СА ЖИВОТОМ**¹¹“ (Цацић, 1996: 44).

Миљковић пева стихове:

„ВИШЕ МИ НИСУ ПОТРЕБНЕ РЕЧИ, ТРЕБА МИ ВРЕМЕ.

...

Па ипак, по милости историје,
Повраћајући **И ЈА ЋУ У РАЈ УЋИ.**“
(Петковић, 1997: 186).

Ова песма у себи садржи сплет мотива који показују да је песник на измаку снага. Мисли о смрти га још једном потпуно обузимају. Као потврду за то проналазимо мотиве: време, сан, ноћ, ватра, пакао, подземље, звезде, рај (што је у директној вези са умирањем).

У прилог томе колико је песник тих дана у Загребу био у депресији и колико му је све било ништавно, говори и писмо редакцији „Дуге“ од 27. јануара 1961. (након повратка у Београд) у којем се одриче већег дела своје поезије. Наводимо писмо у целости:

„Пре свега захваљујем се 'Дуги' и моме пријатељу Бранку В. Радичевићу, који ми омогућују да на овим страницама огласим оно што би остали сматрали, можда сматрали, за чисту лудост, душевну помућеност, или, што је још горе, лажну мегаломанску скромност и лицемерје, глуму, неискреност, итд. Желим да се зна да сам рашчистио са оним што сам нашкрабао за ово неколико година. Одричем се:

1) књиге „Узалуд је будим“;

¹⁰ Подвукла Б. Ж.

¹¹ Исто.

- 2) збирке: „Порекло наде“;
3) збирке: „Вагра и ништа“ (жао ми је што нисам у стању да вратим награду);
и 4) заједничке збирке: „Смрћу против смрти“ (Младеновић, 2012: 195).

С обзиром на пијанство и помућеност мисли у тим тренуцима, поставило се питање да ли је он заиста хтео да се одрекне свега тога. Пише Бранку В. Радичевићу (писмо датирано на 2.2.1961. у Загребу):

„Драги Бранко, немој ништа објављивати, предомислио сам се. Зашто да се исповедам непријатељу. То што мислим задржаћу за себе. Доста је било буке. А шта ја, у ствари мислим, ја сам то и рекао. Добро си једном рекао: поезија је знак да се погрешно живи. Ја сам изашао на прави пут“ (Младеновић, 2012: 196).

Ови успони и падови говоре у прилог томе да је Бранко Миљковић био у тешком психичком стању и да није знао где је и шта је, шта је сада његова сврха.

Убрзо након овога, Миљковић завршава свој живот. У ноћи између 11. и 12. фебруара 1961. он одлази са двојицом пријатеља у кафану, а 12. фебруара пронађен је мртав у Ксаверској шуми поред Загреба. Имао је само двадесет и седам година. И дан-данас има сумњи у вези са том смрћу – да ли се Миљковић убио или је био убијен? И зато многи сматрају да се истина крије у песмама: „За Миљковићеву смрт највише и најправичнијих догађаја може се наћи у његовој ПЈЕСМИ. Дакле, у њему самоме. Не у некаквим тренутачним расположењима и појавама који су претходили њој, него што је претходило, развијало се и рано сазрело у његовој поезији, и њеном творцу“ (Смољан, 1973: 220).

Видосав Петровић у Миљковићевој биографији наводи један моменат који би могао навести на тај пут да је песник Бранко Миљковић можда извршио самоубиство или, баш напротив, да није на то ни помишљао. Све ово зависи од перцепције читалаца који ће на свој начин тумачити одређене делове Миљковићевих песама и Петровићевих речи. Наиме, реч је о једној песми коју је Бранко Миљковић написао. Песма носи наслов „Далеком самоубици“. Ради илустрације, навешћемо песму у целости:

„Samo da sam bio kraj tebe tada
Da pomilujem rečima tvoje namršteno ćutanje
I da u tvoje mračne oči kanem drugarski
Osmejak
– Ti bi živ bio sada.

Kako me nisi naslutio kroz svoje lutanje!
Ili nisi bio toliko jak
Da poveruješ u dalekog mene!

I ugasile su se
 Ugasile
 Tvoje zene.“
 (Petrović, 1993: 7).

Петровић даље каже: „Ne znam kako bi ovu pesmu pročitali psiholozi. Ali, meni se nametnula Brankova bliskost sa tragičnom ličnosti pesničkog subjekta, predusretljivost, toplina, pa i izvesno prikriveno razumevanje za čin neznanе ličnosti (Da li – neznanе?). Zar nije ta pesma mladog i tada još jakog Branka – obraćanje kasnijem Branku, stvaraocu, ophrvanog iskušenjima, umornom, posustalom, koji 'kroz svoje lutanje' više nije 'toliko jak' da se osloni na mladog Branka? I zar to već nije pesnikovo 'predviđanje' da će baš isto i sam završiti?“ (Petrović, 1993: 7).

Мира Алечковић је једном изјавом у вези са одређеним сегментом њеног разговора са Миљковићем поткрепила инсинуације о могућем самоубиству: „Нису ми биле пријатне његове речи. Била је у њима нека nelaгодна слутња. Рекох му да се не шали тако озбиљним стварима као што су живот и смрт“ (Алечковић, 1995: 112). Ипак, тај њен утисак не потврђује да се то заиста десило.

Каква год била истина, Бранко Миљковић ће својом појавом још дуго интригирати јавност. Његове песме пророчког карактера и данас читамо са мислима о томе да ли је заиста овај песник био и пророк сопствене трагичне судбине: „Придружио се песницима који умеју да сањају о ономе што ће тек бити и да опевају догађај који ће се тек догодити: у односу на свој живот и сопствену судбину“ (Џацић, 1996: 20–21).

Закључак

На основу наведених примера из његове поезије, склонији смо да верујемо како је Миљковић био пророк сопствене судбине још откад је почињао да пише, па све до последњих дана. Чак и његове почетничке песме садрже мотиве смрти и предвиђања, а у последњим песник чак бива опседнут свиме што је у вези са смрћу, пропадањем, гашењем живота: „Време што му га је доделила судбина коју је сам изабрао било је већ готово на истеку када настају карактеристични стихови који траже од песника да положи рачун о пређеном путу“ (Џацић, 1996: 129).

Тумачи Миљковићеве поезије прикупљају грађу из живота и дела овог песника и покушавају да све склопе у целину: „Што је песник започео, могло би се казати, то читалац, идући за њим, само довршава“ (Петковић, 1996: 13).

Нама је Миљковић дао инспирацију за проучавање његовог књижевног дела у правцу који је још на почетку назначен – ка потврди тога да је

он био не само песник него и пророк сопствене судбине. Аутор сматра да је доказао почетну тезу примерима из грађе. Остаје да даљи проучаваоци наставе да раде на томе да и они докажу сличне тврдње на другачији начин, или можда да оповргну и покажу супротно: да Миљковићеви стихови не-мају везе са прорицањем његове или ичије друге судбине.

Литература

- Алечковић, М. (1995). „Једна сетна људска прича“, у: Петровић, Видосав, *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Ниш: Просвета.
- Бандић, М. (1973). „Артизам у служби људске и поетске истине“, у: Пенчић, Сава, Бранко Миљковић у књижевној критици. Ниш: Градина.
- Војводић, Р. (1995). „Бранко Миљковић између светлећег чина и пада“, у: Петровић, Видосав, *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Ниш: Просвета.
- Давичо, О. (1995). „Одмах сам видео да је то велика поезија“, у: Петровић, Видосав, *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Ниш: Просвета.
- Матицки, М. „Миљковићев неосимболизам ’оностраног‘“, у: зборник радова *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Београд: Институт за књижевност и уметност/Гацин Хан: Дом културе „Бранко Миљковић“.
- Младеновић, Ј. (2012). *Бранко Миљковић – преписка, документи, посвете*. Ниш: Пергамент принт.
- Пенчић, С. (1973). Предговор у: Пенчић, Сава, *Бранко Миљковић у књижевној критици*. Ниш: Градина.
- Петковић, Н. (1996). „Инверзија поезије и поетике“, у: зборник радова *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Београд: Институт за књижевност и уметност/Гацин хан: Дом културе „Бранко Миљковић“.
- Радојчић, С. (2003). „О Миљковићевом схватању песничке неодређености“, у: Микић, Радивоје, *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*. Ниш: Просвета/Гацин Хан: Општинска библиотека.
- Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига пета (П – С). (1973). Нови Сад: Матица српска.
- Смољан, И. (1973). „Пјесник смрти“, у: Пенчић, Сава, Бранко Миљковић у књижевној критици. Ниш: Градина.
- Хаџи Танчић, С. (1996). *Песме о песми*. Ниш: Градина.
- Џацић, П. (1996). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Lalević, S. M. (1974). *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskog jezika*. Beograd: Leksikografski zavod.
- Petrović, V. (1993). *Pesnikov uzlet*. Niš: Prosveta.

Извори

Петковић, Н. (1997). *Бранко Миљковић, Песме*. Сремски Карловци: Каирос.

Хаџи Танчић, С. (1996). *Песме о песми*. Ниш: Градина.

<http://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/bmiljkovic-izbor.html>, 24. 5. 2014.

<http://www.scribd.com/doc/71857740/Branko-Miljkovic%C4%87-Vatra-i-ni%C5%A1ta>, 24. 5. 2014.

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ: „Бранко Миљковић – Ватра и ништа“, режија Марислав Радисављевић, Ниш 1995.

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ: „Принц поезије“, режија Миомир Мики Стаменковић, Ниш 2007.

Brankica S. Živković

BRANKO MILJKOVIĆ – A POET AND THE PROPHET

Summary

In this paper we dealt with the literary work of Branko Miljković. The aim of this paper was to prove the initial hypothesis that Miljković was not only a poet but also a prophet of his own destiny. In order to show all that we found material among his songs which proved that his own verses determined his path and tragic death. Therefore, the dominant method was a corpus method. Beside that, all the time we followed the line of poet's life to see the conditions and the life circumstances in which he wrote a specific songs. Also, we used the interpretation of Miljković's contemporaries which we can read from the writings of his biographers and from two films based on the poet's life, too.

At the beginning of the article, it is given a list of synonyms of the word prophet and it's definition in the dictionary. The purpose was to introduce the reader into the story. After that, we dealt with the interpretation of other authors who have studied the poet's life and literary creation in general.

The material is treated chronologically, as the collections were made, with the interpretation of the motives that are specifically indicated as important in the beginning of a paper. All these motives are in the service of the main motive of death, which dominates the Miljković's verses. Those are the next: dark presages, the underworld, the earth (the soil, the place where he will end up at the end) „the other coast“, a premonition of his own death, night, eternity, dream, extinguishing of life, grave, gravestone, etc.

The results of analysis of selected verses and motives from the poems show the following: Branko Miljković in his own songs, in some special way, predicted his own destiny and the direction in which he will go. That conclusion is also based on verses that are known from the parts of Miljković's life that are shown to us primarily from the statements of his contemporaries. Therefore, the author considers the initial hypothesis proven.

МИЉКОВИЋ У СВЕТЛУ АНТИЦИПИРАНОГ ПЛАГИЈАТА, ПРАЗНИНЕ ПУНЕ БУДУЋНОСТИ

Сажетак: Аксиолошка константност неке поезије је у њеном потенцијалу да је више будућних генерација препозна као себи блиску. Тај потенцијал се налази у празним местима која носе траг будућних песничких концепција. Тако су празнине пуне будућности у Миљковићевој поезији парадокс који објашњава бесмртност песника. Стога разматрамо Миљковићеву поезију као антиципирани плагијат данашњих поетика, изврнуту рукавицу бачену као изазов данашњим песницима намерницима, онима који су се пронашли у тој пројектованој фигури. Поглед је двосмеран, Миљковић плагира, Бошковић, Јеленковић и други песници коментаришу, и дијалог је остварен.

У тексту засебно разматрамо четири критеријума по којима се текст може сматрати књижевним плагијатом, и то критеријуме: сличности, прикривености, временског поретка и дисонанце.

Кључне речи: антиципирани плагијат, цитат, коментар, празнина, реч, песник

Готово да нема текста који разматра поезију Бранка Миљковића а да не говори о његовом утицају на ближе и даље генерације песника после њега. Нећемо спорити тај однос, али настојимо да сагледамо његову поезију из другог смера, из његове будућности, а наше савремености. Аксиолошка константност неке поезије је у њеном потенцијалу да је више будућних генерација препозна као себи блиску. Тај потенцијал се налази у празним местима која носе траг будућних песничких концепција. Тако су празнине пуне будућности у Миљковићевој поезији парадокс који објашњава бесмртност песника. Стога разматрамо Миљковићеву поезију као антиципирани плагијат данашњих поетика, изврнуту рукавицу бачену као изазов данашњим песницима намерницима, онима који су се пронашли у тој пројектованој фигури. Поглед је двосмеран, Миљковић плагира, Бошковић, Јеленковић и други песници коментаришу, и дијалог је остварен. Тада Миљковићева поезија добија статус тзв. трећег текста и стално се изнова чита, а то је услов да остаје провокативна.

Зашто ово истраживање спроводимо на корпусу домаће поезије, а не на светској савременој поезији? Постоји више разлога за то. Упркос иза-

зовном моменту када амерички професори Вејн Милер и Кевин Пруфер говоре поводом своје антологије *Нови европски песници* о разликама између европске и америчке поезије данас, наводећи као *specificum* нове америчке поезије извесни академизам и феномен универзитетске поезије (која добија брзе рецензије), док озбиљне песнике читају само други песници – намеће се извесна таутологија, те би ово управо могла бити слика и нашег савременог тренутка. Наиме, док америчка поезија данас бележи кризу писања и издавања, наша више болује – по речима Ане Ристовић – од кризе прихватања. Јер, немојмо игнорисати чињеницу да је наше време (скривено) ипак време поезије а не прозе, а да се о њој мало говори јер је слабо институционализована. Исти аутори наводе да је савремена европска поезија више историјска, више политичка, да дугује наслеђу надреализма и даде, утицају битника и акмеизма, источњачке филозофије и поетике минимализма, као и да је развијена поезија сведочења. Такође, треба размотрити и поезију 21. века, која је у духу постмодернизма, сва у коментару тзв. инфлацији поетика, у отклону, у трагању. Као таква она иронизује и властито порекло, те је стога много подесније посматрати је као текст у чијем оквиру се врше двосмерне хипертекстуалне размене. Следећи разлог је специфичност трансимболистичке позиције српског песништва с краја 20. века (те још увек непотпуно превазилажење и, условно речено, поетике у поезији Војислава Карановића, Драгана Јовановића Данилова, Саше Радојчића и Саше Јеленковића). Јер сама транспозиција је раселина, обележена несигурношћу идентитета Субјекта, несигурношћу властитог гласа, и онда прибегава дијалогу са својима не би ли се пронашао сигурнији простор за песму. А простор који пева је простор између (поглед на две воде, ни довољно мртав за мртве ни довољно жив за живе – код Саше Јеленковића, простор рачунарских непамтљивих светова – у Бошковићевим електронским порукама, аутобуса и случајних судбина – код Ане Ристовић). Бавећи се идејом језика, она, како каже Тихомир Брајовић у студији *Речи и сенке*, тражи оно иза и преко језика и напушта гносеолошку наивност певања, наглашено је дискурзивна, метапоетска и аутопоетичка – што је наговештено у неосимболизму 50-их година. Надаље, поезија као текст је и уже културолошки одређена, и то је један од наших аргумената. Како у Миљковићевој поезији налазимо више сличности са њему потоњим поетским истраживачима језика и речи, како по томе што их превасходно занима мишљење поезије као дискурса у ком се увек изнова отвара основно питање, питање онтологије, тако и по сталној потреби да се самодетинишу и самооспоравају у једном специфичном виду песништва, метапесништву.

Када говоримо о антиципацији у књижевности склони смо да је приближимо значењу које има као филозофски појам, а у том смислу она јесте смело прихватање неког суда унапред као да је истинит (с тим што ће се касније исто доказати). Зато јој обично стављамо позитиван предзнак. Антици-

паторима називамо књижевне визионаре, који својим делом истовремено усмеравају ка оном што предсказују. То су ствараоци који дуго потом инспиришу, попут Малармеа који је својим „Баченим коцкама“ предвидео кретања и најважније појаве у књижевности до данас (као што је семантички потенцијал празнине и беле странице, одвајање знака и означеног, поезију као наговештај и одсуство као пресудан елемент у ширењу поља савремене поезије...). Тако посматрано, Миљковић јесте антиципатор савремених поетских ткања јер се показало да је рецимо његов модел митологизације поезије и те како занимљив данас, да је осетио стање субјекта наше поезије, да је предвидео онтолошку несигурност као основни вапај савременог песника, да је на прагу поетике прекида (дисконтинуитета) како у појединачним песмама, када чини резове у њима умећући поетеме¹ – и тако расредишћује песму, стварајући у њој више микројезгара, али и на плану своје поетике када у каснијој својој поезији самоиронизује како своје претходне песме тако и будућу поезију песника намерника.

Када говоримо о плагијату, имамо на уму негативно значење „књижевне крађе“, свесно или несвесно присвајање туђих идеја, мада данас у доба после постмодерне, која је нанела нови слој талоба на појмове, плагијат никако не бисмо могли овако једноставно да одредимо. Он би, попут свих врста књижевних позајмица, био отворено и дијалогски плодотворно начело интертекстуалности. Плагирање будућности, без могућности за кршење ауторских права чини нам се продуктивним и чак пожељним, а то заиста и јесте, јер шта су књиге ако на овај или онај начин не говоре о будућности, сматрао је још Бахтин.

Појам антиципираног плагијата захтева напуштање „класичног“ западноевропског концепта историје књижевности, који се базира на хегеловској идеји напретка, еволуције, прогресивног хода у једном смеру и то нагоре, увис. Овај дијалогски двосмерни концепт неретко доводи до прекида, свађе и ћутње у комуникацији али напушта доминантно сагледавање историје књижевности по линеарној и узрочно последичној парадигми. У њему су могући застоји, прескакања, повратни утицаји, крађе из прошлости и будућности. Да, краде се без обавезе да се врате крпице јер је крађа глобални пројекат савременог доба, али је крађа, попут оног студентског оправдања да украсти књигу није грех, и овде је чин који представља узимање из изобиља да би се изобиље видело. Ради се, дакле, не о плагијату у традиционалном схватању најниже врсте цитатности него о игнорисању времена

¹ О поетемама код Миљковића говори Новица Петковић у студији *Инверзија поезије и поетике*, дефинишући их као филозофеме у облику поетичких и поетолошких исказа. Објашњавајући овај свој термин скован за потребе говора о Миљковићевој поезији, Петковић наводи пример рефрена „Исто је певати и умирати“ из *Баладе охридским трубадурума*, која чини да се поезија суновраћује у поетику и обратно и да се на тај начин реализује оно што пева и појединачна песма али и оно што је Миљковићева стална мисао – извођење поезије из подземља – пуне празнине у реч.

као критеријума за развој књижевних појава. У случају Бранка Миљковића и његовог антиципирања будућег није реч само о визионарству како је себе знао да мисли симболизам, а што му је омогућавало његово схватање знака као слободног у односу на означено, већ о повлачењу будућих поетика у себе и постанак истих интегралним делом властите поетике. Миљковић много и често пева о будућој поезији, али је оно што од ње преузима заправо скривено. То је могуће открити данас, када постоји дијалог/ коментар с онима које је пројектовао у властитој поезији.

Антиципирани плагијат је, по дефиницији Пјера Бајара из истоимене студије, „скривено инспирисање делом неког потоњег писца“ (Бајар, 2010: 149), док је намерник писац из будућности с којим неки писац одржава дијалог. Наравно, овде не говоримо о једном намернику већ о савременој поезији као тексту и песницима који ступају у овај комплексни однос. Двовременост Миљковићева подразумева присуство двоструког утицаја – текстова из прошлости и текстова из будућности у његовом опусу. Нас сада интересује овај други део. Тако је уз схватање реципрочног плагијата као узајамног инспирисања два временски удаљена писца могуће разумети Миљковићеву поезију као трећи текст – онај који је претрпео преображај пошто је прочитан други текст. То је могуће само на изузетним и отвореним делима која остављају простора за даље богаћење. У том смислу, треба читати Бранка после неосимболиста 50-их и 60-их, и после трансимболизма 90-их, али и након савремених песника попут Јеленковића и Бошковића. Њихова поезија никако није само коментар или усвајање поетике празнине већ сведочење о немогућој позицији лирског субјекта, сличној оној у којој је био и Орфеј, жив међу мртвима.

Да бисмо нешто сматрали антиципираним плагијатом потребно је да задовољава четири критеријума: сличност, прикривање, временску инверзију и дисонанцу (Бајар, 2010: 36).

Прва два критеријума, сличност и прикривање, заједничка су и једном и другом облику плагијата, али нису ни мало банална. Зато се њима треба озбиљно позабавити у једној подробној анализи додира и прећуткивања између Миљковића и савремене поезије.

Критеријум сличности

Тачке сличности и места додира су бројни. Обе поетике верују у тзв. „вербалну јаву“, у свет речи пре света, у свет песме изнад и преко стварности. Обе доминира процес **митопоетизације**. На Миљковићевог Феникса и Орфеја, одговара се Карановићевим Орестом, Јеленковићевим Елпенором, Бешићевим Орфејским завештањем, Бошковићевим бескрајним призивањем библијских гласова, манама Ане Ристовић. Субјекат тражи ос-

лобођење од света будући да му је његова несносна позиција да буде *између* наметнула **свест о угрожености властитог идентитета**. У својој **онтолошкој несигурности**, тај исти субјект тражи утемељење у празнини и миту, у поезији у коју верује као оно у оно хајдегеровско пре-онтолошко искуство. Само таква поезија може да говори о бићу, што је усвајање Хајдегеровог става да је сваки говор о бићу заправо поетски говор. Не удаљавајући се много од овог филозофа, проналазимо следећу сличност, **прогон физичког, линеарног времена** из поезије и **успостављање заборава** на његово место. У том духу Миљковић каже: „Дај нам будућност ко сећање“ (*Додоле*) и „О, које ли је време у космосу“ (*Ноћ јача од света*), „Тражим почетак сјај и сате сталел/ Да живе мој живот и да га васкрсну“ (*Поистовећивање бића и речи*), „Свет нестаје полако. Загледани сви су у лажљиво време на зиду...“ (*Море пре него усним*), а о заборавау као простору песме где „све је име или реч“ (*Почетак заборава*), „тамо где не допире памћење, покрет/ где нас не умножава и не понављају дани“ (*Море пре него усним*). Та места и те теме можемо упоредити са стиховима Драгана Бошковића: „Читати поезију,/ сваком новом песмом улазити у храм, /само значи палити свеће / (оном несталом или непостојећем),/ гонити време из овога света, / забораваљати на подневну жегу“ и „Покушавам често да се сетим оне лепе, / ненаписане песме,/ обликоване у мени пре мог зачећа..... као што је *Узалуд је будим*“ (*Читати поезију*). Али она се не јавља чак ни у облику једне беле странице више у рукопису, остаје у заборавау, неисписана, као и ново електронско писмо пријатељу чије је поднебље само заборава, јер електронска подлога не памти траг. И „Зато остаје читати поезију,/ ...гонити време из овога света“. „Забораваљено сећање“ оксиморонски термин Жила Сипервјела тако је подесан и за Бранкове стихове и као врхунски постмодернистички парадокс. **Неповерење у целину, дисконтинуираност**, стални прекиди гномичним парадоксима код Миљковића су, слободно можемо рећи, стилиема („Љубави моја мртва а ипак жива“, „О, све што прође вечност једна бива“; „Ја волим срећу која није срећна“)... или прекиди филозофемама („Ништа није изгубљено у ватри/ само је сажето“ у *Похвала ватри*), нелинеарност која се огледа у сталном самоиронишућем и саморефлексивном ставу поезије, стално кретање, узмицање, све су то доминанте и савремених песничких поетика. Стално **мишљење поезије**, а не више певање и мишљење постало је и нов начин песничког исписивања. Аутопоетичност, доминација **подтекста** (који не само да се провиди као потка ретког ткања већ ступа на место шара, било да је филозофски, митолошки, библијски или поетско цитатни), симболистичко и надреалистичко наслеђе, свет поезије који захтева истовремено апстраховање и брисање спољашњег света, опсесивна окренутост пуној и плодотворној празнини – само су још нека места додира, која за ову прилику не можемо подробније да изложимо. Типичан Миљковићев простор је празнина, не обична већ оваква: „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*). Ту мисао мисле данашњи намерници, а пена и рика тих гласова је оно што је дошло до Миљковића и упловило у његову поезију. И Данилов ће имати Гнездо над понором, песму као уточиште, и Јеленковић митски међупростор јадне успаване Елпенорове душе, и Војислав Карановић, у *Затписнику са буђења*, метафору птице која попут Миљковићеве заспале излеће из његове главе, док код Карановића излеће из лобање, а код Бошковића читамо: „мајстори нека уче да је празнина суштина света“ (*Исаија*). Додајмо и Карановићев предео сна из ког се непотпуно излази па песма настаје у омамљености и полузабораву, што јасно доводи до додира двају песничких простора порекла песме.

Расредиштеност Миљковићеве поезије као да је потекла из неког савременог филозофског списка јер нема константе која је њен кључ. У једном тренутку шифра за откључавање његове херметичности/ нејасности је Хераклит са елементом ватре и борбом као вечним кретањем, феникс и сунце као реч која постоји тек кроз биле, док се у другом опредељује за хладну ватру, за вечно мировање, за таму. Није само филозофска концепција код њега измењива, у сонетном венцу *Трагични сонети*, као и у циклусима песама, постоји низ средишта. Кад нам се учини да смо ухватили Аријаднину нит, залутамо у ћорсокак, траг нас наводи да је пут негде у поетими, филозофији, знаку. Вера у Хераклитов логос као надначело принципа кретања меша се са довођењем у сумњу антропоцентричног логоса нарочито у *Трагичним сонетима*.

Миљковићеву поезију, поред вере у мисао, обележава и **неповерење у мисао и разум**, али не само оно надреалистичко неповерење због којег се афирмише подсвест, већ једно велико неповерење у антропоцентричну могућност да се човек и поезија утемеље у себи, јер они су увек негде другде, негде даље, у просторима непознанице и празнине. Стога нам је у неком наредном говору о Миљковићевој поезији потребан и коментар и проширење тезе Тихомира Брајовића о надреалистичкој подлози свих будућих „визија поезије“ Бранка Миљковића (Брајовић, 2013: 124–128).

Сама спрега две блиске концепције (симболизма и надреализма) које се доводе у везу преко схватања знака, актуелна је као позадина у нашој поезији дуги низ година. Као илустрација може нам послужити пример сна код Александра Ристовића који је за њега једнак мирењу супротности али и смрти.

Критеријум прикривености

Критеријум прикривености откривамо у два поступка, прво у празници као пољу песме, а потом у иронији. Шта год да је увучено у празнину ако је она надначело, може се сматрати нестабилним и несигурним па тако и

будућа места; она су наводно само претпоставке неког могућег смисла који је у сталном измицању и поновном растварању, оном хераклитовском путу нагоре, у ваздуху, пари, ишчиљењу. Други поступак који омогућава скривање позајмице је иронија.

У овом случају иронија се посматра као онтолошка неминовност и као демановска перманентна парабаса (односно функција прекида); стално одлагање смисла и у њему новом отварању – Миљковићева поезија њоме обилује. Чувена изјава „Поезију ће сви писати“ али и све песме о поезији, посебно из циклуса „Критика поезије“ из збирке *Порекло наде* пуне су ироније. Поезију ће сви писати јесте вера у поезију као спас јер ће истина бити могућа само у њој (што Бранко и каже у свом есејистичком промишљању поезије) јер ће лаж овладати светом (са овом будућом лажи ћемо се срести у будућности овог текста). Поезија ће једина преживети пошто „свет нестаје“ како стихује у песми. Сама поезија није свет, она је истовремено и више и мање од света. То је, како каже Брајовић (Брајовић, 2013: 125), огроман ниво друштвене самосвести Бранка Миљковића. Са друге стране, треба видети песму *Судбина песника* која пева о уништењу песника. Тако изјаву „Поезију ће сви писати“ можемо разумети као бескрајно поверење у поезију која је изједначена са смрћу јер „исто је певати и умирати“ а истовремено ужасно неповерење у свет, који ће нестати. Бошковић му потврђује предсказање у песми *Када бих био песник*: песника више нема, јер су све песме смрти испеване, јер је немогуће одвојити се од биографије и тела које спутава, јер је немогуће као стари мајстори написати чисту песму. Другачије мишљење наводи Тихомир Брајовић када говори о Миљковићу у контексту једног немогућег разговора о будућности. Он види ранг прагматично-популистичког амалгама сутрашњице код Миљковића, које је наследио од Лотреамона из његовог програмског текста „Предговор за једну будућу књигу“ у коме говори да песник мора да буде кориснији од било ког грађанина, учитељ младежи, те да у свом песничком чину као гесту антрополошке еманципације носи ултимативну етику своје врсте (Брајовић, 2013: 126). Тако би истине биле општенародне и сви би певали поезију. Ова два тумачења се не морају међусобно потирати или искључити јер заправо и омогућавају иронију као прекид. С Миљковићем никада нисмо сигурни када ће прекид настати и куда ће нас он одвести.

Критеријум временског поретка

Критеријум временског поретка лакше ћемо разумети ако одбацимо доминантно хронолошко сагледавање књижевних појава, али и ако приступимо Миљковићевој поезији као тзв. **трећем тексту**, тексту који је преживео промене будућих поетика. Ово можемо укратко показати на интерполи-

раном коментару у песми *Када бих био песник* Драгана Бошковића. Једна интервенција на Миљковићевом стиху чини га коментаром а не цитатом. У Бранковој *Очајној песми* стихови гласе: „Пси ме рецитују и глуве пољане/**Цвет** и птица ухваћени су у лажи!“ док код Бошковића гласе: „Пси ме рецитују и глуве пољане / **смрт** и птица ухваћени су у лажи“. Уместо једног глобално симболистичког симбола цвета, који код Бранка има много значења а најчешће одсуства и мириса, уводи се смрт у коју Миљковић не сумња. Овде је она ухваћена у лажи. Ако је смрт поље песме, шта онда са самом песмом бива? Како после лажљиве смрти читати Миљковићеву поезију? Како се одвијао процес у овом случају? Бошковић увиђа такозвано *тамно место* у поезији Бранка Миљковића. Додуше, песник сам доводи у питање своје симболе и њихову особину да нас завањавају стално отварајући нова значења. Али оно које је најпровокативније јесте значење одсуства и празнине у коју реч као симбол (или метафора због свог лажљивог поредбента КАО) води. Он је перманентно измицање смисла, истине, могућности описивања и слике и Миљковићево превазилажење симболизма највише јесте у тој чињеници што симбол не схвата попут симболиста 19. века. Овде симбол није одређен везама спољашњег света, чулима, контекстом, он је аутономно право језика да нас лаже. Зато цвет може бити било шта, али смрт не може. Она може само да кружи и да се потврђује животом: „Смртоносан је живот, ал смрти одолева“ каже песник у *Балади* и тим квазипарадоксом у стилу хераклитовског начела света који опстаје у борби, казује да смрт и живот једно друго подупиру, а то ћемо најбоље разумети уз помоћ херменеутичке доскочице. Живот који се открива појединцу коначи смрћу, али када га погледамо и разумемо као појам (у смислу егзистенцијалистичке филозофије), он побеђује смрт јер се као појам живота наставља даље. Зато је тај и такав живот, оваплоћен у речи и мишљењу, вечан, као што је и мала смрт неуништива и нужна. Она преводи из временитог света у живот као појам. Истражујући то тамно место у поезији Бранка Миљковића, Бошковић мења цвет далеко важнијим појмом из исте поезије. Није важно што је цвет ухваћен у лажи, то нам само говори о значењу које превазилази и ону ларпурлартистичку: „Ах што је лепо и опасно: цветрадицета“ које Миљковић наводи у *Лауди*, свестан опасности аутономије речи; Бошковић хвата у лажи много тежу реч – смрт. Када се Бошковић определио да пева, није пристајао још увек на то да је песник јер је желео да сачува право на обичне речи, ког се Бранко одрекао у свом убеђењу да је исто певати и умирати. Певање је потврда смрти у коју се не може и не сме сумњати, јер би се у супротном сумњало и у живот и у песника и у реч и у ватру. А шта ако поезију сви певају и они попут Бошковића који тврди да није песник(!?) и тиме коментаришу поезију нашег песника ватре и смрти. Коментаришу онако како је Фуко то описао, изводећи својим коментаром онај плодотворни остатак мишљења који је остао у тами језика. Онда Бранкова поезија „одговара“, па се враћамо на

„непесника“ и тако у круг. Јесмо ли се поново срели са оваплоћењем идеје о творачкој ватри? Сада се у коментару доводи у питање она реч која се код Миљковића није доводила у сумњу. Реч смрт није истинита, Бошковић је неке ставља у уста. Ко то говори у песми *Када бих био песник* да су „смрт и птица ухваћени у лажи“? Свиђа нам се помисао да то говори сам Бранко Миљковић. Тако је учињена интервенција на самој Миљковићевој поезији. Ако нам он тврди да је његова најтежа реч лажна, како онда читати његову поезију из почетка? Као трећи текст, свакако, али и као антиципатора данашњих поетика. Бошковић му је пружио сумњу својим квазицитатом, тиме је довео пред-себе у појавно једну нову поезију, ново читање.

Критеријум дисонанце

Критеријум дисонанце односно утисак да су неки делови текста или поетике страни и да од ње одударају говори да су та места антиципирани плагијати. Ти одељци често делују анахроно у односу на остатак текста. Много је таквих места у Миљковићевој поезији, не само она у којима „разговара“ с будућим песницима, него и статус и амбивалентни ставови његовог субјекта, који живи ни мање ни више него у песми. Претеча симулакрума, стварније а истовремено лажније од саме стварности. Овакав концепт, у суштини, поново одражава Хераклитов (значи и Миљковићев) модел о вечном „враћању“ истог–различитог. Та разлика јесте лаж речи. Миљковићево стално час поверење, час неповерење у реч јесте та свест о лажи, о разлици која је заправо све оно будуће које реч у себи носи и додаје. Савремена размишљања о знаку су нас томе научила, да знак заправо нема оно своје означено, а Миљковић о томе није могао читати. Реч је у вечном влажењу и сушењу, али она у својој бити јесте празнина (као што празнину, у значењу смрти, посећује и из ње поново увек извире), она кружи, одлази и враћа се али никада није иста и не носи истину коју од ње толико захтевамо. И како је год рекли она се опире да нам открије свој садржај, а Бранко то увиђа када каже да су „цвет и птица ухваћени у лажи“. Реч нам ништа неће открити, била она прејака или блага. Уз сав напор филозофске херменеутике да језик изведемо пред-себе у откривеност, остаје само немоћ (и свест о тој немоћи) да језик у себи носи будућа значења. Миљковић често ту тајновиту будућност тражи у прошлом, у почетку, што је логично и у складу с његовим хераклитизмом, и зато каже: „Тражим те у ветру, ако те још има/ Изговорена речи за светове пале/ Тражим почетак сјај и сате стале.“ (*Почетак трагања за бићем*) или: „Шта је то што се у дну песме крије.“ (*Почетак путовања*). У својој дијагнози онтолошке уздрманости и болести бића, он прибегава хајдегеровском излечењу, онтос бића је у језику (у песми *Поистовећивање бића и речи*), али се и тај лек показује неефикасним, јер реч почиње са за-

боравом а даље сама измишља свет, оно пред чим је песник немоћан. Она измишља будући свет али се не да довести у откривеност, пред-себе. Свес-тан своје немоћи пред речју, песник је призвао и довео будуће надамак живота али га не може знати и зато га назива новим злом које почиње да цвета (*Очајна песма*) и тим будућим светом влада мисао која не уме да мисли и више није могуће рећи ишта што би било јасно ни о прошлом, ни о садашњем, ни о будућем. Свет је постао „Нечитак свет“ (*Заједничка песма*) јер се будуће у речи не да свођењу на садржај и истину. Упркос свој тајности која чува реч од коначног исказивања смисла, и песник и будући песник певају, само свесни да се јасности треба одрећи; она је смешни циркузант на папиру, јер реч, ма колико по незрелим критеријумима била јасна и чиста, побеђује у борби с оним ко хоће да је укроти (и одузме јој будућа значења). Кад се расрди, прејака реч убија песму, убија песника, изводећи вратоломну еутаназију над смислом који јој се изговарањем и смештањем придодаје као једини или примарни. Не говоримо о песниковој смрти и баналним и политичким тумачењима његовог епитафа „Уби ме прејака реч“. Управо је злоупотреба и монтирање за јефтине идеолошке ефемерне потребе ишла по овом моделу. Тај епитаф никада није био нити може бити доказ било које тврдње, а понајмање неког дневнополитичког образложења песникове зле судбине. Могућа је само тврдња да је Миљковић веровао у вербалну јаву из које долази (или коју твори) та прејака реч, а никако из било које друге сфере. Прејаке су оне речи које имају моћ (само)обнављања, за њега су то: ватра, крв, жудња, смрт и поново ватра (*Свест о песми*). А песнику оне дају могућност да живи, да их казује, да их пропушта кроз своје срце и крвоток, да га ограничи од отуђеног одласка у себе ван света и најзад, што и после смрти настављају све у круг, пружајући се у будуће. У време које опседа Миљковића, јер се стопило у једно, у ону тачку о којој је и Хајдегер мислио. Када у стиховима: „Више ми нису потребне речи, треба ми време;/ Време је да сунце каже колико је сати;/ Време је да цвет проговори, а уста занеме;/ Ко лоше живи зар може јасно запевати!“ (*Песма за мој 27. рођендан*), Бранко констатује да обитава у другом времену и другој јави, где се време не мери по земљиној обртници, где нема мириса овог света и где су речи једина стварност и да се тако потребно време може наћи само у песми: „У погрешном распореду речи утешно време/ можда ћу наћи.“ (*Свест о песми*). Можда у њеној празнини која носи у себи све садржаје, заборав, и дане будуће. Ако је време сам начин постојања бића, а времена немам, значи да нема ни мог бића, и поново констатујемо да је онтолошка језа песникова стварност. Може ли реч створити време? Може ли она заменити биће?

Када говоримо о времену и поезији Бранка Миљковића никако га не можемо сагледавати као линеарну и зауздану конструкцију. Оно је пре укрштај двеју изворнијих форми мишљења времена. Једне митолошке, која је кружна у својој основи и друге первертиране, која не признаје еволуцију и

релативно скорашњу идеју о напретку. Творачки хаос и ватра се воде својим унутрашњим временом стварања и растварања и не мери их никакав ход по сунчевој сенци. Нема више Аристотеловог времена из *Физике*, нема ни времена јер нема бића, потребно је створити га речју и песмом. О истој теми размишљали су и Жил Делез и Хајдегер поводом Хераклита, и Владета Јеротић у својим интерпретацијама Хераклитових фрагмената. У том контексту занимљив нам је Хераклитов 6. фрагмент: „Сунце је сваки дан ново“ (Хераклит, 1981: 44). На њу се своди Делезово размишљање из *Понављања и разлике*, да је светлост(сознање) немогућа у времену(бићу) као иста, ми заправо увек имамо понављање разлике и само ње, јер оно исто није могуће. Сунце је ново, значи различито и у овом понављању не доминира истост већ разлика, и како каже Новица Милић у објашњењу *Филозофске мисли* Жила Делеза кроз четири Хераклитова фрагмента, сви водећи савремени француски мислиоци сугеришу „да се рад негативног замени игром разлике“ (Милић; <http://libreto.net/2014/07/rizom-delez> (19.09.2014), у чему кључну улогу игра инвенција, јер само она може да се супротстави серијалности која верује у исто. Тако ни Миљковић не негира, он укључује у своју реч и заборављено и изговорено и неизговорено, верујући у Догађање речи и песме, у Смисао и Мишљење. Оно убрзо бива доведено у питање ако се не доведе до језика, у откривеност. То је немоћ песника, немоћ хераклитовски схваћеног Логоса који нам објашњава Хајдегер као „збиралачко полагање“ (Хајдегер, 1999: 183). Тај Логос је само блесак бивствовања и потом се сам Логос одмах мења, и те промене свестан је и песник Миљковић. Муњу „видимо тек кад се нађемо у олуји бивствовања“, каже Хајдегер, а ако је у страху одагнамо, тај нови мир води у страх од мишљења, од чега и песник стално стрепи. Бивствујуће за Хајдегера јесте појавити се, стајати на светлости. То појављивање бића и речи и времена је могуће једино у бистрој ноћи онога ништа(вила), у њој је све али и стрепња, та страшна ствар која прожима мисао сваког егзистенцијалисте од Кјеркегора надаље. Са њом се Миљковић бори али јој се и предаје јер га она спаја са Мишљењем, са Ништа, са Временом. Јеротић ову исту Хераклитову сентенцу да је Сунце свакога дана ново схвата на себи својствен начин, да је изражена „непрекидна шанса човеку да Божју *creatio prima* прошири у *creatio nova*“ (Јеротић, 2013: 20). Има ли Миљковић ту потребу за новим и различитим? Изгледа нам да нема у оном смислу у ком песник ранијих времена жели да саопшти нешто ново, другачије и оригинално.² Бранко не саопштава, он верује да својом речју само

² Своје схватање новине Миљковић образлаже у тексту „Поезија и облик“. Противећи се савременим законима поезије слободног стиха, која у тој форми сагледава много више од пуког ослобођења песме из стега нормативних постика, већ и под утицајем руског формализма у њему види таутологију између садржине и форме у најширем смислу, Миљковић сматра да слободни стих никако није гарант новине. Управо зато наводи француске модернисте, Малармеа, Верлена, Рембоа, Валерија, Рилкеа као песнике који су у својим сонетима и строго дотераним песмама донели много више новина него они који

показује неко њено ново и тиме убилачко значење. Значи, нема култа песника као иноватора, језик је нов иако је стари, иако сам Миљковић не спада у групу наших надграматичара и језикотвораца. Њему нису потребне нове речи, јер су и ове старе свакако заборавиле своја претходна значења и на том месту заорава започела је нова песма. О заборавау као полазишту доста је говорио у есеју „Поезија и истина“: „Оно што песма хоће да каже, мора да буде оно што песма тражи, оно што се у њој само изгубило. Песма је заборав и од заборава. Она не казује садржај, већ га мутно досеже“. Са оваквим размишљањем би се сложио свако ко промишља питање писма и трагова, па се Миљковићева мисао још једном показује као дисонантна, мисао из будућности. На другом месту, поводом поезије Алена Боскеа, Миљковић каже да „песма почиње сећањем, а завршава заборавам“ (Миљковић, 1981: 243) и „постаје вечито памћење које себе не памти“ у стању које није ни стање језика ни стање нејезика и тада побеђује песника. Та победа над песником јесте отргнуће песме у будуће, ту је она већ зграбила неког будућег „не-песника“, попут оног нашег из малопређашњег примера.

Најважније не-место у ком се догађа истина песме и у ком се додирују пламенови песника прошлости и будућности је празнина, Ништа. То не-место где песник нема идентитет, где је само у проласку или расцепу између себе и песме. То место је код Миљковића најчешће вода (море, које тако хвали и код Душана Матића, или просте воде, како сам каже за свој простор у ком настаје песма, у *Паралелној песми*). Ништа има безброј облика, његова појавност је несамерљива, али важно је да оно буде „пуна празнина“ а та пунина је заборав, траг али и оно што следи после влажења, после песме. Празнина је плодна и тај нови вид онтологизације, то „превођење у празнину, у облик који ће му омогућити да у будућност улази кроз сећање“ (Микић,

су полазили од нихилистичке поетике, као што су Цара и Бретон. Новина за Миљковића нису ни оригиналне метафоре (значи стил), ни иновативни дијалог човека и судбине (значи претензија песника на дијагнозу стања Субјекта), ни проблем сазнања и немогућност сазнања (опет дијагноза епистемолошког анархизма), ни проблем апсурда и човеково битисања и егзистенције. Ново је, каже Миљковић, оно што је савршено. Он то савршенство везује за облик јер једино савршен облик пружа убедљив почетак и крај, као и довршеност. Ово је један од Миљковићевих ставова који га враћа модерни и добу које верује у целину, али како је сам често увиђао своје ране заносе, чини се да својом поезијом, после 1957. године (из које је овај текст), домишљањем и самом поезијом показује да верује да је новина у самом језику, у херметичној песми, која не почиње истином него се истина у њој догађа. И појам херметичне поезије је чедо модерне, али чини нам се да је овај херметизам у много чему другачији. У његовој концепцији херметична песма зна тајну али је никада не каже, она, заправо, истински почиње тамо где престаје. Видимо да таква поезија код Бранка увек рачуна с будућим и њен врхунски задатак јесте да се ослободи од онога од чега је пошла. Како? Надахнутим истраживањем речи и веровањем у вербалну јаву, у људски говор, у језичку стварност која је паралелна животу, никако испред или иза, испод или изнад њега. Можда се зато одлучио да истражује и другачију форму, можда је пристао на таутолошко између свог филозофско-поетичког убеђења и форме у својој *Паралелној песми*. Или је она та новина у савршеном складу?

1998: 228) јесте истовремено и осигурање да се сачува сећање али и да се призове будуће сећање.

Где је тај „простор“ у *Паралелној песми*? Са оне стране која казује песников *средо* или *напоредо*, у оној страни песме која казује материју? Чини нам се да је у расцепу, у међупростору, тамо где се две половине песме огледају једна у другој, размењујући своје филозофеме. То су два простора у којима је песничко биће могуће, један је свет сирове материје, мучења и презира, онај који обилује празним у пуном (а то је очигледно немисленост и јалова празнина тамо где мора да буде мисао, значи, свет пре мисли, свет пре великих речи којима претходи пустиња). То је предео који не захтева поезију, онај коме је сувишна јер верује у своју материјалну појавност, у градове али и јаву која је исто као поезија песнику, али која је песнику празна празнина којој мора да се прилагођава, где је инспирација са својом златном лудошћу једина пукотина, место продора у ону другу стварност. Та друга је прапочетак у води, предивна шетња до непознатог и натраг, она је чисто време, значи биће, наставак у жару речи, синкретизам сваког могућег облика за додир и спознају плодне празнине, место тријумфа безводних водоскока, место мишљења поезије. Ту између, продором тог мишљења у ону другу сферу прве песме, настаје поезија после шетње кроз прошло и будуће. Преписивањем стихова: „хајдемо просте воде/ хајдемо/ то је мала шетња до непознатог и натраг/“ спајају се песникова два простора, да би нам на крају, у последњем стиху рекао где је доспео песмом: „увежбаним навикама које нас изједначавају“, где се спајају и прошли и садашњи и будући, у Ништа, у Смрти, у непознатом а безброј пута потврђеном. Тако је песма заиста чисто време, једини начин боравка бића, фотографија празнине, истина стварнија од живота. То чисто време, вербална јава, јесте величанствени сусрет свих песника. Сви су заточени у времену пре буђења, попут Елпенора, у лажи изговорене речи, попут Бошковића и песми која кружи од непознатог и натраг, у поезији Бранка Миљковића.

Литература

- Бошковић, Д. (2006). *Исаија*. Краљево: Повеља.
- Бошковић, Д. (2013). *Отац*. Краљево: Повеља.
- Брајовић, Т. (2013). Давичо, Миљковић, Ујевић: један (не)могући разговор о будућности поезије, у *Песничка поетика Оскара Давича* (зборник радова), Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, Београд, Шабач, 121–141.
- Делез, Ж. (2009). *Понављање и разлика*, с француског превео Иван Миленковић. Београд: Федон.
- Јеротић, В. (2013). *Са Хераклитом у 21. веку*. Београд: Службени гласник.

- Микић, Р. (1998). *Улога нејасности у опевању песме*, у књизи Миљковић, Бранко, Песме. Београд; ЗУНС.
- Миљковић, Б. (2012). *Песме*, приредио Новица Петковић. Каирос: Сремски Карловци.
- Миљковић, Б. (2011). *Песме*, приредио Слободан Ракитић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Миљковић, Б. (1981). *Поезија*, приредио Петар Џацић (садржи есеје и фрагменте). Београд: Просвета.
- Петковић, Н. (2012). *Инверзија поезије и поетике*, у Миљковић, Бранко, Песме, Сремски Карловци, Каирос, стр. 191–211.
- Хајдегер, М. (1999). *Предавања и расправе*, с немачког превео Божидар Зец. Београд: Плато.
- Вајар, Р. (2010). *Anticipirani plagijat*, prevela s francuskog Mira Popović. Београд: Službeni glasnik.
- Ђурић, Н. М. (1990). *Istorija helenske etike*. Београд: ZUNS.
- Heraklit. (1981). *Fragments*, prema prevodu Miroslava Markovića. Београд: Grafos.
- Jelenković, S. (2006). *Elpenori*. Čačak: Gradac.

Svetlana M. Rajičić Perić

MILJKOVIĆ IN THE LIGHT OF ANTICIPATED PLAGIARISM, GAPS FULL OF FUTURE

Summary

In the article we show how poetry and poetics of Branko Miljkovic can be viewed from an unusual angle. Specifically, we reverse the direction of the literary history as the history and impact of development usually chronological and based on the basic matrix thesis-contrathesis-synthesis. This different view assumes that Miljkovic retired to his opinion of poetry and poetics philosophemes from the future and it is accordingly still very modern and constantly reinterpreted. That his poetry can really be considered plagiarism anticipated, we have shown on the basis of the same four conditions that should be met: similarity criteria, criteria concealment, temporal order and criteria dissonance.

ИНВЕНТИВНО РЕАКТИВИРАЊЕ СТРОГИХ ФОРМИ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА²

Сажетак: Миљковић је међу припадницима групе српских неосимболиста један од значајнијих апологета облика. Начела изнета у есеју „Поезија и облик“ била су основа за разумевање значаја конститутивног елемента. Сматрао је да се усавршавањем постојећих облика може бити инвентиван. Суштина је у новим односима садржаја и форме, њиховом узајамном деловању које константним варирањем задржава динамичност. У раду се указује на мноштво строгих форми које у његовој поезији добијају нови значај управо због неприватања њиховог канонизованог вида. Стилизованим обнављањем утврђених облика изражавао се модерни сензибилитет. Истиче се Миљковићева употреба познатих облика, али и до тада некоришћених сталних облика у српској књижевности.

Кључне речи: стални облик песме, стилизација, сонет, рондел, лауда, балата, балада

Бранко Миљковић је један од ретких песника који су пажњу усмерили на прецизне формулације поетичких становишта своје поезије.³ Начела изнета у есеју „Поезија и облик“ била су основа за разумевање значаја конститутивног елемента, односа садржаја и облика као неминовне преокупације песништва, па су тадашњи манифестни карактер задржале и до данас. Неретко ће се поједини критичари, па чак и песници, када се покрећу питања формализације поетских творевина освртати на Миљковићева промишљања. Нема текста посвећеног овом поети у којем се не помиње његова есејистика, а пре свега мислимо на овај средишњи поетички есеј; исто су

¹ sania0205@yahoo.com

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178005: *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

³ О значајној улози форме у песништву српских неосимболиста и промишљањима Бранка Миљковића о облику као примеру поетичких мерила читаве генерације, видети Париповић, 2012: 75–84.

тако, као богато извориште тумачења песничког поступка, често истицани и његови критички текстови и осврти на поезију многих песника. Схватање поезије које је Миљковић изнео у својим огледима усаглашено је са његовом имплицитном поетиком. Мноштво строгих форми оживеће кроз његове песме, добити нови сјај и значај, али ће се и неки стални облици до тада непознати у српској књижевности почети употребљавати. Треба подвући чињеницу да Миљковић облике без изграђене традиције употребе у нашој књижевности искључиво ставља као насловне одреднице, па су тако песме насловљене само као балада, балата, рондел, лауда, док је такво жанровско именовање знатно ређе са обликом изграђеним у традицији и код нас, какав је рецимо сонет. Овакав поступак насловним усмерењем парадоксалан је његовом исказу о значају наслова који не треба да објашњава песму већ да буде елемент који појачава загонетност песме. Разоткривање употребе утврђеног облика при првом сусрету са песмом даје извесно другу конотацију, потирући сваку органичност и подижући копрену са уметничког поступка. Тајне више нема и песма свог читаоца води путем разоткривања песничког опхођења на формалном фону.

Сонети

Обиље сонетних варијетета налазимо особито у књизи *Узалуд је будим* (1957) и књизи *Смрћу против смрти* (1959). Миљковић је на почетку свог поетског пута јасно осетио потребу да се врати сонетној форми, да у задатом оквиру реализује песничко искуство и постигне потребну меру, да актуализује и реактивира форму не прихватајући је као превазиђену. Структурно, садржајно, мелодиозно и метрички он је удахнуо сонетној форми нову искричавост, остављајући посебан траг у српском сонетизму. Специфичном организацијом језичне грађе и незадовољавањем појединих норми, чинио је посебност облика уочљивим. Познавање канона надстиховне структуре на основу добре проучености сонетизма у иностраној и домаћој књижевности песнику је омогућавало креирање аутентичног облика, извесну дозу иновације адаптиране песничком сензибилитету. Таквим особеним односом према форми, одсликавале су се тенденције у тадашњој нашој актуелној поетици, пре свега, обнављање традиционалних форми неосимболиста, али не миметичко већ реконструктивно које се никако не приклања насиљу над формом.

У складу са модерним поетским струјањима, Миљковић не преузима технички правилан образац, одбацује ригорозност захтева облика и надилази наслеђену матрицу. За њега метрички закони не представљају тиранију, већ му помажу у рађању сопственог обликовног идентитета. Истицао је да „тежња ка строгој организацији песничког градива одузима песничку 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“ (1972а: 207).

Својом првом поетском књигом *Узалуд је будим* (1957) Миљковић се окушао у појединачним сонетима као мери за мисаони и емотивни песнички занос; у циклусу сонета као потреби за преливањем теме у више песама; а потом и у сонетном венцу као круни сонетизма. Од 45 песама збирке, 35 је сонета: појединачних 10, два циклуса (један има 7 песама, а други 3 песме) и један сонетни венац. Наредним збиркама објављеним 1960. године – *Ватра и ништа* и *Порекло наде*, опсесија сонетом је потпуно утихнула. У првој од њих објавио је само један појединачни сонет и један минијатурни циклус од две песме, док у другој збирци нема уопште сталних облика, па тако ни сонета. Тек је зрела песникова фаза, у последња два циклуса друге књиге Миљковићевих сабраних дела, „Орфичко завештање“ и „Нечитак свет“, тачније међу песмама сачуваним у рукопису, открила још три појединачна сонета и наставак поменутог минијатурног циклуса у две песме. Дакле, овај стални облик најзаступљенији је у Миљковићевом опусу. Написао је свеукупно 43 сонета у различитим својим појавним облицима, а да ниједан није у канонизованој форми.

Уколико направимо поделу појединачних сонета на основу структурног распореда, добијамо више група:

1. *песме у којима се доследно придржава петраркистичке структуре (поделе на катрене и терцете):* „Сонет“⁴, „Грађење песме“, „Душа ракије“, „Душа вина“, „Ноћ јача од света“, „Мит о рукама“;
2. *песме раздвојених катрена, али обједињених терцета у једну целину:* „Орфеј у подземљу“, „Сонет о непорочној љубави“, „Усних је од камена“, „Смрт Орфеја“, „Стеван Раичковић“;
3. *песма без строфне поделе у октету и сестету:* „Сонет“⁵;
4. *астрофични сонет:* „Сонет о птици“;
5. *шекспировски сонет:* „Размишљање у кафани ’Прешернова клет“.

Миљковић је, што се тиче самосталних песама у сонетној форми, највише следио структурно обележје италијанског сонета; графички их је раздвајао на катрене и терцете. Међутим, подједнак је број и песама са неоделитим шестостишним делом. Оваквом поступку, као особеном виду нарушавања изворног обрасца, почесто прибегава и у циклусима сонета, па и у сонетном венцу. Наиме, ако сагледамо у свим овим песмама целокупан однос ка строфној расподели, приметно је да сонет у свом графичком аранжману поступно стиче измене: од нормираног модела са два катрена и два терцета, преко потирања строфне поделе у једном делу (нарочито у сестету), потом и у оба дела (октет као целина и сестет као целина), све до

⁴ Из збирке *Узалуд је будим*, прва песма циклуса „Ноћ с оне стране месеца“.

⁵ Из збирке *Узалуд је будим*, трећа песма циклуса „Четири песме о сну“.

збијања обе структуре у једну целину у виду астрофичног низа. И сви ови модели присутни су у једној, односно првој збирци (дакле, нису временски условљени нити проузроковани неким поетичким превирањима) што говори да се песник активно односио према форми испитујући који је рам најподеснији за емотивно-мисаоне садржаје, те потврђујући динамизам самог сонета који је и довео до вишевековног опстанка облика. Питање мотивираности за овакву врсту стилизације облика (поигравање графичким аранжманом) могло би имати више могућих одговора: ефекат изненађења, потврда виртуозности, регенерација сонета одбацивањем подразумеване регуларности и улоге „медијатора наслеђеног“, давање личног печата... Наравно, када изостаје структурно обележје, сонетне ознаке је могуће идентификовати логичком и ритмичком смисленошћу; схемом рима и унутрашњом композицијом.

Сви сонети прве групе су римовани и сваки са својом схемом и бројем рима руши каноне традиције; шест сонета – шест модела.⁶ Шаролики соровни низ ових сонета говори о Миљковићевом непристајању на поетичку окамењену датост, кад се већ доследно држи строфне структуре. Разне варијанте пружају и катрени и терцети. Видимо назнаке олакшаних сонета, хибридне форме особене по мешању обгрљених и парних рима, употребу шест рима, а надасве непоновљивост комбинације ни у једном сонету. Најближи традиционалном шаблону очито је у песми „Ноћ јача од света“, у којој тендира француској схеми са парном римом у оба терцета, док у њеном другом катрену инверзивним поступком ипак оставља лични печат. Песник слободно поступа са више сонетних особина и то изразито често, те се због таквог опхођења и доводи у везу са авангардним песницима.⁷

Пет песама друге групе још увек одржавају дводелност сонетне структуре иако потиру раздвојеност терцета не би ли се можда очувала синтаксичка целовитост и избегао пренос међу строфама. Миљковић себи оваквом сестетном компактношћу омогућава неспутан развој опсервација, непристајући на поетску дисциплину коју сонет захтева. По питању риме ближи је утврђеном распореду, иако још увек далеко од конвенционалног.⁸

Још већу слободу у рушењу строфног норматива, интензивнији прелазни ступањ ка потпуној индиферентности према примарном сигналу со-

⁶ „Сонет“ abba bccb dde ffe; „Грађење песме“ abba ccdd hex hex; „Душа ракије“ abba acca cdc ede; „Душа вина“ aabb cddc efe fef; „Ноћ јача од света“ abba baab ccd eed; „Мит о рукама“ abba cddc cee ffe.

⁷ „Отуда више сличности у начину употребе сонетне форме налазимо између Миљковића и песника авангардних струјања, као што су Растко Петровић или Димитрије Митриновић, него између Миљковића и песника нашег симболизма“ (Грдинић, 1996: 97–98).

⁸ „Орфеј у подземљу“ abab abxb cdccdd; „Сонет о непорочној љубави“ aabb abba cdcedc; „Усних је од камена“ abab baba cdcdbb; „Смрт Орфеја“ abab cdcd efefef; „Стеван Раичковић“ abba abab cdcddc.

нетног облика, доноси још једна жанровски насловљена песма – „Сонет“, у комбинацији укрштене и обгрљене риме у катренима и алтернирајуће и парне у терцетима – abababba cdcdee.

„Сонет о птици“ репрезентује последњи степен деканонизације сонета. Испевана у виду неоделитог графичког блока, песма је ипак одрживог римовног и надаре правилног склопа, особена по 13 стихова и заједничким стихом на међи катрена – abbabbacddeed.

У читавом Миљковићевом песништву, песма „Размишљање у кафани ‘Прешернова клет’“ једини је пример поштовања структуре енглеског сонета. Троструко разлагање контемплације о сопству, преиспитивање и суочавање са усудом, у куплетној завршници интензивира реторску упитаност даљег бивства у поетском делању:

Сличан другом бићу мутан и неизвештан
шта је то што хоћеш: је л привид!
О јаво птицо блиска где сам где сам
када погођен сунцем пада последњи зид!

Велики тренутак сјаја ближи се. Кроз речи
куда, мада све што кажем негде бива!
Значи ниједну од смртних ствари не скривам,
кад нађох заборављену горчину која лечи.

То нешто неодређено у срцу ми капље док клечим
пред својим гласом у шуми сред свемира.
О хладна кап што сну ми веђе дира
са последње обале док израстам све већи!

О јаво птицо реци шта сам где сам
и куда кроз реч кад сам неизвештан?!

Први Миљковићев сонетни циклус „Седам мртвих песника“ има све неопходне интегративне факторе за један циклус, песме су садржајно-тематски и формално-жанровски повезане. Број песама у циклусу усклађен је са квантитативним критеријумом који подразумева оптимални број песама у циклусу од седам до десет песничких текстова, што би био први циклотворни фактор по већини теорија лирског циклуса (видети Стерјопулу, 2003). Написан је у комбинацији три начина моделовања сонета; смењују се наизменично петраркистички облик (4 песме), затим развојени катрени, а спојени терцети (2) и астрофична песма. Оваквим преплитањем и променом принципа уобличавања потиरे се монотоност у формално једноличном циклусу и постиже усклађеност са судбинским одређењем сваког песника понаособ. Свих седам сонета написано је слободним стихом и римовано. Већина има олакшано римовање, понекад хибридно, а само два сонета по схеми риме поштују традиционални низ са једнообразним паровима рима у катренима („Лаза Костић“ и „Тин“). У оба терцета песама првенствено при-

мењује парну риму карактеристичну за француски сонет, са изузетком само у две строфе од свих четрнаест.⁹

Одмах за овим најцеловитијим циклусом Миљковић је исте године (1956) написао краћи циклус од три песме – „Триптихон за Еуридику“. Сонети су обележени римским бројем без појединачног насловног именовања, што указује на изразитију кохезију. Јединствени назив најављује и композициони и семантички план. Поступно се сижејно повезују сегменти у циклус, карактеристично за тип линеарне циклотворне повезаности. У питању су „интертекстуалне везе које постоје између двају граничних текстова и које развијају такозвани ’лирски сиже’ постепеним прелажењем тема и слика из једног текста у други“, како то појашњава разматрајући поезику лирског циклуса Е. А. Стерјопулу (2003: 89). У њима се тематизује судбина Орфеја који нариче над водама Ахеронта за изгубљеном Еуридиком. Први сонет почиње осећајем усамљености („горки сам укус твога одсуства осетио / у устима.“), потом се лирски субјект суочава са смрћу („Још ми смрт у ушима зуји“, „Да ли ћу изненадити тајну смрти, ја жртва.“), али наду у спасење вољене не губи („Пробудити те морам Еуридику мртва“). У другом пратимо силазак Орфејев (песников) „на дно слепог предела“, иницијацијску позицију и моменат одлуке („Ево ме без одбране испред страшне самоће. / Не окренути се ма колико да се то хоће.“). Трећи сонет затвара круг потраге за Еуридиком; смрти свестан песнички субјект објављује пораз и удахњује живот оној за којом трага у песми. Смрт је у овим стиховима толико опишљива као да наговештава потоњи Миљковићев трагични исход.

У сонетима „Триптихона“ песник је доследан у италијанском строфном аранжирању и римованом слободном стиху: I – abba cdcd eef ggf; II – abba abba cdc dee; III – abba cddc eef ggf.

У композицији прве песничке књиге *Узалуд је будим* сонетни венац „Трагични сонети“ је нуклеус сонетног станишта. И технички и по значају у самом је средишту Миљковићевог првенца. Вреднован високо од многих књижевних теоретичара и критичара, пружа нам потврду песниковог артизма и смелости да се окуша у захтевној и строгој форми. Свих 14 сонета, иако обједињени заједничким називом, Миљковић обележава римским бројем и појединачним насловом који сугеришу мотивску структуру, док је последњи под термином *магистрале*.¹⁰ Као мото венца ставио је речи Сент Бева: „Идеја у сонету је кап есенције у кристалној сузи“, указујући на драгоценост и ефектност оформљене мисли у овој златној и звучној крлетки до

⁹ „Бранко“ abba cdcd eef ggf; „Гроб на Ловћену“ abba cddc ceecff; „Лаза Костић“ abab abab cdc dee; „Дис“ abba cddc eef ggf; „Тин“ abba abba ccd eed; „Момчило Настасијевић“ a b a cdcd efefgg; „Горан“ abab cdcd eef ggf.

¹⁰ Ово је и Прешернов термин, према старијем италијанском *sonetto magistrale*. Српски песници чешће су користили назив *магистрал*, који подржавају и лингвисти (видети Petrović, 2003: 151–152).

које само истанчаним чулима можемо доћи. Сваки сонет у овом специфичном циклусном плетиву преноси и развија Миљковићеве поједине кључне мотивске проокупације: птица, ватра, речи, песник, песма, љубав, смрт, ветар, сан, трагање за бићем, заборав. Лексичка понављања у више текстова, поред стиховних које сама композиција сонетног венца подразумева, потврдиће радијални тип интертекстуалне кохезије. У овом типу „повезаност између текстова није условљена фабулативним развојем поетске ситуације, већ се остварује захваљујући смисаоном повезивању текстова који чине лирски циклус“ (Стерјопулу, 2003: 90–91). Дакле, имамо принцип рекуренције или понављања. Када се елементи понављају у различитим контекстуалним окружењима задобијају и различите смисаоне набоје.

„Трагични сонети“ исту формалну матрицу обликују на три различита Миљковићева начина: најбројнији су сонети са спојеним терцетима (8), потом петраркистички сонети (6) и један астрофични сонет. Преплетом ових поигравања графичким аранжманом сонета, без правилности у редоследу, исплетен је венац. Написани слободним стихом, сви су римовани.¹¹ Катрени доследно спроводе обгрљену риму, чак и када су спојени у астрофични низ, изузев песме „Проповедање ватре“ у којој се у другом катрену задржава обгрљеност, али у супротном следу – бааб. Једноличност риме у октету заталасаће шест терцетних модела.

Рондели

Миљковић је написао две песме у овој форми, једну објављену 1957, другу 1959. године. У збирци *Узалуд је будим* (1957), у циклусу „Ноћ с оне стране месеца“, обгрљену мноштвом сонета, налазимо песму „Рондел“, где је облик већ насловом сугерисан и конституисан, како би то песник сам рекао.¹²

¹¹ „Почетак сна“ abba abba ccddee; „Кула лобања“ abba abba ccadda; „Одбацивање сумње“ abba abba ccd eed; „Почетак путовања“ abba abba ccadda; „Почетак трагања за бићем“ abba abba cbc bdd; „Поистовећивање бића и речи“ abba abba cca dda; „Испаштање сна“ abba abba cdcdee; „Сећање на покојника“ abba abba cde cde; „Почетак заборавља“ abba abba cca dda; „Измишљање света“ abba abba cdcdee; „Зачаравање“ abbaabba cdcdee; „Проповедање ватре“ abba baab cdcada; „Крај путовања“ abba xbba cdcdee; „Проповедање љубави“ abba abba cdcdee; „Магистрале“ abba abba ccd eed.

¹² Миљковић се у једном свом прилогу позабавио функцијом наслова, рекавши да: „Наслов није ту да само значи песму, већ да је започне, и више од тога, да је конституише и сугерира. Лош наслов може да упропасти и најбољу песму јер је погрешно усмерава“ (1972б: 247). Насловом се усмерава на облик чиме се садржај аутоматски помера у други ред. То пак не значи да детерминисаност обликом умањује вредност песме. Прихватимо став да је облик вредносно неутралан.

Рондел

М.Д.

Слепи ход да те од простора склони, посусталог,
од ноћи осветљене позајмљеним звездама, и ту
да заборавиш, заборавиш сваког дана по мало,
ако је име узрок томе сну.

Не виђај људе са опасним рукама у дну
где је пепео сведок крви и све поспало.
Заборави, заборави сваког дана по мало.
Једно је име узрок томе сну.

Руке које употребљавају камен и време стало
на померљивој линији између два времена, где мру
два гласна камена и отворен је пут,
нека узму пустињу за сведока ил сунце пало,
да је једно име узрок томе сну.¹³

Песма има 13 стихова распоређених у два катрена и једну квинту, дакле, композиционо је усклађена са прописаном нормом. Разлика у односу на канонски облик је у позицији рефренских стихова које Миљковић смешта на крају сваке строфе, а требало би да прва строфа почиње њима. Извесна варирања носи други рефренски стих прелазећи од условне интонираности везником – ако, до потврдног закључивања. Осим што померањем рефрена ван иницијалне позиције из прве строфе консеквентно следи другачији распоред риме, одступања у рими су видљива и у другим стиховима. Схематски римовни склоп Миљковићевог рондела изгледа овако: abAB баAB abхaB (подсетимо да је норма Abba abAB abbaA). У оба катрена изротирана је рима а и b стихова, док је у квинти поновљен B стих у завршној позицији уместо А стиха. Рима се понегде постиже и асонанцама. Модернизација сталног облика рондела постигнута је и употребом слободног стиха.

Друга Миљковићева песма написана у форми рондела насловљена „Док будеш певао“ налази се у циклусу „Орфичко завештање“. Тематизује судбину поета и поетског делања. Једино могуће егзистирање је у песми и једино га песма прихвата, рећи ће, али опасност задатка носе сами песници. Попут митског певача (Орфеј је у подтексту многих његових песама, па и ове), сваки се песник суочава са сопственим животним стазама. У обраћању, односно упитној интонацији, преиспитује се и своја судба. Одржала се трострофна контура (два катрена и квинта); рима је у првим двама строфама доследна, помогнута асонанцама, једино се у квинти варира и понавља и други рефренски стих, без продужавања на 14 стихова – ABba abAB babAB. Написана је кратким стихом (седмерцем), са три осмерца сегментована 3+3+2 (два пута стих „Док будеш певао ко ће“) или 3+2+3 („И ноћ се тобом поноси“).

¹³ Подвлачења у песмама су наша.

Лауда, балата, балада

Последњи циклус збирке *Ватра и ништа* из 1960. године, сабира у његовом песничству јединствене примере песама сродних обликовних правила.

Миљковићево интересовање за облик лауде потиче из европске књижевне традиције, пошто примера у националној поезији није било. Можда је то разлог прихватања наметнутих норми и очувања постављених захтева класичне лауде. Лауду је модернизовао само у погледу употребе слободног стиха. Схема рима (xx aaax bbbx cccx) и број и врста строфа усклађени су са нормом. Примарни похвални тон који ова врста песме подразумева, у овој Миљковићевој лауди није транспарентан.

Лауда

Најлепше певају заблуде. О, вали,
Римује се море! Тад смо на жал пали.

Мало је имена исписаних на води
Сви пузе ил лете, ал мало ко броди
Гордијим морем опасној слободи.
Дан је у себи ноћ, а сунце пали.

Изгуби пут ако путовању смета.
Ах што је лепо и опасно: цветрадицета!
Посвети горкој звезди уврх лета
Лековити речник биља у ували.

Кроз потајне горе горен лек ти је.
Да земљу земљом љубиш век ти је.
Ал ако је у очи пољубиш нек ти је
Прозрачан пољубац ко празни кристали.

У форми балате се од свих српских неосимболиста окушао једино Миљковић. Изградио је своју верзију облика балате другачију од оних које су писане пре њега у српској књижевности (мислимо на балате Мирка Королије са почетка 20. века), ослањајући се на употребу ове форме у европској традицији. Његова песма има четири строфе (4+3+3+4) римоване abba / cdc / ede / bffb. Овај схематски приказ риме асоцира више на поигравање сонетном формом, композиционим размештањем терцета унутар катрена, обгрљеном римом у катренима у олакшаном виду и непонављањем риме у другој врсти строфе, тачније терцетима. Да песма није обликом именована, да није у поменутом окружењу, да се нема у виду суштинско начело уметничког стварања виђено у укрштају, прилагођавању језика и форме¹⁴, не би

¹⁴ Ограничење обликом иницира стварање песме, сматрао је Миљковић образлажући у својим есејима неопходност наклоности строгој форми. Средство за обуздавање језичког исказа, био он неодређен или бесадржајан, крије се у задатом, наметнутом оквиру у који се улива. У

нас чудило да се пропусти идентификација балате и песма не сагледа као сталан облик романског порекла.

Јасно је да чврсто правило балате, по питању понављања риме из рипресе у последњим стиховима строфа, није испоштовано. Међутим, песма је стилизована понављањем трећег стиха прве строфе као последњег стиха четврте строфе, односно завршног стиха читаве песме – „Охоли стоје док мудраци клече“. Није занемарљиво да је овај стих, рефренски функционалан, испеван баш у јампском једанаестерцу (5+6), иако увиђамо да је песма написана слободним стихом, што је још један вид стилизације класичног облика. И у том стиху препознаје се сентенциозност, уобичајена у Миљковићевој песничкој стилистици.

Миљковићева „Балада (Охридским трубадурина)“ била је у српском песничком први значајан пример испевања у овом сталном облику. То је велика балада написана у три дечиме са петостипним анвоа. Није очувана усклађеност дужине строфе са дужином стиха, с обзиром на то да Миљковић пише своју песму слободним стихом. Осим те стилизације на метричком плану, одступа се и у начину римовања на нивоу строфе, али и читаве песме. Свака строфа уноси другачији сплет рима и свака има своје риме, с тим да је *d* рима присутна кроз читаву песму: *ababacdccD / efeffgdgdD / deddehdhdD / idiidD*. Ни по броју ни по распореду рима не следи традиционалну схему. Очуван рефрен на крају сваке строфе и полустрофе проноси свеprisутну опасност услед креативног процеса, опасну слободу делања коју је проблематизовао и у другим облицима:

Исто је певати и умирати.

У раду о инверзији Миљковићеве поезије и поетике,¹⁵ Новица Петковић детектује и порекло овог рефренског исказа у филозофској мисли Мориса Бланшоа, на кога се Миљковић често позивао: „постоји једна тајна истоветност између умирати и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује“ (Петковић, 1996: 20). У Миљковићевој „Балади“ овај исказ – *исто је певати и умирати* – „преузима улогу поетеме, којом се поезија усредсређује у свест о себи самој: она умирући пева, у инвертованој заокренутости према чистој а празној поетици“, тврди Петковић закључујући потом: „Умирање је овде најчистије унутарпесничко збивање, нужно саображено с песниковом ег-

складу са експлицитном поетиком овога песника треба посматрати његово интересовање и за облик балате који се, иначе, ретко среће ван италијанске књижевности.

¹⁵ Указујући на разбијање лирске хомогености преласком са равни мишљења о поезији на равни саме поезије, са афористичког на сликовни исказ уметањем философа, Новица Петковић наводи ову песму као пример тог пресецања, али и као једну од најлепших песама у савременом српском песничком стилистици. Видети Петковић, 1996: 11–31. Миљковићева поезија се издваја управо по сусрету песничког и филозофског говора; то укрштање његово је заштитни знак.

зистенцијалном зебњом“ (1996: 20). У поетичком обрасцу самопотврђивања које консеквентно води сопственој пропасти Петковић је видео заједничку црту Миљковића и Настасијевића. Стих – рефрен ове баладе заживео је попут стиха – паролe, отцепљујући се од свог контекста. Мноштво је његових стихова стекло такву самосталну егзистенцију, а чињеница да их је могуће одвајати и давати им значење ван лирског ткива говори о постојању осетних резова између две равни, певања и мишљења. Отуда је стих – рефрен – паролa „Исто је певати и умирати“ усклађен са, чини се, најистакнутијим стихом такве функције, епитафом „Уби ме прејака реч“.

Закључак

Миљковић је одбацивао немогућност откривања новог у класичним формама, поистоветивши ново са савршеним. Песник је сматрао да се усавршавањем постојећих облика може бити инвентиван. Суштина је у новим односима између садржаја и форме, њиховом узajамном деловању које константним варирањем задржава динамичност. Промена форме свакако се врши и са интенцијом откривања новог сензибилитета. Неговање традиционалних облика никако не треба да буде пуко подражавање, прихватање у канонизованом виду, већ, пре свега, обнављање, прожимање и богаћење, што су песници друге послератне генерације заиста и чинили. Пригрлили су утврђене облике у којима су настојали да изразе своју модерну мисао без страха да их дотерују и уобличе по сопственим правилима. Брига за форму и тежња ка формалном савршенству којем су стремили, мора се разумети само у овом значењу као испитивање могућности облика. То је она новина облика коју су неосимболисти свакако постигли у својим песмама.

Литература

- Грдинић, Н. (1996). „Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића“. *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд:
- Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану, 87–100.
- Миљковић, Б. (1972а). „Поезија и облик“. *СДБМ*, књ. 4. Ниш: Градина, 205–208.
- Миљковић, Б. (1972б). „Прилог III“. *СДБМ*, књ. 4. Ниш: Градина, 247–248.
- Париповић, С. „Неосимболистичко експлицирање форме“, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XXXVII-2. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012, 75–84.
- Петковић, Н. (1996). „Инверзија поезије и поетике“. *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт

за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану, 11–31.

Стерјопулу, Е. А. (2003). *Поетика лирског циклуса*. Београд: Народна књига.

Petrović, S. (2003). *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*. Београд: Samizdat B92.

Извори

Миљковић, Б. (1972). *Сабрана дела I–IV*, књ. 1 и 2. Приредили Сава Пенчић, Вице

Петровић, Димитрије Миленковић, Зоран Милић. Ниш: Градина.

Sanja J. Paripović Krčmar

INVENTIVE REACTIVATION OF STRICT FORMS IN THE POETRY OF BRANKO MILJKOVIĆ

Summary

Multitude of strict forms will come to life through Miljković's songs, it will get a new glow and importance, but some permanent forms hitherto unknown in Serbian literature will enter into use. The fact is that Miljković uses forms without existing tradition of use in our literature exclusively as title determinants, thus the poems are titled only as a ballad, balata, roundel, lauds, while this kind of genre designation is much less frequent in the case of a form built in the tradition of our literature, such as the sonnet.

In accordance with the modern poetic trends, Miljković does not assume technically correct form, rejecting rigorous demands of form and overcoming inherited matrix. The poet believed that he could be inventive by perfecting the existing forms. The essence is in the new relations between content and form, in their mutual interaction that retains dynamism by constantly varying. The change of form is certainly done with the intention of discovering new sensibility.

МИЉКОВИЋЕВ ФЕНОМЕН И ПРИНЦИП САЖЕТОСТИ (СЛИЧНОСТИ СА ПЕСНИШТВОМ ВАСКА ПОПЕ)

Сажетак: Бранко Миљковић је песник који се посветио стварању по сопственом песничком опредељењу и по диктату сопствених афинитета на тематском, мисаоном, емотивном и обликовном плану. Свака његова песма је праћена филозофским или поетичким дискурсом. Његови есеји, критички текстови и интервјуи разматрају стваралачке проблеме (поетичка питања) који ће се појавити у песмама. Миљковић је песник који припада току ерудитске поезије у савременом српском песништву. Уочљиве особености његове поезије су сажетост и херметичност. И читалац и интерпретатор наилазе на стихове чији смисао не могу да докуче. Овај реферат има за циљ да на основу интервјуа који је са Миљковићем вођен поводом збирки песама *Порекло наде* и *Ватра и ништа* објасни његов феномен и принцип сажетости и сличности са песништвом Васка Попе. Миљковић је ценио Попу и сматрао га највећим савременим песником, управо због његове карактеристичне сажетости. У овом реферату истраживање применом плурализма метода биће нужно. Резултати ће показати да на нивоу аналогија и апстрахованих поетичких особености има много додирних тачака између песништва Миљковића и Попе. Истоветност почетних импулса њихових програмских начела омогућила је успостављање тих аналогија. Неразумљивост њихове поезије резултирала је из сажетости. Управо тим сажимањем разнородних елемената у нову песничку формулу показало се да је реч о поезији која, уз одређени мисаони напор, уз ангажовано учествовање читаоца, може да откључа врата рационално образложиве суштине, чија је фактура елиптична и синтетична у исти мах, доследно чврста и саобразна исказу.

Кључне речи: Б. Миљковић, В. Попа, сажетост, херметичност, интервју

¹ snezanabascarevic@hotmail.com

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178028: *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Савремена српска поезија је врло сложена и хетерогена по тематском опредељењу, поетичким схватањима, версификацијским поступцима, формалним обележјима, тону и расположењу, иновантним решењима и експерименталним трагањима. Када се говори о савременој поезији, користе се термини модерно, модернизам, модерна лирска песма. Модерно означава нешто ново у мишљењу, уметности и књижевности, оно што превазилази дотадашње. У том смислу термин има опште значење. Модерна лирска песма умногоме одступа од устаљеног начина лирског певања, од устаљене садржине и форме. Доминантна је мисаоност па је модерна лирска песма све више интелектуалистичка. Одсуство конкретне предметности, замршена синтакса, поигравање са формом, лексичке вратоломије – чине модерну лирску песму прилично херметичном.

Сажетост је опште место модерне поезије. Јавља се у оквиру апстрактног и интелектуалног симболизма. Програмско онејашњење, стварање читавог обиља асоцијација, уместо једносмерног и праволинијског исказа, постало је обележје и амблем стваралачке надрецепције, којом је почела модерна песничка епоха. Облике сажетости, у сфери српског песништва, налазимо у поезији Бранка Миљковића.

Разговори о песничком делу Бранка Миљковића веома дуго су почињали наглашавањем чињеница да је он модерни песник, чиме се, у исти мах, подразумевала чињеница да Миљковићем (и неким другим песницима) у историји наше послератне књижевности почиње нешто што се може сматрати модерним књижевним покретом. То није податак без важности за стицање комплетне представе о овом песнику. Поготову није био без важности у време драматичних естетских конфронтација. Ослобођење догматског и нормативног духа, као резултат изванредно значајних промена у нашем друштвеном и политичком животу, уметност у целини и књижевност, посебно, доживеле су тада неслућен процват оријентација и бујање облика, метода и значења. Треба, међутим, имати на уму да питање модерности и авангардизма у европској, па и светској, књижевности налаже истицање дистингтивних особености, да се тај феномен у разним књижевностима хронолошки различито ситуира, тумачи на различите начине и одређује различитим особеностима, па би и податак о Миљковићевој модерности имао извесну релативну вредност. Посматрамо ли појаве са позиција наше тадашње ситуације, и уопште, са становишта историје наше поезије, готово сваки елеменат његовог виђења света и стваралачког поступка представља недељиву компоненту једног новог времена и једног новог духа. Неопходно је нагласити да Миљковић, као и сваки истински велики песник, на неки начин репрезентује своје време. Међутим, најважније је утврдити у чему је величина и новина Миљковићевог песништва (а прво готово увек подразумева и друго), утврдити како Миљковић ствара и зашто је то што он ствара у креативном смислу те речи толико значајно и толико добро.

Појава Бранка Миљковића, „принца песника“, у српској књижевности означила је рађање нових песничких слобода које су до тада само наслућиване. Он је песник који се посветио стварању по сопственом песничком опредељењу и по диктату сопствених афинитета на тематском, мисаоном, емотивном и обликовном плану. Свака његова песма је прожета филозофским или поетичким дискурсом. Његови есеји, критички текстови и интервјуи разматрају стваралачке проблеме (поетичка питања) који ће се појавити у песмама. Миљковић је песник који припада току ерудитске поезије у савременом српском песништву. Уочљиве особености његове поезије су сажетост и херметичност. Феномен сажетости издвојио се као посебан и по много чему специфичан у првим Миљковићевим песмама. И читалац и интерпретатор наилазе на стихове чији смисао не могу да докуче. Овај реферат има за циљ да на основу интервјуа *Ајништајн се може препевати*³ објављеном у нишким *Народним новинама* 1960. године, који је са Миљковићем вођен поводом збирки песама *Порекло наде* и *Ватра и ништа* објасни његов феномен и принцип сажетости и сличности са песништвом Васка Попе. Миљковић је ценио Попу и сматрао га највећим савременим песником, управо због његове карактеристичне сажетости. На питање: „Ко је наш највећи савремени песник?“⁴, Миљковић је одговорио: „Несумњиво Васко Попа.“⁵ А, на питање: „Има ли песника који пише онако како бисте ви желели да пишете?“⁶, дао је одговор: „Не. Треба све друкчије и поново рећи. Поезију треба прочистити. Нема песника кога не бих исправио. Оно што ми код највећег броја песника смета јесте недовољна сажетост. Васка Попу, поред осталог, ценим управо због те сажетости. Само оно што је сажето, не може се поново опевати.“⁷

Бранко Миљковић је у есејима, књижевним критикама и интервјуима о другим писцима у ствари, писао о себи објашњавајући своју поетику и указивао на сличности између себе и појединих песника. Тако је Васку Попи посветио песму *Увод у игре*⁸, чији први стих гласи:

„Између тебе и мене једна птица и неколико звезда“⁹,

где на имплицитан начин указује на заједничке особености њиховог стварања.

³ Бранко Миљковић (1934-1961), < <http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=386.0.>>. 29.06.2014.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Васко Попа (1922-1991), < <http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=370.0.>>. 29.06.2014.

⁹ Исто.

Миљковић је свуда и на сваком месту тражио себе (Миљковић, 1972: 267). Он исписује аутореференцијалност¹⁰ у којој је предмет текста ауторова поетика. Поседовао је свест о стварању и свест о одговорној улози песника у свету. Сматрао је да је област неразумљивости, област сажетости једино место где реч није сасвим угрожена у својим намерама. И Васко Попа је, када су га питали шта мисли о песничком стварању, одговорио да најмањи део времена потроши над хартијом. Попина поезија је необичне синтаксе, садржине и форме. Она стреми модерном песничком изразу и његовом ослобађању од догми. Иновативност поезије Васка Попе највише је остварена на језичком плану. Језик је једноставан, колоквијалан. Израз је елиптичан, језгровит, гномичан и његову поезију одликује лексичко богатство и синтаксичка строгост. Код Попе нема обиља речи али има богатства и свежине речи. На први поглед нечитљива, херметична, та поезија дâ се свести на своју рационалну суштину. Херметичност ове поезије је у елиптичности израза, разгранатости асоцијација, смелости метафоричких спрегова, у максималној кондензованости поетских слика, у њиховој апстрактности, и многобројним другим узроцима, који чине ланац особености модерне поетске фигуре. Речју, песник који мисли, потиснуо је песника који пева. Васко Попа је пошао једним путем који је у нашој лирици сасвим редак, готово изузетан: то је пут рефлексивне, ерудитне поезије (у њеном савременом виду), грађене најсложенијом модерном фактуром, елиптичном и синтетичном у исти мах. Пут, свакако, тежи, и незахвалан, јер се поетска мисао не нуди читаоцу отпрве, у свом чистом изворном стању, већ од њега захтева пуну концентрацију и властито саучествовање у дограђивању мисаоног контекста; она не тежи да нас понесе, троне, опије, опчини, већ нам препушта да сами допишемо свој субјективни коментар, своје властите асоцијације за сажете и елиптичне песникове сликовите формуле. Лишавајући се вољно дискурзивности, реторичких амплификација широког, слободног замаха, стихови Васка Попе изгубили су понешто у емоционалном интензитету и спонтаности, али су зато добили у мисаоним и чисто естетским квалитетима.

За Миљковића истински песник неће одбацити строгу форму зато што је она специфична за поезију. Сматрао је да 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. По његовом мишљењу облик песме је оно што интерпретира песника. У есеју *Херметичка песма* Миљковић пише како она настаје:

„Оно што не можемо да изразимо све се више удаљава, али и губи при том свој првобитни смисао неизрецивог и постаје нешто што се може разу-

¹⁰ Аутореференцијалност (од гр. *autos* – сам и лат. *referre* – извести, упутити на нешто = извештавање о самом себи, упућивање на самог себе) означава, у ужем смислу речи, поступак на подручју метатекстуалности у којем су аутор и његова поетика постали предмет сопственог текста. Аутореференцијални аспект дела Бранка Миљковића открива се у песништву, преводима, есејима и инетвјуима овог песника.

мети, мада смо под претпоставком, као изнутра сажето, бива неприлагођено ничему споља“ (Миљковић, 1972: 209).

И даље, у истом есеју тврди да свако ко жели да доживи песму, да нађе нешто у њој мора заронити у њену дубину јер је она „као река која је пловна само у дубини“ (Миљковић, 1972: 210). Миљковић проглашава Малармеа највећим мајстором херметичког стиха. Он радо прихвата његово укидање речи. У есеју *Неразумљивост поезије* полемише са тадашњом критиком о херметизму и наглашава да је потребно разлучити аутентичну неразумљиву песму од збуњеног блебетања. Затим, раздваја појмове неразумљиво и конфузно (Миљковић, 1972: 223).

По Миљковићевом мишљењу савремена песма тежи сажетости која ослобађа од описивања и поређење замењује метафором. Њена сажетост се огледа у недоречености и на ту тему пише:

„Недореченост је сажетост контекста, и она је као таква и недостатак изражајно оспособљен и сувишак затамњен властитом моћи казивања. Сажетост и недореченост песничког језика су стања у којима се овај највише приближио стању нејезика одакле црпе своју снагу“ (Миљковић, 1972: 229).

Миљковић усваја мисао Рејмона Кеноа да добро смештене, добро одабране, неколико речи чини поезију (Миљковић, 1972: 179). То је и потврдио својом песмом *Камен*, која се састоји само од два стиха и гласи:

„И камен може да постане птица и да одлети
Али се брзо покаје и поједе своја крила од ветра“
(Миљковић, 2005: 186).

Давно је речено да речима треба да буде тесно, а мислима пространо. Миљковић се тога и придржавао. И Васко Попа је аутор песме од два стиха са истим мотивом. То је песма *Запис о камену* и наводимо је у целини:

„Ако се зажелите наших образа
Помилујте у подне овај камен“
(Попа, 1997: 413).

Ово је још једна Миљковићева и Попина сличност.

Бранку Миљковићу су до Петра Џацића прилазили уз помоћ биографске методе позивајући се на његову филозофску лектуру, јер је студирао филозофију. После Џацића се јавља смер тумачења који у средиште поставља саму поезију и песникову поетику, изложену у самим песмама, есејима и интервјуима. Током целог свога, иначе кратког али интензивног, песничког живота водио је расправу и о односу речи и песме. Тај свој ангажман он је исказивао у јавним наступима, обликовао у песме, формулисао у својим теоријским текстовима, или употребљавао у освртима на стваралаштво других песника које је, као и песме интензивно писао и објављивао. Тако се стварала његова поетика, имплицитна – у песничким остварењима, експлицитна – у књижевнокритичким и теоријским текстовима и интервјуима.

Миљковић је пред собом имао формулисан песнички програм. Реч је о стваралачком методу, о песничкој имагинацији која се у свакој од његових стваралачких сфера остварује особеним уметничким реалностима са сопственим правилима и законима. Његов песнички језик је несумњиво крајње кондензован и, у једном историјском смислу, прилично револуционаран, али његова уздржана синтакса, у којој се испољава својеврстан Миљковићев језички аскетизам, не остварује животност његових уметничких реалности зато што су такве какве су (аскетске и уздржане), већ стога што песник језик напише значењем, неслућено га екстензивира, на имагинативан начин уграђује животне релације у аскетски једноставне подмете. Он је преокренуо смер српског песништва. Захваљујући њему, српска поезија добила је на озбиљности и наглашеној модерности у језику, тематици, у односу према свету и схватању песништва, али то је наилазило на неразумевање, отпор и оштру критику. Он ствара свој особени стил, нов, до тада непознат нашој поезији. Увео је стих који је елиптичан (сажет), тако да се види да је он песник који тежи сабијању смисла и осећања, песник који у песми прави синтезу изреченог.

Миљковић је припадао групи неосимболиста. Опредељење ових песника је сасвим природно – то је естетизам и чиста поезија. Ови песници су суздржаних емоција како на плану књижевне борбе за своју поезију и поезику, тако и на плану певања. У овом кругу јавља се интелектуална, ерудитна и филозофска поезија у коју улази филозофска терминологија. То је условило да језик савремене поезије добије рационално-филозофску димензију. Негује се савршена форма, високи естетизам, интелектуална дисциплина. Интелектуализам се јавља као отпор наглашеној осећајности.

Ако бисмо модерно српско песништво сагледали у његовој континуалности, у једној непрекидној традицији која започиње много пре материјалистичко-позитивистичке доктрине Светозара Марковића и његових каснијих бројних следбеника, Бранко Миљковић би свакако оличавао онај истакнути, сјајни врх такве једне лествице – почев од Венцловића и Орфелина, преко Костића, Диса и свих оних песника чија се поезија углавном доживљава као „неразумљива и нејасна“, а заправо представља синтезу интуитивне, мистичне и ирационалне поетске спознаје и језикотворно-конструктивне технике. Редукција и апстракција, та два постулата модерне српске поезије, као средства да се са мање речи сугерише више и интензивније – подразумева и њено исходишно језгро у прадавном лагуму слика и призора које припадају постојбини предјезичке и језичке стварности.

Као основне књижевно-теоријске и поетичке карактеристике модерне српске поезије, Хуго Фридрих истиче: „Фантазију уместо стварности, разбијеност света уместо јединствености света, смешу различитости, фасцинирање магијом језика“ (Фридрих, 1969: 21). У односу на модерну српску поезију, поред тога што се могу у потпуности прихватити карактеристике

које истиче Хуго Фридрих, ту су и оне које су специфичност модерне српске поезије као резултанта стилских, али и друштвених околности из којих је модерна српска поезија проистекла. Тако Јован Деретић сматра да се у модерној српској поезији негује модернизација песничког израза и усавршавање форме. Мате Лончар истиче дисхармонични сензибилитет, развој поетичког израза и појаву слободног стиха.

На основу изнетог можемо издвојити неколико типолошких особености до којих смо дошли апстраховањем поетичких карактеристика Бранка Миљковића. Пре свега истиче се Миљковићево залагање за слободу писања и слободно изражавање стваралачке маште, за аналитички метод и естетичку критику која има задатак да помогне песницима да унапреде и усаврше форме и развију изражајне могућности песничког језика и стваралачког ума. Он је један од оних песника визионара који је имао потребу да на теоријским основама образложи израз нових поетичких кретања.

Бранко Миљковић се може убројити у оне песнике за које би Хуго Фридрих рекао да не омогућавају „лак приступ“. То је, свакако, једна од последица околности да је овај песник врло рано изградио сасвим специфични песнички опус. Основна одлика тог опуса је систематско изостављање свих појединости које би указивале на везу између песме и изванјезичке стварности. Бранко Миљковић је посматран као песник који је обновио симболистички модел певања. Неосимболистички оријентисани песници се труде да свој говор чине што мање прозирним, а да нејасност својих песама претворе у изазов за читаоца (читалац више не прима садржаје које је песник дефинитивно уобличио већ само подстицаје и сугестије да у конкретизацији појединих наговештаја може да крене у овом или оном правцу). Зато су песници неосимболистичке оријентације програмски тежили нејасности, говорили да је она последица ауторске намере, резултат примене једне особене поетике.

Да је Бранко Миљковић песник неосимболистичке оријентације читалац ће се лако уверити кад прочита, примера ради, претходно наведену песму *Камен*. Њега ће у овој песми збуњивати много тога а најпре неодређеност садржаја унетих у две кључне речи (камен, птица), неодређеност коју само појачавају просторно-временски односи („и да одлети“, „али се брзо покаје“). Нема сумње да читаоца изненађује и сам начин именовања појединих ствари и појава („крила од ветра“), пошто он подрезумева спајање онога што је у емпиријској равни јасно раздвојено. Чињеница да песник у лирском опису спаја оно што је иначе раздвојено показује да он рачуна и на учинак сликовне подлоге. Уређивање неких елемената у лирском опису нам показује да неосимболистички песници не окрећу сасвим леђа стварности, да они узимају у обзир везе и односе између ствари и појава, само што тим везама и односима дају ново значење. До тог новог значења они стижу тиме што силно увећавају „нелогичност“ самог песничког описа, што семантичке

везе, истовремено и поништавају и на нов начин заснивају. Као да се песничка слика овде самопоказује, као да читаоцу приказује пут сопствене настанка, тип „прераде“ емпиријског материјала који је унет у њену основу. Важна компонента Миљковићеве неосимболистичке поетике је компонента која се тиче основне разлике у начину конституисања оне реалности која је предмет песничког описа. За Бранка Миљковића та се реалност конституише не у говору о нечему већ у самом језичком конституисању – успостављању нечега. Још једна важна компонента слике света у његовој поезији је компонента „филозофије унутрашњег постојања“. Као и све песничке лозинке и „филозофија унутрашњег постојања“ је тешко објашњива, али у њој, пре свега, треба видети настојање да се сопствени предмет не тражи у ономе што је споља, што је материјално и емпиријско, већ у ономе што је унутарње, проистекло из, како би рекао Маларме, душевног стања. Највидљивија компонента „филозофије унутрашњег постојања“ је Миљковићево одбијање да свој песнички опис усмери на садржаје из емпиријске стварности. То значи да је језик у поезији Бранка Миљковића добио врло значајну, средишњу улогу. Овакве песничке описе треба схватити као настојање да се реализује једна од темељних поставки неосимболистичке поетике, коју најпре срећемо у Малармеовом идеалу, који је Миљковић преузео, да се речима створи ружа која ће бити трајнија од баштенских ружа (пошто нема емпиријску егзистенцију она није подложна пролазности).

Из поступка грађења песама Бранка Миљковића евидентно је његово настојање да се лиши свега сувишнога и оптерећујућега. Очигледна је редукација као врло осетљив песнички поступак, којим се долази до семантичке напрегнутости, која детерминише и облик и смисао. Миљковић на посебан начин гради песничку слику, као и песму уопште. Он је био доследан хтењу да поетску материју прикаже као језичку материју, и да би то постигао, послужио се елиптичношћу. Своје стихове лишавао је сувишног и преобличавао их у намери да задржи нужну и неопходну лексичку и то већином речи које поседују моћ да успоставе контакт и конверзацију са другим речима. Такав лапидаран стих условио је изглед песме са редукованим стиховима. Елиптични стихови садрже, по правилу, све битне отиске песничког искуства или песничке поруке. Ефектна и језгровита Миљковићева синтагма је освојила књижевне кругове, али су је, нажалост, његови савременици и потоњи критичари често погрешно тумачили. Његово песништво је оригинално. Оригинална песничка дела нису само плод писања, језичког стварања, већ много сложенијег процеса, који подразумева и неке друге способности и могућности. Стварања нема без талентованости, инвентивности, истанчане сензибилности, маште, имагинације и многих других творачких предиспозиција и потенцијала. Писање није само стваралачка способност, већ и вештина. Писање само по себи не гарантује успех у покушају да се напише једна песма или неко друго уметничко дело. Стваралачко писање

је пракса, чин или процес стварања оригиналне семантичке творевине помоћу језичких средстава. Оригиналност је главно својство ауторског списатељског дела, односно, самосталног процеса стварања тог дела.

Бранко Миљковић је у нашој послератној поезији својим присуством и деловањем нагласио значај песника – уметника. Знатан број домаћих песника и кад је прихватао наслеђе борбе за слободу израза, кад је настојао да се домаћи хоризонта модерне сензибилности и израза, остајао је на вољним аспирацијама, на хтењу. Требало је, међутим, као Бранко Миљковић и Васко Попа, поетским чином показати да се песник, одиста, налази у хоризонту модерности, дакле као уметник чије аспирације потврђују његов поетски израз.

Миљковић је настојао да моделу лирике која није именоване ствари које нас окружују већ стварање, да свој печат. Настојао је зато да своју поезију еманципује од складних, нежних тонова раније чисте лирике; верујући, у једном моменту, властитог истраживања, да се и Анштајн може препевати и покушао је да поетском врати сјај интелектуалности, умног заноса и да је песник пред њом врхунски одговоран. Песникова духовна радионица је, таквим настојањем, подигнута на виши степен научне вредности.

Бранко Миљковић је у српској модерној поезији оставио видљив траг и по једном другом својству, интензивно испољаваном: био је песник творачке дисциплине, духовне строгости. Он би радо потписао изреку једног француског писца: ко може неку ствар да каже са две речи а каже је са три није поштен човек. Отуда уместо чистих осећања, амплификација које нужно иду са осећањима, његова поезија истиче у први план чисту мисао, лудност; немајући амбицију да разнежи и троне читаоца. Та лирика је бирала тежи пут: продорну мисао.

На крају, можемо закључити да од наших послератних песника, Бранко Миљковић је вероватно први који је инсистирао на важности песничког облика. Тврдио је да без строго одређеног облика нема савршености, односно, ако нема убедљивог почетка и краја, нема довршености. Сажетост је врло осетљив песнички поступак, којим се долази до семантичке напетости. Миљковићеве стихови нису произвољни, неодговорни и препуштени игри. Наиме, он на посебан начин гради песничку слику и песму уопште. Оно што је неизречено у једном од његових стихова он преобликује у неком следећем стиху или строфи. Међутим, од осећаја интерпретатора који се баве његовом поезијом зависи у којој мери ће говорити о сличностима у песништву Бранка Миљковића и Васка Поче. Сигурно је да на нивоу аналогичности и апстрахованих поетичких особености има много додирних тачака између њих. Истоветност почетних импулса програмских начела Миљковића и Поче омогућили су успостављање аналогичности. Неразумљивост њихове поезије резултирала из сажетости. Управо тим сажимањем разнородних елемената у сасвим нову песничку формулу брзо се показало да је реч о по-

езији која, уз одређени мисаони напор, уз ангажовано учествовање читаоца, може да откључа врата рационално образложиве суштине, чија је фактура елиптична и синтетична у исти мах, доследно чврста и саобразна исказу. Миљковић је писао окупљајући песму око једног ефектног стиха, снажне и звучне мисли, језичког праска, или сводећи је само на фрагмент, на тих неколико речи. Он је пркосио разливеном лиризму и напустио поезију пасивног описивања и кићености у чему га је следио Васко Попа, који је и добио награду за поезију „Бранко Миљковић“ 1976. године, јер је писао у духу Миљковићеве поетике.

Литература

- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма: Утва златокрила Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет.
- Вукадиновић, Б. (1985). *Интерпретације 2*. Београд: Нова књига/Просвета.
- Егерић, М. (2004). *Срећна рука*. Нови Сад/Приштина: Матица српска/Институт за српску културу.
- Костић, З. (1992). *Модерна светска поезија*. Београд: Научна књига.
- Кољевић, Н. (2012). *Класици српског песништва*. Бања Лука/Београд: Академија наука и уметности Републике Српске/Јавно предузеће Службени гласник.
- Лаковић, А. (2006). *Језикотворци*. Зрењанин: Агора.
- Микић, Р. (1989). *Песма и мит о свету*. Приштина: Јединство.
- Микић, Р. (2008). *Песничка посла*. Београд: Службени гласник.
- Мирковић, М. (2011). *О Баранку Миљковићу*. Београд: Удружење српских издавача.
- Петковић, Н. (1995а). *Настасијевићева песма у настајању*. Београд: БИГЗ.
- Петковић, Н. (1995б). *Елементи књижевне семиотике*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Петровић, М. (1995). *Универзум Васка Поне*. Ниш: Просвета.
- Петковић, Н. (2007). *Поезија у огледалу критике*. Нови Сад: Матица српска.
- Саболчи, М. (1997). *Авангарда и неоавангарда*. Београд: Народна књига.
- Симић, Ч. (2006). *И ђаво је песник*. Београд: Откровење.
- Тешић, Г. (2005). *Откровење српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност/Чигоја штампа.
- Фридрих, Х. (1969). *Структура модерне лирике*. Загреб: Напријед.
- Џацић, П. (1994). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Ниш: Просвета.

Извори

- Миљковић, Б. (1972). *Сабрана дела*. Књ. 4. изд. Ниш: Градина.
- Миљковић, Б. (2005). *Узалуд је будим*. Београд: Народна књига.
- Миљковић, Б. (2012). *Преписка, документи, посвете*. Ниш,.
- Миљковић, Бранко (1934–1961), < <http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=386.0>. >. 29.06.2014.
- Попа, В. (1969). *Кора*. Београд: Полит.
- Попа, Васко (1922–1991), < <http://www.riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=370.0>. >. 29.06.2014.

Snežana S. Baščarević

MILJKOVIC PHENOMENON AND THE PRINCIPLE OF BREVITY (SIMILARITY TO THE POERY OF VASKO POPA)

Summary

Branko Miljkovic is the poet who devoted himself to the creation of his own poetic orientation and according to the dictates of their own affinity to thematic, thoughtful, emotional and form level. Each song has its philosophical and poetic discourse. His essays, critical texts and interviews discuss creative problems (poetic questions) that will appear in the poems. Miljkovic is a poet who belongs during erudite poetry in contemporary Serbian poetry. Observable characteristics of his poetry are brevity and tightness. The reader and interpreter encounter verses whose meaning can not fathom. This paper is aimed, on the basis of an interview conducted on Miljkovic collections of poems *Origin of hope and fire and nothing* phenomenon and explain its principle of brevity and similarity to the poetry of Vasko Popa. Miljkovic appreciate pop and considered him the greatest modern poets, because the substance of brevity. In this research paper using the plurality method was necessary. The results showed that the level of poetic analogies and abstracted features a lot of common ground between poetry Miljkovic and Pope. Identity of the initial pulse of their programming principles enabled the establishment of such an analogy. The obscurity of their poetry resulted from brevity. Just summarizing these diverse elements into a new poetic formula has been shown that it is a poetry that, with a certain intellectual effort, the engaged participation of the reader, can unlock the door explain rational substance, which the invoice is elliptical and synthetic at the same time, consistently solid and conform statement.

СМРТ ИЛИ САН УЗАЛУД ЈЕ БУДИМ НА ЧАСУ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: У раду се са методичког аспекта приступа анализи песама „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића, „Можда спава“ Владислава Петковића Диса и „Узалуд је будим“ Бранка Миљковића, са посебним освртом на мотив мртве драге, који чини кохезиону нит међу овим песмама. Циљ је да се применом проблемског и корелацијско-интеграцијског система у настави укаже на генезу овог мотива и његово различито испољавање у књижевним епохама, а тиме и особеност песничког стварања Бранка Миљковића. У предложеном моделу часа као доминантни метод узима се компаративни, док се стварањем проблемских ситуација отвара простор за изразиту активност ученика.

Кључне речи: мотив мртве драге, корелацијско-интеграцијски систем, проблемски приступ, компаративна метода

На питања којима ће се овај рад бавити књижевни критичари, историчари књижевности и познаваоци лика и дела Бранка Миљковића већ су нудили одговоре. Аналитичко-синтетички приступ или интерпретативно читање Миљковићеве песме са самих почетака књижевног стваралаштва не могу ићи у ред ванредних увида или новог читања, које се, као одредница и императив, налази и у самом називу скупа посвећеног овом песнику.

Управо је из тог разлога потребно истаћи да је прво читање, а тиме и упознавање Бранка Миљковића, наставним планом и програмом² српског језика и књижевности предвиђено за завршну годину средњошколског образовања. У наставни програм за четврту годину гимназије језичког усмерења уврштен је избор из збирке *Ватра и ништа*, док је предметном професору остављено да самостално одлучи које ће се песме изучавати на часу. Увид у наставну праксу је, усудићемо се рећи, изненађујућ.

Као најчешћи избор преко кога ће ученици упознати особености поезике и поезије Бранка Миљковића јавља се „Балада о охридским трубаду-

¹ aleksandra.ristic@filfak.ni.ac.rs

² Доступно на <http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/dokumenta/CRPU/Programi%20za%20gimnaziju%20PDF/01%20srpski%20jezik%20i%20knjizevnost.pdf> (13.10. 2014).

рима“, будући да се ова песма налази у читанкама свих званичних издавача уџбеника. За обраду те наставне јединице предвиђен је један школски час, док је још један, такозвани уводни час, предвиђен за песникову биографију, одређење општих карактеристика његове поезије, нарочиту философију стваралаштва, те ширу и ужу локализацију збирке *Ватра и ништа*. У средњим стручним школама ситуација је још проблематичнија – ученици своје обавезно образовање завршавају без иједног часа посвећеног Миљковићу. Но, вратићемо се гимназијској наставној пракси.

Оскудна припремљеност ученика за разумевање и тумачење Бранкове поезије, као и сасвим ограничени избор за обраду на часу, не иде на уштрб естетске рецепције овог песника, којој свакако доприносе и његова интригантна личност, несвакидашњи живот и мистериозне околности под којима је умро. Интересовање ученика (реципијената) појачано је уколико је степен уживљавања у прочитано књижевно дело већи, те се као књижевна остварења са најбољом рецепцијом откривају управо она у којима се као централни мотив јавља љубав. Имајући ово у виду, неретка је пракса да се приликом обраде поезије Бранка Миљковића, у завршници часа, или чак за уводну мотивацију, ученицима пушта аудио запис песме „Узалуд је будим“ у извођењу наших признатих драмских уметника.

Како је сваки наставник у већој мери креатор сопственог рада на часу, са могућностима да предлоге наставног програма прилагођава сопственим амбицијама и циљевима које пред себе и своје ученике поставља, предмет овог рада биће могућност реализације часа књижевности посвећеног поезији Бранка Миљковића на један неуобичајен начин, при чему се као репрезентативна за обраду узима песма „Узалуд је будим“.

Побуде које су на овакав избор утицале су вишеструке. На уму смо првенствено имали безусловни захтев савремене наставе – мисаону активност ученика, која усмерава ка самосталном аналитичком тумачењу и закључивању, ка решавању задатака и проблемских ситуација, а управо њима обилује свако успело књижевно дело ситуирано у наставни контекст. Захтеву који је постављен у потпуности одговара систем проблемске наставе, као и корелацијско-интеграцијски систем који је тумачењем песме „Узалуд је будим“ могуће успоставити како вертикално (повезивањем садржаја унутар истог предмета, али кроз различите разреде) тако и хоризонтално (корелацијом са наставним садржајем из сродних друштвено-хуманистичких дисциплина или уметности која није писана).

Вертикалну корелацију са „Узалуд је будим“ успоставићемо преко наставног садржаја из другог разреда – песмом „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића, и песмом чија је интерпретација предвиђена за трећи разред – „Можда спава“ Владислава Петковића Диса. Повезивање ће се вршити посредством мотива мртве драге, који је у овим трима песмама, премда централни и доминантан, сасвим другачије обликован. На прагу генезе овог

мотива настојаћемо да предочимо дух различитих епоха, да осликамо обресе културолошких и социјалних прилика шездесетих година двадесетог века, укажемо на Миљковићев живи дијалог са књижевном традицијом, и најбитније – укажемо на нова песничка решења за преузето наслеђе. Овакав избор своје упориште наћи ће и у наставничкој дигресији о циклусу *Седм мртвих песника* у коме су своје место нашле песме „Лаза Костић“ и „Дис“, посвећене ауторима које је Миљковић високо ценио и у њиховим песмама видео врхунац песничке виртуозности.

Хоризонтална корелација остварива је са наставним садржајем из филозофије за четврти разред гимназије, прецизније – реч је о Хераклитовој филозофији, чијим је поставкама Миљковићева поезија дубоко прожета, те неопходна за разумевање нарочито оног периода стваралаштва које је уследило након збирке *Узалуд је будим*.

Овако замишљен час захтева изузетно предану и детаљну припрему наставника. Методичко вођење кроз већ познате наставне садржаје подразумева да се у сећање ученика дозову сазнања до којих се у анализама песама „Santa Maria della Salute“ и „Можда спава“ у претходним разредима дошло, али и да им се, поштујући принцип примерености, укаже на нове увиде књижевне критике.

У припреми наставника за час посебну вредност могу имати поставке које је у књизи *Ко је убио мртву драгу* изнео Слободан Владушић. Тумачењем мотива мртве драге и његовог настанка Владушић је оцртао лук, чију почетну тачку чини песник који песмом (скоро) оживљава мртве, а крајњу тачку песник кога је (можда и дословно) убила прејака реч. Проучавањем мита о Орфеју и мотива мртве драге, Владушић је у поменутој књизи пратио кретање моћи песничког субјекта која је била чврсто утемељена у романтизму, у модерни прелазила у свест о немоћи, исказујући себе на различите начине, у зависности од песничког сензибилитета и поетике, све до крајњег исходишта – Миљковића, са чијом поезијом, према мишљењу овог критичара, мотив мртве драге готово потпуно ишчезава, а песма проглашава коначну победу над песником. Читаоцу се овим путем отвара „сасвим у духу модернистичког правила да је мање заправо више, управо онај песник који је по општем мишљењу најмање знао (мање од Дучића, Ракића, Пандуровића), знао оно што сви заједно нису знали. А видеће и то како је онај који је знао све што треба да се зна (а њему се чинило да су то само „Santa Maria della Salute“ и „Можда спава“) све то знао *узалуд*“ (Владушић, 2009: 7).

У наведеном цитату прилог „узалуд“ дат је курзивом, чиме се додатно алудира на Бранка Миљковића. У анализи одабране песме истој речи тежићемо као семантичком врхунцу, доказу немоћи песничког субјекта и надмоћи песме, те кључу за позиционирање мотива мртве драге.

Метод еманентне настави књижевности (метода текста, монолошка и дијалогска метода, метода учења откривањем, аналитичко-синтетичка мето-

да...) незаобилазне су на сваком часу књижевности, па ће се и у овом предложеном моделу подразумевати. Ипак, приликом предложеног модела часа, доминантни приступ биће компаративни. У уводном делу часа ученици ће имати прилику да изложе резултате својих (раније додељених) истраживачких задатака. Након аналитичког и компаративног читања „Santa Maria della Salute“ и „Можда спава“, ослањајући се како на текстуалне тако и вантекстуалне чиниоце који су утицали на стварање песама, требало би доћи до одговора на питања која су ученици добили у пројекту за истраживачко читање и о којима су размишљали код куће:

- Уочите мотив сна у обема песмама. Размотрите каква је улога сна у једној, а каква у другој песми.
- Ко је драга из Костићеве, а ко из Дисове песме? Спремите се да на основу стихова прикажете њихове могуће портрете.
- Упоредите односе који владају између драге и песничког субјекта у једној и другој песми.
- Уочите мотив песме и одредите његову функцију. Који статус овом мотиву даје Костић, а који Дис?

Имајући на уму да су задате песме већ биле предмет проучавања, у овом делу часа не би требало наићи на потешкоће у анализи.

У песми Лазе Костића песничком субјекту дато је да се са вољеном женом састане у сну. Сан, на међи овог и оног света, укида границе између живих и мртвих, чини да се из јаве која је мучна, испуњена сећањима на мртву драгу и ишчекивањем сопствене смрти, отисне у свет оностраног „ (...) где свих времена разлике ћуте“, где борави и жена за којом пати. Сан тако поприма улогу медијума, посредника, и једине оазе сусрета. Без сна, песник везу са умрлом драгом никада не би ни могао да успостави. О вредности овог мотива у Костићевој песми можда највише говоре стихови: „ (...) сву вечност за те, дивни тренуте“. Тренуци сна за песника вреде више од омеђеног, земаљског живота – за њен поглед песник би дао вечност.

Као резултат сновиђајних сусрета остају песме, изједначене са децом коју би у другачијим околностима песник изродио са Ленком, а најлепши сан постаје онај о смрти. Стихови „Мој ропец њено: „Ено ме, нај!““ пружају уверење да ће вечни сан претворити песников бег од љубави за живота у безвремену хармонију са вољеном женом.

У Дисовој песми сан је и полазни мотив, и тематска реч. Он је, као и код Костића, посебан свет у времену и простору – свет од пене у коме је, ипак, песничком субјекту дато да види и осети, да чује и разуме.

Моћ овог мотива, међутим, код Диса знатно је другачија, самим тим што се, упркос нејасном сећању на сан, упркос несигурности и у његово постојање, он испољава у три вида, и то:

а) као песников сан који дозива у сећање ради заборављене песме („Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао“);

б) живот као специфични облик сна који је уснила његова драга („Можда живи и доћи ће после овог сна“);

ц) сан уснуле драге сугерисан је синтагмом „можда спава“ (...). Јер, ако спава, песникова драга онда сања свој сан.“ (Пјанић, 2007: 96).

Костић *зна* и у свој сан недвосмислено верује, Дис *слут*и и слутњом жели да победи заборав, жели да пронађе веру у оно што је „изван ствари, илузија, изван живота“. Сан је за Костића јачи од јаве, рационалног и овоземаљског, док Дисов заборав и/или нејасна сећања на виђено и доживљено у сну надмоћ дају реалности.

Сновијајни сусрети су, такође, потпуно различити, а у директној зависности од драге којој се пева. Костићу се у сну јавља жена у чије смо постојање сигурни – романтична, неостварена љубав према Ленки Дунђерски добро је позната чињеница из песникове биографије. Она влада над песником и сном: „Дође ми у сну. Не кад је зове/ силних ми жеља наврели рој/ она ми дође кад њојзи гове, тајне су силе слушкиње њој“. Лепота храма и лепота жене изједначене су, па се може подвући и једнакост између драге и светог места. Песник драгу назива вилом, оном која је кадра да излечи ране, да својом лепотом осветли мрак, да погледом топи лед. Њен лик не ишчезава након буђења, већ управо кроз њу песник види и сазнаје оно што му пре није дато да види. Однос међу њима је супружнички – о истом мисле, брину и чезну.

О Дисовој драгој се нагађа да би могла бити његова дечачка љубав, Христина, која је као и Ленка, прерано умрла. У знаку нагађања и нејасног сећања драга је предочена у првом делу песме: „ (...) И у њему очи неке, небо нечије/ Неко лице, не знам какво, можда дечије“, да би се даље песнички субјект најпре одрекао сећања („Не сећам се ничег више, ни очију тих“), а онда кроз слутњу ипак портретисао жену о којој пева: „ ... и ја видим тад/ и те очи, и ту љубав, и тај пут среће; / њене очи, њено лице, њено пролеће, (...) Њену главу с круном косе и у коси цвет“.

У циљу интензивирања естетског доживљаја и успостављања нове корелацијске везе, ученичка излагања заокружили бисмо приказивањем фотографије на којој је Ленка Дунђерски и ликовним остварењем „Galatea“ Густава Мореа из 1880. године (видети прилог 1 и 2), те сумирањем утисака о идентификацији и сличностима између портретисаних жена и драга који-ма се пева.

Након обновљених и проширених знања о значајним песмама српског романтизма и модерне, пажња ученика усмерава се ка средишњем књижевном тексту – песми „Узалуд је будим“. Будући да је реч о песми која је била инспирација за изражајно казивање многим драмским уметницима, уместо читања на часу ученицима ћемо пустити видео-запис у коме Раде Шербечија изговара Миљковићеве стихове.³ Етапа психолошке паузе после одслушане

³ Доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=zQThop2PKY4> (13. 10. 2014)

песме и провера утисака могла би се наставити хеуристичким дијалогом са ученицима на тему сличности које уочавају између све три песме.

Атмосфера у песми „Узалуд је будим“ ближа је атмосфери у Дисовој неголи у Костићевој песми. Осећај који се у вези са овим двама песмама након слушања и читања јавља јесте осећај тескобе, немоћи, неодређености, несигурности...

Костић је најпре покоран, жељан да се исповеда и покаје, а онда усьићен пред лепотом светог здања и жене коју воли, радостан због сна у коме се повезује са мртвом драгом, срећан због могућности да је, макар и тако, види и са њом супружнички живи.

Дис је у расколу између сна и јаве, несигуран у оба. Стилемска функција прилога *можда* упућује на песниково двоумљење, и његово значење доноси стрепњу, слутњу, наду, очекивање, неизвесност...

Миљковић, као и Дис, одабраним прилогом већ у наслову открива исходите. Но, ти су исходи, као и значења прилога, сасвим различити. Дис „незнањем“ оставља макар и сасвим малу могућност да драга негде живи, да ће након овог сна (или живота) доћи.

Миљковић је у узалудност буђења недвосмислено сигуран. Сталним инсистирањем на речи *узалуд*, од наслова па до краја песме, а ипак буђењем због свега што наводи, успешно је оцртао лавиринт немоћи у коме се креће човек који покушава да из мртвих у свет живих призове некога.

Одговарајући на питања о идентификовању жене коју Миљковић узалуд буди у даљој анализи ослонићемо се на биографски метод и одређене епизоде из песниковог живота, али и писана сведочења песникових пријатеља, у првом реду књижевног критичара Петра Џацића.

Ученике ћемо упутити на део из студије „Бранко Миљковић или некротива реч“ у коме Џацић записује како „увек постоји једна Жена. Жена која се може и не мора именовати, али постоји онда када је песнику потребно да пише“ (Џацић, 1965: 21). Овакав исказ, премда дат као коментар на једно од последњих писама које је Миљковић пред смрт упутио Џацићу, нуди једну од могућности да се идентитет ове жене открије. Из овога се може закључити како је Миљковићу она, пре свега, била потребна да би писао (готово неважно да ли је измаштана или стварна) и таквим писањем успоставио везу са књижевним претходницима, дајући наслеђу нове облике.

Међутим, како и у књижевној критици владају подељена мишљења о томе ко је заправо Миљковићева драга, наставников задатак је да им предочи макар две опречне тврдње.

У једној од биографија Бранка Миљковића може се наћи и: „Неку годину касније откриће да га је у то гимназијско време опседала једна слика, један доживљај који ће преточити у своју прву књигу *Узалуд је будим*: „Као гимназијалац, код једне своје сусетке једног дана сам видео слику њене умрле ћерке. Заљубио сам се у ту слику. Заљубио сам се у мртву девојку. Целу

своју прву књигу написао сам под том нездравом температуром, и саму књигу назвао *Узалуд је будим*, то је била моја прва љубав...!“ (Поповић, 2009: 28).

С друге стране, након Миљковићеве смрти, његов брат Драгиша говорио је о Ружи – девојци из комшилука у коју је песник, као дечак, био заљубљен. Према овој причи, девојка из комшилука страдала је у бомбардовању Ниша, а родитељи су дечаку њен нестанак објашњавали синтагмом: „можда спава“.

Упознавањем са неколико различитих становишта о идентификацији Миљковићеве драге из песме створена је проблемска ситуација у чијем ће решавању ученици узети активно учешће. У корист прве или друге тезе ученици ће се упућивати на интерпретацију почетних стихове друге строфе: „Сигурно је рекла: нека ме тражи/ и види да ме нема/ та жена са рукама детета/ коју волим/ то дете које је заспало не обрисавши сузе које будим“ али и завршних стихова: „треба обећати изгубљеном имену/ нечије лице у песку“.

Уз наставничково подстицање чекује се да ученици истакну разлоге за буђење мртве драге, и у тим разлозима открију језичка и стилска решења специфична за епоху у којој Миљковић ствара („будим је због речи које пеку грло... / због ове наше планете која ће можда бити мина у раскрвављеном небу... / другова заспалих између две битке... / због људи који без чела и имена пролазе улицом...“).

Миљковић драгу буди због живота самог. Набрајајући и сунце, и зору, и себе и друге, и другове заспале, и оне који безимени пролазе градом, песник указује на свеопшту потребу да се из сна пробуди. Његов напор није само његова ствар – тиче се свих који су део тог неба/аеродрома, део те љубави. Драга се, тако, са личног плана који је доминирао Костићевом и Дисовом песмом, премешта на општи, много шири план, где личности појединца, ни драге ни песника, нису тако важне. Њу (драгу, свест, песму...) требало би пробудити због „речи које пеку грло“, због оног што се не да изрећи и варљивих сећања (какав је траг лица у песку). Узалудност посла од таквог значаја ствара дозу песимизма који се више не тиче искључиво осећања субјекта који пати, већ се преноси на планетарни ниво („будим је због ове наше планете“) – нису изневерени само песникови напори и очекивања, већ потребе свих због којих би ваљало да се пробуди.

Са интимног и личног, Миљковић нас је увео у општи, колективни план, где драга са именом није од пресудног значаја. Оно што јесте заједничко мотиву мртве драге у песмама Костића, Диса и Миљковића јесте снага „уснуле“ – да свет учине бољим местом, да спасу, разумеју и осете. Песници, у зависности од моћи коју су својим мотивима доделили, сигурни су у своје спасење, или га макар слуте.

Миљковићева немоћ у узалудном изгарању заправо се открива као надмоћ песме над песничким субјектом. Он не успева да своју драгу призо-

ве, нити оставља могућност да ће се ишта променити („јер ће се пробудити друкчија и нова“, а не онаква каква је потребна, и као таква „заспала“). Његов успех крије се у стварању песме, довољно моћном да живи животом готово независним од теме коју пева.

На крају, закључићемо да се код Бранка Миљковића, као неосимболисте, мотив мртве драге јавља у сасвим другачијем облику него што је то случај код његових књижевних претходника. За Костића, па и Диса, певање о мртој драгој је циљ, док се код Миљковића показује као полазиште. Са те стојне тачке, чврсто укорене у књижевну традицију, Миљковић своје песништво усмерава у правцу осмишљавања нових песничких светова, у чијем је центру – песма сама.

Ученици ће се упутити да за наредни час о поезији Бранка Миљковића у групном раду издвоје детаље из песникове биографије којима се на овом часу нисмо бавили, и укажу на основна поетичко-филозофска начела којима се водио, ради лакшег разумевања програмом предвиђене песме „Балада о охридским трубадурима“ из збирке *Ватра и ништа*. Као вид синтезе свега о чему је на приказаном часу било речи, али и стваралачке надградње, ученици ће за домаћи задатак написати кратки есеј на тему „Кога то Бранко буди?“





Литература

- Владушић, С. (2009). *Ко је убио мртву драгу*. Београд: Службени гласник.
- Илић, П. (1998). *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси*. Нови Сад: Змај.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић.
- Мркаљ, З. (2011). *На часовима српског језика и књижевности*. Београд, Завод за уџбенике.
- Николић, М. (2012). *Методика наставе српског језика*. Београд: Завод за уџбенике.
- Пјанић, Р. (2007). *Методички приступ српској модерни у средњој школи*. Нови Сад: Змај.
- Поповић, Р. (2009). *Принц песника*. Београд: Службени гласник.
- Џацић, П. (1965). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Београд: Просвета.
- Шутић, М. (1985). *Поезија и онтологија*. Београд: Вук Караџић.

Aleksandra G. Đikić

DEATH OR DREAM UZALUD JE BUDIM IN A LITERATURE CLASS

Summary

In this paper, we approach the analysis of poems *Santa Maria della Salute* by Laza Kostic, *Možda spava* by Vladislav Petkovic Dis and *Uzalud je budim* by Branko Miljkovic from a methodical stand point, with special emphasis put on the motif of a late sweetheart that stands for the special cohesive link between these works. The goal is to, by applying the problem solving and correlation-integration system in teaching, highlight the genesis of this motif and their different manifestations in literary epochs, thus accentuating the particularity of Branko Miljkovic's creative spirit. In the proposed model of class, the comparative method appears as a dominant one, while by creating possible discussion points we open up the space for student's active involvement.

СИМБОЛИЗАЦИЈА ТАМЕ У ПОЕЗИЈИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: Откако се појавио на српској књижевној сцени као весник неосимболизма крајем 50-их година прошлог века, па све до данас, Бранко Миљковић континуирано бива предмет интереса књижевних тумача, било да је реч о следбеништву или проблематизацији његовог естетичког значаја у савременом периоду. Есенцијалном идејом таме и имагинације смрти, овај песник је отворио нове антрополошке и онтолошке сфере песимизма у српском песништву. Рад иде трагом симболизације таме, било у директним термилошким одредницама или у семантици пренесеног значења у синтагмама лирског дискурса. Визуелизација и сублимација таме у овој лирици говоре о дејству Мрачног и феноменима и сензацијама таме, сенке и хада. На тим лирским путевима песник је конструисао на махове луцидну лирску експресију која легитимише његов модерни сензибилитет и урбану интелектуалну рефлексију. Миљковић конституише синергију основних експлицитно-поетичких идеја из есеја и иманентних знакова из средишта своје лирске структуре.

Кључне речи: неосимболизам, тама, смрт, поезија, Орфеј

Када су у часопису „Млада култура“ 1957. године српски неосимболисти, пре свих Бранко Миљковић, Милован Данојлић, Божидар Тимотијевић, Драган Јеремић и Драган Колунџија, насловили објавили своје ступање на српску књижевну сцену изјавом „Реч је о неосимболизму“, они су, свесно или несвесно (а пре ће бити свесно с обзиром на интелектуалне потенцијале аутора) одредили термилошки и теоријски своју поетику и исправили једну књижевно-историјску нелогичност. Успостављајући континуитет и дијакхронијску линију са симболизмом на почетку двадесетог века, они су и стилску формацију „златног доба“ српске литературе схватили као симболизам, не као историјску модерну. Ако имамо у виду да је термин *модерна* немачког порекла и геопоетичког основа, а да је на српску поезију тада утицао француски парнасо-симболизам, онда су се песници неосимболизма тачно одредили у односу на традицију и протопоетички се повезали са песницима „златног доба“.

¹ andrejevic03@gmail.com

Ауденова реченица да се ништа не дешава због поезије, у случају Бранка Миљковића се може преиначити у бинарно опозитну семантику да се све дешава због поезије. И дешава се у тами, смрти, Хаду. И дешава се „у дан своје нужности“. У српској књижевности друге половине двадесетог века ми немамо такву лирску имагинацију таме, смрти и песимизма као што је била Миљковићева. Феномен смрти и визуелизација таме били су у синергији експлицитно- поетичких навода из његових есеја и иманентне структуре ауторског лирског дискурса.

Сав од супротности, Бранко Миљковић је и неукротиви песник и песник конструкције, песник емоције и песник рефлексije, песник интуиције и песник концептуализма, песник филозофема и песник исповедне спонтаности. Његова необична и неразјашњена смрт није додала естетичку важност овој појави, али је створила ауру песника – жртве живота и поезије и учинила га оцем неосимболистичких искушавања шездесетих година претходног века. Артистички посвећен захтевима свог логоса и мисаоне структуре певања, у искушавању старе форме и нових сензација света, Миљковић је у простору херметичке песме (која није сасвим херметичка) тражио простор апсолутне поезије и самоеманципације песме. Сублимирајући искуства симболиста и надреалиста (сам је сведочио да је у родбинским везама с њима, као унук), он се сасвим приближио теми таме и ничеовског амбиса, опсесији смрти и у књишком и у интуитивном и у искуственом смислу. Тама је велика лирска константа, она је у извесном смислу главни лирски јунак ове поезије. Испитујући област и дејство Страшног на биће уопште и понајвише на властито биће, Миљковић се толико приближио тами да је у њој и нестао. Стога се на њега не може применити она библијска реченица: „И ходао је тамом и тама га не обузе“. Тако обузет тамом, он је предњачио у генерацијском кругу истомишљеника којима ће се касније прикључити врло слична значајна струја српског песништва – међу којима неки песници значајнији и од самог Миљковића – Јован Христић, Алек Вукадиновић, Борислав Радовић, посебно Иван В. Лалић и Љубомир Симовић. Све сами страсни индивидуалци, мада без програма и манифеста, осим текста „Реч је о неосимболизму“. Они неће представљати школу и покрет, али ће имати заједнички лирски именитељ – властито дијалог с добом и светом. Зазвучала је новим тоновима у српској поезији химна таме, интуиција смрти и драматична грозница мисаоности и „умокрварења“, заумности, говора „иза лобање“, измождавања Паскалове „трске која мисли“. Дивинизација рефлексije ишла је путем „неомеђених симбола“ расутих у дисовским пределима очаја. Но, сан који је сањао Бранко Миљковић није био сасвим од Дисовог лирског ткива. Миљковић је покушао да надвлада Страшно, Тамно и Апсурдно тријумфом интелигенције, „патетиком ума“, „јаким речима“ и „припитомљеним паклом“. Тај хоризонт аутореференцијалности и аутопоетичке самосвести и протопоетички логосни дискурс Бранка Миљковића

нуде готове формуле за експликацију текста у експлицитном и имплицитном виду, па се понекад чини да ту тумач нема неког посла. Наравно нове херменеутичке могућности дају методолошку и аспектску основу за даље истраживање и комбинаторику тумачења.

Често семантички непроходна, појмовно нестабилна и занатски недорешена, поезија Бранка Миљковића је ипак имала изузетан модерни урбани песнички сензибилитет и трагично је доживљавала град као модел антихуманистичког простора. Та негативна лирска онтологија имала је нешто и од наслеђа Момчила Настасијевића. Раскошни барокни простор таме и смрти, која је 134 пута поменута у овој поезији, обручује као паспарту читаву поезију Бранка Миљковића. По тој апстрактној сфери расути су знаци симболизације тамног света и црнила. „Метафизички квалитет трагичног“ о коме говори Михаил Бахтин стално је присутан као језа од егзистенције колико и језа од неегзистенције, а обе моћно присутне у есенцији. До средишта песме о тами Миљковић је долазио преко сна–смрти, али је, улазећи у њено смртоносно магнетно поље, није могао освојити и укинути. Она је освојила и укинула њега. Тако је песма остала и животу, а песник и смрти јер онај који страшно тражи свој идентитет иде пречицом према смрти која равни својим апсолутом све проблематизације. Тај обред размене енергије живота и мистике смрти и таме обавља се у поезији Бранка Миљковића трајно и конституише као опсесивна тема овог песника.

Митологизација и орфејство су такође део симболистичке инсценације Бранка Миљковића којима је ишао вертикалом надолу у цивилизацијско искуство и културне архетипове како би им, како каже Јунг, дао индивидуални карактер и направио сопствени поредак традиције. Тамо га је вукла магистрална тема таме јер је био песник уклету понорник не из позе и моде, већ по вокацији уметничког и грађанског става и мишљења. Толико накупљене таме у његовим песмама морало је да тражи песникову главу. Његова „завера против очигледности“, односно свест о непоузданости света и стварности, водила га је тамним путевима симболизације у ноумену, у унутарњем виду. Испражњена суштина света испуњена је тамом, а песник се налази у њој као у урни или кенотафу мрачних идиома и представа. Постоји читав један уроборос смртовља и икономије таме у поезији Бранка Миљковића. Понекад превише логосно инсистирање на таму путем филозофема шкоди лирској аутентичности овог песника. Уосталом, Ричард Рорти каже да песници казују важније ствари од филозофа. Могло би се рећи да је Миљковић не велики песник већ песник великих стихова или великих синтагми чији дијамантски сјај блесне на махове из поетске конструкције.

Пројектујући свет таме као паралелну лирску стварност у својој поезији, Миљковић изражава антрополошки песимизам који он решава у лирском спору са смрћу и тамом. Играјући руски рулет са судбином, он је изгубио. Но, притом је научио једну важну лекцију и оставио нам као лирску

поруку. Човек је смртан, али је поезија бесмртна. Потопљени цунамијем мрака, тамни живот и жива тама царују у његовој поезији. У тим пределима и у смрти налази се и „клуб мртвих песника“ с којима Миљковић има протопоетичке везе и лирску идентификацију – Лаза Костић, Бранко Радичевић, Владислав Петковић Дис, Тин Ујевић, Иван Горан Ковачић, Момчило Настасијевић. То су све сами тамни пали анђели српског песништва који су ликови–симболи за идеју таме у овој поезији.

У песми „Сонет о птици“² Миљковић уједињује појам тајне и таму смрти са симболом птице као трансценденталним духом ваздуха која ту поетику мрака разноси светом. Жестоки концентрат таме и „мрачно обиље“ у песми „Посвета елегiji“ има своју симболизацију у огледалу из кога песника може окаменити поглед Медузе или још тамнијег двојника из онострани равни. У овој песми постоји затворен предео и место без сунца под земљом који спремају песников облик. Овај програмски лирски исказ је један од многобројних тамних реквијема себи и животу у поезији Бранка Миљковића. Фосилизована тама представља сам спиритуални епицентар песниковог сензибилитета. Пакао је примио песниково срце. Скок у таму део је искушавања живота и стварности. Од тамне стварности боља је жива нестварност – „ноћ јача од света“. Тама мења новог Прометеја- Орфеја-Одисеја у бунтовног урбаног рапсода. То „подивљало ништа“ и „проходила празнина“ како песник каже у „Орфичкој песми“ симболизовани су простори и места неодређености у поезији Бранка Миљковића. Смрт је велика маска сунца, а иза ње је тама, будући да песник види пределе свог склопљеног ока. Песма „Критика метафоре“ такође је критичка проблематизација, релативизација и доноси свест о ограничености симбола понуђених из језика за таму света и дејство Страшног. Песник овде тражи реч за свој епитаф, једну реч, неречену, видовиту, неименљиву, реч за симболизацију таме. У недостатку те речи, смрт је била најближа и најфреквентнија реч ове поезије – она и придев мртав употребљени су преко сто тридесет пута у лирици Бранка Миљковића. Чак је и љубав тамна, црна, мрачна ватра у лирици овог песника и њени укрштаји са смрћу су чести и функционални за идеје овог песника. Само биће песниково је медиј у коме се укрштају елементи таме и њихова симболизација и трансформација. Тако је у већини његових песама изречена тамна, црна, прејака реч јер речи, поручује Миљковић, ће нас рећи заувек и после њих ћемо остати сами и покрадени као бодови. Сам у тами своје поезије, песник креира своју стварност испод земље, у подземљу себе, где је већ прешао Рубикон иза тајне следе маске света. Одатле, као у песми „Дис“, покушава да изађе на врата којих нема, која не може напипати у онтолошком мраку, у ноћи што се животу опире. „Ноћ у моме гласу више не дозива“, „негде испод земље зри тишина зла“, вели Бранко Миљковић у песми „Тин“. Овај заточеник таме иде простором „црног

² Све разматране песме налазе се у збирци *Песме*, Бранко Миљковић, Београд: Просвета, 1965.

степеништа“ у просторе доњег света где „свако своју таму има“. „Смрти љубоморна, највећа моја ноћи“, вели он у песми „Горан“. У ужасавајућим просторима таме, одакле бије дејство Страшног, Миљковић има мрачно поверење једино у себе и страшну слутњу и интуицију да „црна наилази плазма“, као у песми „Сонет“. Призори са црним птицама и горким обалама мрака део су симболизације, имагинације и визуелизације таме у поезији Бранка Миљковића. Црни град, подземна ноћ, грубе силе, свирепи бол, пасаж у тами, све су то синтагме које одређују тамну, месечеву страну песника и света. „Сањај у тами“, вели песник у песми „Усних је од камена“. Будући да је цео свет химера, камен у песми симболизује елементарно постање и постојаност, вечност и кохезију, сигурне темеље света. У песми „Кула лобања“, он ће рећи – „Неког света тешке сенке пале“. У злодуху мрака, у дну песме крију се тамни мали демони Миљковићеве свести. Једро његовог ветра је црно, а срце пуно мрака анђела свога бира, како наговештава у тамној онтолошкој инсценацији песме „Почетак путовања“.

„Лепи мој дане с душом елигије
 Кад од бића сенка бива пределима
 Лутам у сузама страх ме обузима

 Поређане главе у заборављеном времену
 Са узалудним мислима и последњим речима
 Слуте свој лик у мутноме камену.
 Тражим те у ветру ако те још има
 Изговорена речи за светове пале
 Тражим почетак сјај и сате стале.“

(„Почетак трагања за бићем“, Миљковић, 1965: 41).

У потрази за изгубљеним јаством дешава се пад трансценденције, а балсамована тама петрифицира постојање. Болна нејасност не продире кроз копрену мрака. Види се само сунце подземља које у симболичном смислу значи помрачење врховне васељенске моћи и сјаја стварности. „Ноћ ће изаћи из мора и пробудиће се у срцу“, каже песник у „Почетку заборав“. Слутња и прорицање мрака могу се артикулисати једино мутним излазом одбегле свести у нигде, као у песми „Зачаравање“. Живот испод живота, слично као у Дисовој поезији, у песми Бранка Миљковића симболизован је сенком, која је негативни принцип постојања и представља тамну, непознату страну личности и света. Бранко Миљковић је биће сенке и таме. Та пушта сена једини је његов идентитет.

„Нека ме недостојног ветар обавије
 Жалбо црних птица и тужне похвале
 Неког света тешке сенке пале
 Шта је то што се у дну песме крије.“
 („Магистрале“, Миљковић, 1965: 51).

Наслов песме „Црни јамб сна“ експлицитно поетички говори о поезији мрака и имагинацији таме у поезији Бранка Миљковића. Тамни звук у тужним пределима, црна кичма ветра, тамни звук сна под видомом јада, све се стапа у сенку тамног мора, мрачних дубина и ноћних речи.

„Затворен тај је предео
у себи. Та места немају
своја сунца. Под земљом то
облик сна мога спремају.“

(„Дактил сна“, Миљковић, 1965: 61).

Чак и лет у том сну има своје „црне врхунце“, „црне сокове и мрачну реч“. „Ноћ је пуна мрачних анђела, уклетата лађа“, каже Миљковић у песми „Реквијем“. У тој симболизацији таме, човек пада као пали анђео на своју сенку, у мрачноме сплету онесвешћених чула, у „ноћи закључаној црним кључевима“. Кључ иначе представља осни симбол, моћ отварања и затварања, мистерију и иницијацију. У песми Бранка Миљковића кључ је у брави која се не може отворити, иако песник слути да кроз њу пролази светска оса спознаје тајне. У лирској целини „Свест о песми“ Миљковић ће својом необичном експресијом симболизовати и „црно корење“, метафору доњег света.

Чувена Миљковићева песма „Ариљски анђео“ у свом прозно-есејистичком уводу има експлицитно-поетички запис о кристализацији и симболизацији мита о анђелу. Песник то дефинише као „чудо и верност силама које су иза зида“. Дакле, долазећи из света мрака, анђео постаје светао сам собом. Симбол ватре, иначе чест у поезији Бранка Миљковића, најчешће довођен у везу с уништењем или фениксацијом света, у овој песми означава преображај и соларни принцип да би, одмах потом, песник објавио силазак у дубину где има још анђеоских звезда. Лирски парадокси изненадне илуминације таме су чести у поезији Бранка Миљковића, мада његове звезде имају тамни потмули сјај, а његове воде нису велика мајка живота. Анђео излази као живо биће из таме, старији од песника који ће га стићи тек у вечности. У ту икону анђела улазе и песник и бог, док истовремено траје лирски силазак у земљу – „страшан лет који је доказ празнине у стварима“. С тог места таме српски Орфеј, Бранко Миљковић у своме ноумену пали лирску слику анђела који се креће и за којим песник опет види унутарње црне трагове. Симболизација анђела условљена је искључивом субјективном деконструкцијом слике света и иконе саме.

„Главо све даља од срца у мом праху
Трулеж у цвету отрезни и целу
Ноћ кроз пределе без наде, у страху
Празно и земљано вапи звезду белу.“

(Миљковић, 1965: 104).

Ако довољно дуго гледате у амбис, амбис ће почети да гледа у вас, рекао је Фридрих Ниче. Заједно са својим демонима, Миљковић је дубоко сишао у тај онтолошки понор где безвучно вакуумски царује тама. У њему цвета црно ковиље и тамо је сунце болест, како вели у песми „Болани Дојчин“. Тамни вилајет Бранка Миљковића је унутарњи, синтетички ментални пејзаж, онтолошки пејзаж с црним шумама и ноћи уместо ока („Тамни вилајет“, Миљковић, 1965: 113). Тај глас ниче из пакла јер нема другог сунца под земљом, поручује песник. Поетизација пакла је покушај Бранка Миљковића да испева тамну лабудову песму – „Наш пакао поче песмом лабудовом“ – „Бол и сунце“, Миљковић, 1965: 137). Лабуд је симбол соларне сфере, али је у блискости с тамом јер симболизује и самртну песму уметника.

Позната песма Бранка Миљковића „Балада“ дисовски исповеда „подводну песму“, припитомљени пакао и садржи чувени лирски експресивни стих – „Исто је певати и умирати“.

„Сунце је реч која не уме да сија.
Савест не уме да пева јер се боји
Осетљиве празнине. Крадљивци визија,
Орлови изнутра, кљују ме. Ја стојим
Прикован за стену која не постоји.
Звездама смо потписали превару
Невидљиве ноћи, тим црње. Упамти
Тај пад у живот ко доказ твом жару
Кад мастило сазре у крв сви ће знати
Исто је певати и умирати.

.....
Смртоносан је живот, ал смрти одолева.
Једна страшна болест по мени ће се звати.
Много смо патили, И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева.
Исто је певати и умирати.“

(Миљковић, 1965: 146–147).

Трагично осећање живота, о коме говори Мигуел де Унамуно, као и драматични доживљај живота опседају живот и поезију Бранка Миљковића. У тамном простору оностраности, у тој тамној визији света, у тој ноћи влада „подивљало ништа“, песников вид небића и ништавила.

„Тело простира своју узлаудност
Велика ноћ
Испуњава време до песме
којој слушаоци потребни нису.
Смрт је подивљало ништа, проходала празнина
Пун ноћи како да успавам ту реч будног мрака
коју не може уразумити никаква песма

коју не може ни земља упити
ни ватра изменити ни вода однети.“
(„Орфичка песма“, Миљковић, 1965: 163).

Живот под сопственом сенком и великом сенком Сунца близу је животу и речи вапијућег у пустињи који види само „звезде наопаке“. У пределима свог склопљеног ока песник ће коначно дефинисати поетику мрака, имагинацију таме и симболизацију сенке.

„две су звезде заноћиле
у чијем срцу у чијој ноћи
затим су два цвета никла
из чије крви из чије крви
и две су птице полетеле
из чије главе у чију ноћ
две звезде два цвета две птице
нико не зна чије су
нико не зна одакле су“
(„Кап мастила“, Миљковић, 1965: 173).

И у ватри је ноћ, поручује Миљковић, покушавајући да се снађе у „немаштини речи“ и „брашну ништавила“. У песми „Судбина песника“, Миљковић каже: „Песме ће се отворити ко тамнице, песници ће бити уништени“. И ма како сада изгледа да песник није био у праву када је написао да ће поезију сви писати, тај стих остаје као један од записа аутопоетичке свести Бранка Миљковића о песми без песника и поетизацији света, осветљавању свеопште таме.

„Ако хоћете песму
Сиђите под земљу
Ал припитомите животињу
Да вас пропусти у повратку

Ако хоћете песму
Ископајте је из земље
Али се чувајте њених навика
Њеног подземног знања.“
(„Орфичко завештање“, Миљковић, 1965: 20).

То подземно, тамно знање песме из доњег света, то дејство Страшног из саме поезије носило је песника у ноћне сфере: „И ноћ се тобом поноси“. Или: „Сунце је мрак који нас осветљава“. Или: „Хоћете ли да вам продам своју ноћ?“ Или: „И сан по мери ноћи кад нас такоа, И силазак у срце ко силазак у пакао.“ („Очајна песма“). Једна од програмских, тестаментарних песама Бранка Миљковића је „Песма за мој 27. рођендан“. У њој је поетика мрака, Хада и зла чита, али и поетски напор да се Орфеј из пакла пресели у рај. Своју негативну експозицију света и његов антиутопијски карактер

Миљковић ће у овој песми концептуалистички, али естетички остварено уклопити са својом мисли о тами и постићи аксиолошки лирски резултат.

„Верово сам у сан и непогоду
У две ноћи био заљубљен ноћу
Док југ и север у истом плоду
Сазревају и цвокоћу.

Сањајући ја сам све празнике преспавао!
И гром је припитомљен певао у стаклу
Не рекох ли: ватру врати на место право
А пољупцу је место у паклу.

И хлебови се под земљом школују,
Ја бих се желео на страни зла тући
Па ипак, по милости историје
Повраћајући, ја ћу у рај ући.“

(Миљковић, 1965: 220).

У тамном магнетном пољу, у олуји свести и подсвести, у власти Страшног, Миљковићеви стихови су заструјали новим електрицитетом симболизма и модернизма у српској поезији. Његов покушај апсолутне поезије близак је такође неоствареном науку Симе Пандуровића о тоталној поезији. Уопште, цео се неосимболистички замах Бранка Миљковића може сматрати покушајем обнове „златног доба“ и објавом нове проблематизације и симболизације света с његовог руба, из искошене позиције лирског трагизма, с маргина мрака. Искушавајући „страх у шаци празнине“, како вели Томас Стерн Елиот, Миљковић је популаризовао интелектуалну поезију и показао сасвим нову интуицију таме у српском песништву. Тај најдубљи и најтамнији слој перцепције Страшног и Бахтинов метафизички квалитет трагичног подигао је на ранг лирског случаја. Песник је јасно и жестоко осетио моћ мрака и у агресивној, бомбастичној лирској реченици еманирао тај свој драматичан доживљај света. Било да мислимо да је велики песник као што тврди Миодраг Радовић или да, попут Новице Петковића и Радомира Константиновића (чије је само изостављање Миљковића из осмотомне студије „Биће и језик“ вредносни суд по себи), или мислимо да је значајна лирска појава вредна студиозног проучавања као Александар Јовановић и Радивоје Микић, непорецива је књижевно-историјска и теоријска чињеница да је његова појава као родоначелника неосимболизма умногоме иницијална и мотиваторска за српску поезију друге половине двадесетог века.

Литература

- Андрејевић, Д. (2005). *Српска поезија XX века*. Београд: Просвета.
- Јовановић, А. (1994). *Поезија српског неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић.
- Микић, Р. (2002). *Орфејев двојник*. Београд: Народна књига-Алфа.
- Миљковић, Б. (1965). *Песме*. Београд: Просвета.
- Петровић, М. (1991). *Песнички свет Бранка Миљковића*. Ниш: Градина.
- Цацић, П. (1965). *Бранко Миљковић или неукротива реч*. Београд: Завод за уџбенике.

Danica T. Andrejević

THE SYMBOLIZATION OF DARKNESS IN THE POETRY OF BRANKO MILJKOVIĆ

Summary

Since he emerged as the founder of neosymbolism in the late '50s of the previous century, through his unusual death, up until today, Branko Miljković was a subject of interest in the diachrony of the Serbian literature. With the essential idea of the darkness and imagination of death, this poet has opened a new anthropological and ontological fields of pessimism in the Serbian poetry. The paper traces the symbolization of darkness, either in the direct terminological determinations or in the semantics of implied meaning in the phrases of his lyrical discourse. Visualization and sublimation of the darkness in his poems speak about the effects of the Dark, phenomena and sensations of the darkness, shadow and Hades. On these lyrical paths, Miljković constructs intermittently lucid lyrical expression that legitimizes his modern sensibility and urban intellectual reflexion.

ПРЕПИСКА КАО ПРИЛОГ ЗА КЊИЖЕВНУ БИОГРАФИЈУ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: Предмет и циљ овог рада је да се укаже на значај преписке из заоставштине песника Бранка Миљковића (Ниш, 1934 – Загреб, 1961) која се чува у фонду Народног музеја, са статусом културног добра од великог значаја, као прилога да се критичким сагледавањем и интерперетацијом осветле многи битни моменти песниковог личног и књижевног животописа у оквирима друштвених и књижевних процеса и токова шездесетих година XX века, када је Миљковић и његово песничко дело значајна појава у српској (југословенској) поезији друге послератне песничке генерације. Са аспекта књижевне историографије, објављивањем непознатих колекција преписке и других докумената 2012, са више од 200 јединица, употпуњује се знатна празнина у тумачењу једне особене песничке појаве и поезије прерасле у својеврсну књижевну митологију. У раду се даје преглед објављене преписке по хронологији и указује на значајне чињенице и личности које се помињу. Фонд преписке обухвата писма личног и пословног карактера упућена у периоду 1956–1961. од бројних Миљковићевих пријатеља књижевника (З. Томичића, С. Михалића, М. Данојлића, П. Палавестре, П. Џацића, А. Тишме, И. Сарајлића...), и престижних књижевних часописа и листова са простора некадашње Југославије. Неколико писама упутили су Миљковићу страни песници и преводиоци његове поезије: италијански књижевник Ђанкарло Вигорели, француски песник Ален Боске, преводилац др Бернард Цонсон... У раду се указује и на неколико писама која по свом значају представљају капитални докуменат за песникову књижевну биографију, посебно писмо Европске заједнице писаца (Comunita Europea degli Scrittori) из Рима о пријему Миљковића у ову организацију. У Прилогу рада као документарна грађа су фотографије, факсимили писама А. Боскеа и Ђ. Вигорелија и писмо Бранка Миљковића упућено хрватском песнику Златку Томичићу.

Кључне речи: писмо, књижевна биографија, Миљковић, неосимболизам, преписка, заоставштина, музеј, српска књижевност, песма, поезија

¹ divnagorica@gmail.com

1. Маестрални српски песник, (нео)симболистичког усмерења, философ, преводилац, есејиста, Бранко Миљковић (Ниш, 1934 – Загреб, 1961), својим поетским делом снажно је и препознатљиво обележио модерну српску (југословенску) поезију шездесетих година XX века. Митологијом којом је проткан његов песнички узлет, а „s tragičnim krajem [...] stvorena је legenda која ће се prenositi s нараштаја на нараштај“ (Jergović, 2014) додатно доприноси песниковој утемељености у националној књижевној историји што потврђује и мишљење Ј. Деретића: „Био је у ствари, више песник философије, него песник философ. У песничком изразу и форми тежио је да споји модерна истраживања с класичним захтевима, залагао се за савршенство као највећи идеал песме, сматрао да 'нема велике поезије без строге и одређене форме', био одличан версификатор и један од обновитеља сонета у нашој послератној поезији“ (Деретић, 2004: 1173). Миљковићева поезија је у правом смислу те речи била синтеза судбине њеног творца, који је несумњиво био *poeta nascitur*, испевана на метафизичкој ветрометини у шуми симбола, стално у тежњи ка аутономности и савршенству поетског простора, иза и изван стварности, у трагичном раскиду са песником.²

Треба имати у виду да је о Бранку Миљковићу за живота, и постхумно до наших дана, написана и објављена импозантна грађа – готово све од поетског дела, критички и теоријски прилози, читава библиотека посебних издања његових збирки песама, те сијасет биографско-мемоарских написа и монографија из пера савременика и пријатеља, теоријских радова и студија његове поетике. Са несмањеним интензитетом, песник је и даље предмет истраживања и новог читања савремених генерација књижевних историчара и критичара. За једне „његова песничка појава, велика (је) страница наше културне историје“ (Џацић, 1984), други за друге „појава, вредност и утицај стваралаштва Бранка Миљковића имају све карактеристике једне књижевне експлозије чији одједи у српској култури тешко да ће икад престати“ (Пејчић, 2006: 316). Стога је објављивање непознате преписке и друге документарне грађе из песникове заоставштине још један значајан прилог за употпуњавање и додатно расветљавање књижевне (епистоларне) биографије *принца песника* – Бранка Миљковића.³

² О изузетности Миљковићеве поетике и утицају на српску модерну поезију до наших дана критичар и филозоф М. Шутић каже: „Истина је да су песници какав је Бранко Миљковић данас све више реткост, прошлост у коју, изгледа, тоне и читав мит о изузетности поезије. Али мит о Миљковићу траје, па га треба најпре објаснити као јединствену појаву у оквиру новије српске песничке митологије, или појаву која је, може се рећи, присутна у свим слојевима савремене српске културе“ (Šutić, 2010: 215). Ј. Прошић, књижевник и филозоф (иначе песников друг из нишке гимназије) у наглашено сентименталном тексту, Миљковића упоређује са Рилкеом: „Бранкова поезија има интензитет као ни једна друга, то је запањујуће, можда се по томе може упоређивати са Рилкеовим *Девинским елегијама*, које је он писао на самрти“ (Prošić, 2014: X). О филозофском аспекту Миљковићеве поетике, његовог теоријског доприноса и места у историји савремене српске философије, упућујемо на расправу Ј. Аранђеловића (Аранђеловић, 2012).

³ Из заоставштине песника приређена је и објављена непозната преписка (Младеновић, 2012), углавном скоро цела колекција писама, честитки и капитална документа, осим неколико

Колико је Миљковић у савремености присутан и део колективног сентимента у југословенском културном простору речито говори надахнута биографска одредница у сјајној југоносталгичној књизи *Leksikon Yu mitologije* где о Миљковићу пише: „Poet slobodne razmahane imaginacije i ideja, jake individualnosti, u doba kada to nije svakom polazilo za rukom. Bio je pjesnička, literarna zvijezda, neka vrsta Jamesa Deana jugoslovenske literature...” (Matić, 2005: 251). У Београду, Загребу и Риједи 1980. и 1981. улице и тргови у центру осванули су са плакатима на фасадама зграда А/4 формата на којима је латиничним, црним верзал словима, писало: **ЋИТАЈТЕ ПЈЕСМЕ БРАНКА МИЉКОВИЋА**. То је била плакатна акција, својеврсне епистоле за јавност, Мартека (1950), посвећеног читаоца поезије Б. Миљковића. Циљ акције био је у општем смислу, како пише Мартек, „излазак Поезије пред читатеље, на улицу, вагоне, фасаде...” а „када је у питању био Миљковић, додатно сам желио да га се више чита...”⁴ (Мартек, 2014: 87).

2. Заоставштина Бранка Миљковића – После трагичне смрти Бранка Миљковића у Загребу (1961), целокупна песникова заоставштина налазила се у његовој родитељској кући у Београду, на Вождовцу, у ул. Ђорђа Кратовца 52. Скромна породична кућа, коју су песникови родитељи купили и касније се доселили из Ниша у Београд 1954. године, дозидана је са још једном просторијом (радном собом) у којој је живео и стварао велики песник, у амбијенту „песничке лабораторије“ и богате личне библиотеке. Песникова кућа била је и духовно стециште читаве једне генерације песника и писаца у успону, педесетих и шездесетих година XX века.

У породичној кући у песниковој соби, 12. фебруара 1962. године, на прву годишњицу његове смрти, отворена је Миљковићева спомен-соба у аутентичном амбијенту радне собе где је била изложена заоставштина – намештај, лични предмети, рукописи, преписка, фотографије, библиотека...

писам приватног карактера, и телеграма саучешћа породици Миљковић. У књизи су уврштена и објављена писма Бранка Миљковића хрватском песнику Златку Томичићу који их је и приредио за штампу (Томичић, 1969: 11). У јавности су позната два последња „судбинска“ писма Миљковића објављена у студији П. Џаџића (Džadžić, 1965: XV–XIX) која се доводе у везу са његовим трагичним крајем, затим писмо редакцији београдског часописа *Дуга* под насловом „Одritchем се својих књига песама“ објављено непосредно пре песникове смрти 5. фебруара 1961. године. О контроверзама и тумачењу овог заиста драматичног писма упућујемо на чланке неколико аутора (Radičević, 1961; Поповић, 2002; Todorović, 2004).

⁴ „Транзитивност Миљковићеве поезије била је очита, попут Мајаковског и Хлебњикова тј. њихове Поезије. Агитацију (никако перформанс, то је акција пошто нема сценаријских момената итд.) сам извео анонимно и илегално први пута 1980. године као пету Пјесничку агитацију, у Загребу 30. 10., а потом у Београду. Сваки пут са око 200 плаката / летак (зависи да ли сам их дијелио људима или лијепио на фасаде зграда, ограде итд.). Уз то у загребачким новинама *Студентски лист* отиснута је агитација *Читајте пјесме Бранка Миљковића*, дакле, у наклади од 50.000 примјерака“ (Мартек, 2014: 87).

Приликом отварања спомен-собе у песниковој кући, у Књигу утисака уписале су се значајне личности из ондашњег београдског књижевног круга, пријатељи и поштоваоци песника: Предраг Палавестра, Никола Дреновац, Момчило Миланков, Љубомир Симовић, Васко Попа, Бора Ћосић, Драган Колунџија, Коста Димитријевић...

Поводом десетогодишњице смрти, песникови родитељи, Марија и Глигорије (1971), уступају део заоставштине свога сина граду Нишу, односно, Народном музеју, уз свесрдно посредовање представника града, Музеја и посленика из културног живота. У Књизи утисака поводом предаје заоставштине и отварања спомен-собе, породица Миљковић је записала: *Драге Нишлије, Бранко није стигао да вам се врати али се вратило његово дело и радна соба. Чувајте и једно и друго, јер је од данас то ваше* (мајка Марија, отац Глигорије, брат Драгиша Миљковић; 11. 2. 1971.).

Основна намера била је да се уступањем, преносом и каснијом музејском експозицијом фонда трајно сачува успомена на великог песника, који је духовно и стваралачки стасао у свом родном граду Нишу. На двадесетогодишњицу песникове смрти, 1981. године, његови родитељи поклањају Народном музеју песникову собу из београдске куће (собе), један број личних предмета и прва издања песникових збирки песама (Младеновић, 2011).

Инвентар Збирке формиран је на основу пописа заоставштине 1971. године са укупно 1649 музеалија. По том попису разврстане су групе предмета: лична документа, белешке и изводи из гимназије и са студија, рукописи млађи период, старији период, кратки стихови (поетске минијатуре), преводи руских и француских песника, есеји и чланци, концепти незавршених песама, песничке скице, преписка, лична и пословна, телеграми и изјаве саучешћа после смрти песника, плакати за књижевне вечери, повеље, признања, књиге утисака, биста Миљковића са мермерним постолем, затим делови намештаја из радне собе, личне ствари (гардероба), прибор за писање, украси и лична библиотека са 592 књиге из области лепе и класичне књижевности, књиге песама, философије, социологије, есејистике, историје и теорије књижевности, књижевни часописи, антологије на француском и руском језику... Вредан део Збирке је колекција фотографија, породични фото-албуми и грамофонске плоче класичне музике.⁵

Један мањи део заоставштине, углавном рукописа и *преписке* налази се у приватном поседу, код Миљковићевих блиских пријатеља. Неколико рукописа песама чува се у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду. Ради се о песмама које је Миљковић послао за објављивање у *Летопису Матице српске* 1951, 1955 /56. године.

⁵ Збирка Бранко Миљковић (лична библиотека, рукописи, преписка, документа, архивалије и др.) почетком 2014. проглашена је, у складу са Законом о културним добрима, за културно добро од великог значаја. Песникова лична библиотека библиографски је обрађена у *Каталогу библиотеке Бранка Миљковића* (Новаковић, 2014). О објављеној преписци види приказ (Максимовић, 2013: 667–669).

3. *Преписка* – Колекција преписке у заоставштини представља значајну грађу за проучавање личности и књижевног дела Бранка Миљковића, али и једног временског периода – педесетих и шездесетих година XX века, личности и догађаја на књижевној сцени Београда, Загреба, културног и књижевног простора ондашње Југославије. Преписка у ширем смислу садржи двеста двадесет и две јединице: писма, дописне карте, разгледнице, пословна писма на меморандуму, телеграме, писма са изјавама саучешћа поводом песникове смрти, посетнице, пропуснице, чланске карте, документа, плакате за књижевне вечери и две књиге утисака.

По хронологији, преписка се односи на раздобље 1956–1961. Неколико писама стигло је после смрти песника његовим родитељима.

Преписка се најинтензивније одвијала од 1956. до 1959. године. Колекција преписке садржи писма различитих Миљковићевих блиских пријатеља, пословну преписку разних институција, издавача, књижевних листова, часописа и агенција за ауторска права и уговоре о издавању песникових књига и различита документа.

У том контексту преписка има књижевно-историјски значај и документарност сведочанства о личностима и времену у коме се одвијала. Преписка јасно указује на чињеницу да је Миљковић био изузетно цењен и да су значајни књижевни часописи и други листови тражили и објављивали његове прилоге.

Преписка садржи неколико, по врсти и садржају, различитих целина: лична преписка, различита преписка, пословна преписка, документа, позивнице, честитке и телеграми и писма, појединачна и институција, упућени поводом смрти песника. Писма из сегмента личне преписке су својеручно писана мастилом, хемијском и графитном оловком, а пословна преписка претежно рађена писаћом машином, на меморандуму институција. Документа, позивнице и честитке у највећем броју су са штампаним текстом, један број са штампаним илустрацијама и сувим жигом; део преписке је недатиран, писмо је латинично и ћирилично, док је неколико писама на немачком, француском и словеначком језику.

4. *Лична преписка* – Најбројнија су писма која су Миљковићу упутили његови блиски пријатељи, књижевници и сарадници. Лична преписка садржи укупно четрдесет и седам писама, и то: писма, дописнице и разгледнице, упућене песнику у периоду од 1956. до 1960. године, различитим приликама и поводима.

То су углавном његови блиски пријатељи и *браћа по перу* из песничке групе неосимболиста, потом, уредници часописа и издавачких кућа, преводиоци... Основна одлика ове преписке је, у општем смислу, страсна посвећеност поезији и књижевности, а у неким случајевима наглашена запажања и лични ставови о

књижевном и друштвеном животу, док тзв. *женска писма* нису лишена нијансираних осећања. Преписка јасно портретише дух једног времена оскудне егзистенције и великог стваралачког ентузијазма, али је проткана и драматичним и потресним личним судбинама о чему, горке речи и мисли у писмима, сведоче снагом интимне истине. Писма упућена Миљковићу су својеврсна документарна прича о стваралачком израстању једне књижевне генерације писаца на ондашњем југословенском културном простору. Она представљају прилог личној, стваралачкој и књижевној историји тог периода.

Лична преписка је груписана по личностима и хронолошки по датирању њихових аутора. У првој групи су писма Златка Томичића, хрватског књижевника из Загреба, упућена Бранку Миљковићу у периоду 1957–1962, укупно двадесет и два, и три писма после песникове смрти, упућена његовим родитељима, оцу Глигорију и мајци Марији: једно 1961. и два фебруара месеца 1962.

У другој групи личне преписке укупно је седам писама Славка Михалића, хрватског књижевника из Загреба, упућена Бранку Миљковићу у временском периоду од новембра 1958. до фебруара 1960, и једно Миљковићево упућено Михалићу, новембра 1958, и шест писама (поруке) Милице Николић, преводиоца и есејисте.

У трећој групи преписке је корпус насловљен као *Писма пријатеља* и има укупно четрнаест писама различитих личности. Упућена су у периоду од 1956. до 1961. године.

5. Писма Златка Томичића Бранку Миљковићу – Највећи број писама сачуваних у песниковој заоставштини, укупно двадесет и пет, послата су од Златка Томичића, значајног хрватског књижевника из Загреба.⁶ Од укупног броја Томичићевих писама, са и без коверте је десет, дописних карата тринаест, и две разгледнице из Марибора и Винковаца. Писма су упућена у периоду од 1957. до 1961. године; прво писмо упућено је из Загреба 14. фебруара 1957, а последње после песникове смрти његовим родитељима

⁶ Златко Томичић (1930–2008), хрватски песник, писац, новинар, путописац, драмски писац, есејист, преводилац. Завршио је Филозофски факултет у Загребу. Припада генерацији писаца која је обележила савремену хрватску књижевност. Преводио је македонске песнике. У периоду 1955–2006. објавио је 67 књига песама, романа, путописа, есеја... Уређивао је *Хрватски књижевни лист* и часопис *Огњиште*.

Објављивао је у београдским листовима и часописима. Написао је неколико текстова о Б. Миљковићу са којим га је везивало блиско лично пријатељство, а себе је сматрао припадником неосимболистичке песничке групе (Fališevac, Nemes i dr., 2000; Šicel, 1966). За његову збирку песама *Балада усправног човјека* Миљковић је написао изванредан критички есеј. В. Миљковић, 1960: 365–372.

У *Хрватском књижевном листу* Томичић је 1969. објавио седам Миљковићевих писама упућених њему 1959. која су значајна за њихову преписку и односе (писмо са Миљковићевим „Епитафом“ објављујемо у Прилогу овог текста). Види: Tomićić, 1969: 11.

(*Обитељи Миљковић*), такође из Загреба, 23. фебруара 1962. (на Б. Миљковића је насловљено двадесет два писма и три његовим родитељима). Томичићева писма Миљковићу одишу топлином, високим поштовањем песника и његове породице; већина је у личном исповедном тону, где му Томичић износи веома суморне детаље свог живота и тешко материјално стање своје породице. Сиромаштво и стални недостатак новца, примери игнорисања његових дела од издавача у Загребу и Београду и необјављивање многих рукописа у часописима, честа су тема писама. Он своја писма започиње са *Драги мој Бранко, Драги мој брате*, а његовим родитељима (Глигорију и Марији), *Драги мајко и оче!*

Изузетно пријатељство двојице песника различитих националности, традиционално у спору, није ни једног тренутка помутило њихов, у духовном и људском смислу, братски однос. То се стално провлачи кроз преписку. Мора се рећи да га је Миљковић у својим писмима, које је Томичић објавио 1969. у загребачком *Хрватском књижевном листу*, ослончавао са *Драги мој Златко*, и у једном писму (1959), *Драги мој велики хрватски брате!* Судећи по преписци која је трајала до трагичне смрти Миљковића, они су једно другом били велики ослонац и охрабрење у стваралаштву и животу. Везивала их је слична судбина почетничког пробијања у књижевне кругове и бројне додирне тачке у песничкој имагинацији. Сам Томичић каже да се са Миљковићем упознао 1956. у Београду и да су се у току тих пет година великог пријатељства поред дописивања, често посећивали у Загребу и Београду. О свом познанству са Б. Миљковићем и међусобној преписци, Томичић каже: „... С пјесником Бранком Миљковићем сам се упознао у Београду 1956. године. У току пет година нашег дубоког пријатељства често смо се посјећивали. Он је долазио к мени у Загреб, а ја к њему у Београд и знали смо један у другога остајати каткада и дуље времена (по десет, двадесет, мјесец дана). Кад је он био у Београду а ја у Загребу дописивали смо се; нисмо редовно и често, али зато смо увијек срдачно и искрено измјењивали своје наклоности и мисли...“ (Томичић, 1995: 135–137). Као потврда њиховог пријатељства је и мишљење Танасија Младеновића, песника и блиског Миљковићевог пријатеља који о томе каже: „...и данас мислим да му је једино, са чисто људске тачке гледишта, стварно био одан Златко Томичић...“ (Младеновић, 1995: 257). Основне теме, поред личних и животних проблема, у преписци се односе на песнички покрет неосимболиста у Београду, који су идејно зачели Миљковић и Д. Јеремић, на штампање збирки песама и једног и другог код загребачког издавача Ликос, затим учешће на књижевним трибинама, проблеми у исплати хонорара, честе критичке опсервације Томичића о другим писцима и песницима, критика филистарског духа и провинцијског примитивизма, о учешћу на Југословенском фестивалу поезије у Охриду (1959) и др. У писмима се помињу имена заједничких пријатеља, хрватских и српских писаца, којима је и сам Томичић, као и Миљковић, генерацијски

припадао. Већину је лично познавао и о њиховим књигама писао. Тако се спомињу: Милован Данојлић, Божидар Тимотијевић, Жика Лазић, Оскар Давичо, Драган Колунџија, Славко Михалић, Драгутин Тадијановић, Мирослав Мађер, Танасије Младеновић, Чедомир Миндеровић, Весна Парун, Нада Ивановска, Антун Шољан, Драгутин Бригљевић...

Илустративно је прво писмо из преписке и Томичићева размишљања и тумачење програма неосимболистичке песничке групе у Београду упућено Миљковићу 14. фебруара 1957. из Загреба. На самом листу насловљено је: *Neosymbolistima / na ruke vodi pokreta Draganu Jeremiću, Beograd*. Обраћајући се београдским неосимболистима, између осталог, пише: *...Vi ste svi Beograđani i Srbi, a ja Hrvat, koji osim toga ne živi u Beogradu, kao nekada, nego u Zagrebu. Ne znam da li je to kakva smetnja? Po mojem mišljenju to je samo dobitak, jer preko mene možete bolje djelovati i u Zagrebu; osim toga to su nove mogućnosti srpsko-hrvatske suradnje i prijateljstva [...] Neosymbolizam upravo treba da bude jedna od onih snaga koja će svojim primjerom nastojati razbiti neke nesporazume i započete mržnje...* (ЗБМ*. инв. бр. 904).⁷ Занимљиво је размишљање Томичића о пријатељству са Миљковићем, у писму од 31. октобра 1959, које је за њега врлина, суштина живота које му даје духовну снагу и морални ослонац: *...Mislim često o našem prijateljstvu. Divno je ono (to više što si Ti Srbin a ja Hrvat, a rogove u vreći nikada ne možeš složiti), poput nekog prirodnog fenomena! Ono prosto ima neku fiziološku vezu kao sva prijateljstva i sve velike ljubavi... Divna su velika prijateljstva i velike ljubavi, jer samo u njima možemo postati integralno dobri i očišćeni od poslednjeg ostatka uvijek, vječno u nama prisutnog, egoizma...*(и.б.807)

Потресно сведочанство о веома тешком животу Томичића и његове породице у Загребу и неизмерну бол због преране и трагичне смрти Бранка Миљковића, илуструју три писма упућена из Загреба родитељима песника, фебруара и марта 1962. године. После песникове смрти Томичић је, марта

⁷ Због значаја овог Томичићевог писма и његовог схватања неосимболизма наводимо га шире: *...Protivnik sam ekstremnih modernizama kao i ekstremnih tradicionalizama. Oduvijek sam se smatrao izvjesnim, dopustite paradoksalnu oznaku, „modernističkim realinom“, a sada mi tu oznaku divno zamjenjuje vaša definicija „integralnog realizma“. Nikada nisam pripadao ni jednoj grupi zato, jer mi nije ni jedna dosad odgovarala po svojem programu. „Neosymbolizam“ me prvi zadovoljava svojim regulama i opredeljenjima.*

Bio sam uvijek mnogo napadan, često podcjenjivan i ironiziran, često je tendenciozno umanjivana vrijednost mog književnog dijela od strane nekih grupa i nekih pojedinaca, što, međutim, nikada nije bio izraz općeg raspoloženja koje postoji prema meni, ti su stavovi svagda bili u očitom neskladu s velikom popularnošću kod široke publike u Hrvatskoj (dokaz: ankete s „Književnog petka“, kao i masovni posjeti publike na mojim čitanjima, i ankete o čitanju knjiga poezije, uz nagr. [adu] knjižnica, gde su moje knjige uvijek na prvom mestu. To ističem zbog toga, da bih vas upozorio na realno stanje činjenica, na teškoće koje ovdje doživljavam boreći se za svoje ciljeve, ciljeve, koji su, dopustite mi to – „praneosibolističkog značaja“...

*Скраћеница: ЗБМ (збирка Бранко Миљковић) | инв. бр. | инвентарски број | даље у тексту: и.б. |

месеца 1961, објавио у београдским *Књижевним новинама* искрену и потресну песму „Тужалка за Бранком Миљковићем“, а у писму родитељима, месец дана после његове смрти, 12. марта 1961. године, поводом тога, пише: *...O Branku još uvijek neprekidno svi govore. Nema kuće, nema ustanove u kojoj se on ne spominje. Bilo to u Srbiji ili Hrvatskoj, bilo to u gradu ili na selu... Jer još uvijek, baš kao i vi koji ste mu po krvi najbliži, nikako ne mogu da se smirim i pomirim sa činjenicom da ga više nema i ne mogu da prežalim njegov gubitak. Vi ne znate što je on meni bio i što je meni značio. I teško mi je što mu ni Zagreb više nije mogao pomoći. Bilo mu je isuviše teško. Isuviše je već bio razočaran...* (и.б. 1009)

5. *Писма Славка Михалића Бранку Миљковићу* – Славко Михалић, хрватски књижевник, припада чувеном загребачком кругу писаца који су се појавили на књижевној сцени Хрватске педесетих година XX века.⁸ Бранку Миљковићу упутио је седам писама из Загреба у периоду 1958–1959. године. У ову преписку уврштено је и једно писмо Миљковића упућено Михалићу, 19. септембра 1958. Прво писмо је упућено Миљковићу 11. новембра 1958. год, последње 21. фебруара 1960. Михалић се песнику обраћа у писмима са *Драги Бранко*, једно завршава са *Воли те, Славко*, што показује блискост и изузетно пријатељство.

У писмима, Михалић изражава изузетно поштовање према Миљковићу и његовој поезији. Теме о којима пише су искључиво књижевног карактера: шта се пише, обавештења о књигама, тражи приказ своје књиге, али се и жали на недостатак новца и сиромаштво... У једном писму пише Миљковићу о својој збирци песама *Почетак заборав*, објављеној 1957, и моли га да напише критику, што је овај и учинио (објављена је у београдским *Књижевним новинама* 1958). У скоро сваком писму Михалић помиње Миљковићеву збирку песама *Порекло наде*, чији рукопис му је песник послао. О збирци у писму пише: *...Ali meni će biti lako, jer mi je Tvoja knjiga najdraža u ormari...* (и.б. 804) Неизбежна тема је била и неосимболистичка песничка група, па једно писмо завршава: *Pozdrav neosimbolistima, koji te ipak priznaju!* (и.б.822/1)

Михалић је био уредник поезије загребачког књижевног листа *Књижевна трибина* где је објављивао и Миљковић. Он му пише да пошаље песме које су

⁸ Славко Михалић (1928–2007), хрватски песник, академик; један од најизразитијих представника модерне, интелектуалне поезије. Студирао је на Филозофском факултету у Загребу хрватски језик и књижевност. Био је уредник поезије у издавачком предузећу *Лукас* у Загребу. Покретач је књижевних листова *Трибина* (1952) и *Књижевне трибине* (1959). Од 1984. је ванредни, а од 1991. редовни члан Хрватске академије знаности и умјетности. Од 1987. био је главни и одговорни уредник књижевног месечника *Форум*, а од 2000. председник Друштва хрватских књижевника. Објавио је преко двадесет књига поезије. Збирке песама преведене су му на више од двадесет језика. Види: Fališevac, Nemes i dr., 2000.

касније изашле у листу 1960. године. Из преписке се може закључити да је Михаљић, будући да је био уредник поезије, пресудно утицао на објављивање Миљковићеве збирке песама (*Порекло наде*, 1960) у загребачкој издавачкој кући Ликос, која је уједно била издавач и *Књижевне трибине*. Почетком 1960. Миљковић је ређе објављивао, па га Михаљић у писму од 21. фебруара 1960. прекорно саветује и бодри: *...Zašto ništa ne pišeš? Slušao sam preko radija Tvoje divne prijevode Pasternaka. Piši! Piši!...* (и.б. 878). Значајан је и податак у писму од 11. новембра 1958, у коме му Михаљић поручује да ће се видети ускоро у Београду на Конгресу. Ради се о Петом конгресу Савеза књижевника Југославије, одржаном у Београду од 25. до 28. новембра 1958, на коме је Михаљић био делегат Удружења хрватских писаца, а Миљковић Удружења књижевника Србије. То говори о њиховом неспорном угледу и месту у југословенским књижевним круговима јер, иако релативно млади по годинама, иза себе су већ имали успешну књижевничку каријеру.

У писму Михаљићу од 19. 11. 1958, Миљковић га обавештава да му шаље другу верзију књиге песама, у коју је унео измене, и сматра да је друга верзија боља. Ради се о збирци песама *Порекло наде* која је након две године чекања и неизвесности код издавача, објављена 1960. Она је била друга песничка самостална књига песама која га је увела у савремену српску и југословенску књижевност и представила као талентованог и особеног песника (нео) симболистичког усмерења.

6. Писма Милице Николић Бранку Миљковићу – Милица Николић, преводилац, књижевни критичар и есејиста, значајна је личност у књижевној биографији Бранка Миљковића.⁹ У преписци је њених шест писама, по форми више писане поруке, претежно пословног садржаја, упућене песнику у периоду 1959–1960. Сва писма писана су на меморандуму београдског књижевног часописа *Дело*, по обиму су кратка, свега неколико реченица и послата су из Београда. Садржај писама односи се на сарадњу у превођењу руских песника, посебно О. Мандељштама. У писмима се помињу позната имена књижевника и заједничких пријатеља: Нана Богдановић, преводилац, Танасије Младеновић и Милован Данојлић, песници...

7. Писма пријатеља – Преписка садржи укупно четрнаест писама различитих личности упућена Миљковићу у периоду 1956–1960; једно је стигло четири дана после песникове смрти из Рима, 16. фебруара 1961, а упутила

⁹ Милица Николић (1925), антологичар, есејиста, преводилац са руског. Била је секретар редакције књижевног часописа *Дело*, лектор и уредник у издавачкој кући Нолит у Београду. Преводилац је дела из руске књижевности и приређивач капиталних антологија: *Антологија модерне руске поезије* (заједно са Наном Богдановић, 1961) и *Антологије руске фантастике XIX и XX* (1966). Приређивач је избора из дела О. Мандељштама *Шум времена* (песме превео Б. Миљковић, 1962), Велимира Хлебњикова (1964), Јосифа Бродског (1971), Марине Цветајеве (1973, 1990). Објавила је књигу есеја, *Руске поетске теме* (1972).

га је *Заједница европских писаца* (Comunita Europea degli Scrittori). Писма су песнику упутили: Елфи Гитнер (Elfi Guttner), Милован Данојлић и Весна Парун, Чедомир Миндеровић, Вера Србиновић, Ален Боске (Alain Bosquet), Света Лукић, Банкарло Вигорели (Giancarlo Vigorelli) и др.

У преписци су четири писма са ковертом: једно недатирано, једно на немачком и два на француском језику, пет разгледница и једна дописница. Најраније датирано писмо, сентименталног карактера, од 7. октобра 1956, упутила је Елфи Гитнер, из Бад-Годесберга, коју је песник упознао на броду на путовању (екскурзији) од Ријеке према Дубровнику, *подсећа га на лепе сате заједно проведене и моли га да пошаље фотографију* (и.б. 805). Значајно је писмо истакнутог француског писца Алена Боскеа које говори о природи њихове везе и обостраног пријатељства и позива га да га посети у Паризу.¹⁰ Боске му пише из Њујорка 10. јануара 1960. и захваљује му се на књизи и песми њему посвећеној ... *Много сам дирнут и захвалан из срца што сте имали идеју да ме тако пријатељски подарите... .. Мој пријатељ Васко Попа ми је дуго говорио о Вама...* (и.б. 800). Миљковић је, у ствари, Боскеу посветио циклус песама „Свест о песми“ у збирци *Ватра и ништа* (1960), и поред тога, есеј о његовој поезији, „Орфејско завештање Алена Боскеа“, објављен у београдском књижевном часопису *Дело* (1960).

Са пуно топлине пише му познаница Љиља (?) из Лиона где је на студијама: *...Imam puno prijatelja ovde i oni me zaista teraju da im recitujem Verlenu, Bodlera ili Šekspira. Ponekad zažele da im recitujem nešto na svom jeziku. Tada recitujem: Budim je zbog sunca koje objašnjava sebe biljkama / zbog neba razapetog između prstiju...* (и.б. 935).

За Миљковићеву биографију важан је податак да је примљен у чланство угледне Заједнице европских писаца са седиштем у Риму, о чему га у писму обавештава Банкарло Вигорели, италијански књижевник и генерални секретар Заједнице; писмо је стигло неколико дана после песникове смрти, 16. фебруара 1961.¹¹

¹⁰ Ален Боске (1919–1998), француски књижевник, боравио је у Београду почетком јула 1957. и том приликом се упознао са Б. Миљковићем. Објавио је роман *Потреба за несрећом* који је посветио Миљковићу: „У спомен југословенског песника Бранка Миљковића“ (Боске, 1995). У једном интервју из 1995. А. Боске је говорио о свом познанству са Миљковићем. На питање: „Једног дана – то је било 1958. или 1959? – ви добијате писмо једног младог српског песника, Бранка Миљковића? Одговорио је: Судбина Бранка Миљковића ми се одмах учинила егземпларном, и ја нисам престајао да мислим о њему. Поверио ми је, у то време, да постоје два света у Европи, и да је ангажована књижевност једна ужасна грешка.“ (Урошевић, 1995: 7). Занимљиво је и мишљење Боскеа о Миљковићу у једном његовом писму из 1993. преводиоцу М. Михајловић где каже: „...Ви ми говорите о Бранку Миљковићу, коме се много дивим: знам које место он од сада заузима у вашој поезији двадесетог века.“ (Михајловић, 1995: 184).

¹¹ Европска заједница писаца (COMES) основана је 1958. године у Риму на предлог Синдиката италијанских књижевника, и по многим мишљењима, идејна је претеча Европске уније (Анджелоти, 1958: 7, 8). На оснивачком Конгресу југословенске књижевнике представљали су Ели Финци, уредник часописа *Књижевност* и Танасије Младеновић, директор *Књижевних новина*

У преписци су и писма Милована Данојлића, песника, и припадника неосимболистичке песничке групе и једног, заједно са З. Томичићем, од најближих Миљковићевих пријатеља.

7. *Пословна писма* – Пословна преписка садржи укупно четрдесет и четири писма упућена Б. Миљковићу у периоду од 1955. до 1970. од редакција часописа и листова, издавачких кућа и појединаца. Садржај пословне преписке односи се на сарадњу Миљковића са књижевним часописима у Југославији у којима је објављивао поезију, преводе француских и руских песника, критичарске, прозне и есејистичке текстове. Она указује да, у том периоду, Миљковић интензивно пише и да су најпрестижнији часописи тражили од њега текстове рецензија и ауторске прилоге. Пословну преписку потписивала су угледна књижевничка имена, уредници часописа и издавачких кућа: Предраг Палавестра, Александар Тишма, Славко Леовац, Изет Сарајлић, Мидхад Бегић, Живан Милисавец и др. Сталну сарадњу имао је са *Летописом Матице српске* из Новог Сада, *Књижевним новинама* и *Делом* из Београда, са књижевним часописима *Израз* и *Живот* из Сарајева, са *Телеграмом*, *Књижевном трибином* и *Матицом хрватском* из Загреба и др... Поред сарадње у књижевној периодици, код реномираних издавача објавио је своје песничке збирке.

Два уговора са издавачима налазе се у преписци: Уговор о објављивању збирке *Порекло наде* код загребачког издавача Ликоса (1959), у коме је прецизирано да ће издавач након изласка књиге из штампе исплатити ауторски хонорар од сто динара по стиху, и Уговор са београдском Просветом за збирку *Ватра и ништа*, са истим износом ауторског хонорара. О исплаћивању хонорара било је доста проблема и одуговлачења издавача што је отежавало живот Миљковићу, будући да је он био професионални књижевник и то му је био једини извор прихода (ти *горки* проблеми често се помињу у преписци З. Томичића и С. Михалића).

Део пословне преписке односи се на Миљковићев друштвени живот, посебно на ангажовање у редакцији *Књижевних новина* где је био уредник, у Удружењу књижевника Србије и Савезу књижевника Југославије. О пријему

из Београда. Касније су Заједници приступили истакнути књижевници, научни и културни посленици из скоро свих југословенских република, попут Иве Андрића, др Милоша Ђурића, Милана Богдановића, Ранка Маринковића, Владана Деснице, Оскара Давича, Густава Крклеца, Цирила Злобеца, Весне Парун, Славка Јаневског и др. Миљковић је, по препоруци Танасија Младеновића, примљен крајем 1960. године, а званично обавештење о томе (писмо) упућено је 16. фебруара 1961. По писању Танасија Младеновића, у часопису Заједнице *L'Europa letteraria* (aprile 1961), непосредно после смрти Миљковића, Освалд Раму (Osvald Ramous, 1905–1981), ријечки песник, припадник италијанске мањине, објавио је некролог поводом тог догађаја („In memoria di un poeta suicida“) и превод песме на италијански језик „У спомен пријатељу песнику“ Т. Младеновића. В. Младеновић, 1995: 239). Заједница европских писаца трајала је једну деценију и престала са радом 1968. године.

у Удружење књижевника Србије, секретар Удружења Ђуза Радовић га обавештава писмом, 8. октобра 1958. године (и. б. 847). Миљковић је за члана Удружења књижевника Србије изабран после објављивања његове прве збирке песама *Узалуд је будим*, и исте године (1958) постао је и члан Савеза књижевника Југославије што је значило признање његовом књижевничком раду. Тако га књижевна удружења делегирају за представника на прослави *Дана младости* 1960. год. и позивају да учествује на вечери поезије 1959. године у Београду, поред најугледнијих српских писаца, ... у част 40-годишњице Савеза комуниста Југославије...

Поезија Б. Миљковића, за његова живота, а нарочито постхумно, преведена је на више страних језика и уврштена у неколико антологија у иностранству.¹² Пољска издавачка кућа из Варшаве упутила је писмо 1960. године у коме га обавештава да је његова песма „Узалуд је будим“ уврштена у антологију *Југословенска лирика*. Угледна британска издавачка кућа из Лондона Пингвин (Penguin books), постхумно, септембра месеца 1970. године, упутила је писмо на српском језику Глигорију Миљковићу, песниковом оцу, тражећи његову сагласност да се пет Миљковићевих песама преведе и уврсти у књигу *Савремена југословенска књижевност*, на енглеском језику. У потпису је др Бернард Џонсон (dr Bernard Johnson), познати слависта и преводилац српске (југословенске) књижевности.

8. Позивнице – У преписци се налази пет позивница које је Миљковић добијао у различитим приликама и поводима. Позивнице су долазиле са високих места државне номенклатуре, што говори о томе да је био у протоколу највиших државних и дипломатских институција, вероватно, као *угледни јавни и културни радник*. Тако га, маја месеца 1959, Савезно извршно веће позива на свечани пријем, поводом рођендана председника ФНРЈ, *Јосипа Броза Тита*. Позивница од самог председника ФНРЈ и његове супруге (*Ј. Б. Тито и Јованка*) упућена је поводом свечаног пријема у част краља Авганистана, *Мохамеда Захира*, који је, новембра месеца 1960, боравио у Београду. Позивница је стигла и за пријем у Амбасаду Републике Пољске (вероватно 1960), поводом националног празника ове државе и за свечану доделу Октобарске награде града Београда.

9. Честитке – Честитке су слате Миљковићу поводом Нове године у временском периоду од 1959. до 1961. год. Сачувано је укупно девет честитки од песникових блиских пријатеља, углавном књижевника, од редак-

¹² Стихови су му превођени на енглески, немачки, француски, руски, италијански, румунски, бугарски, чешки, норвешки, пољски, словачки, мађарски, турски, албански, словеначки, грчки, македонски . . .

ција часописа и књижевних удружења. Од појединаца су му Нову годину честитали: Славко Михаљић, хрватски песник (1959) са песмом „Још мало нека смо“, Драган Колунџија, песник (1960), затим Мира Алечковић, песникиња и др. Редакција титоградског књижевног часописа *Сусрети* (са којим је често сарађивао) и *Удружење књижевника Југославије* (чији је био члан), честита му срећну Нову 1959. годину.

Литература

- Аранђеловић, Ј. (2012). „Бранко Миљковић – песник и филозоф.“ *Историја српске филозофије* II. приредила Ирина Деретић. Београд: Ево–Giunti.
- Боске, А. (1995). *Потреба за несрећом*. Ниш: Градина.
- Деретић, Ј. (2004). *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Максимовић, Г. (2013). „Говор Миљковићеве преписке“, *Philologia Mediana*, br. 5, 667–669.
- Мартек, В. (2014). „Исповијест једног живаоца поезије“, *Градина* бр. 58–59, 85–87.
- Михајловић, М. (1995). „Ален Боске – писма“, *Градина* XXX, 184.
- Младеновић, Ј. (прир.). (2012). *Бранко Миљковић, преписка, документи, посвете*. Ниш: Издање аутора/ Савет за културу града Ниша.
- Младеновић, Ј. (2011). *Бранко Миљковић, поезија као судбина* (каталог изложбе). Ниш: Народни музеј у Нишу.
- Младеновић, Т. (1995). „Вечити младић српске књижевности“, *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Приредио Видосав Петровић. Ниш: Просвета.
- Новаковић, М. (2014). *Каталог библиотеке Бранка Миљковића*. Ниш: Филозофски факултет, Народни музеј, Народна библиотека „Стеван Сремац“.
- Пејчић, Ј. (2006). „Бранко Миљковић, песник, есејист“, *Срби који су обележили XX век*. Гл. уредник Милена Милановић. Београд.
- Поповић, Р. (2002). *Принц песника, животопис Бранка Миљковића*. Ниш: Просвета.
- Томичић, З. (1955). „Једна необјављена пјесма“, *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Приредио Видосав Петровић. Ниш: Просвета.
- Урошевић, В. (1995). „Песма помаже да се живи – другде и другачије“, *Градина* XXX, 7.
- Џацић, П. (1984). „Неукротива реч“, *Политика* бр. 236.
- Anđeloti, Đ. B. (1958). „Za savez evropskih pisaca“, *Književne novine* 5. XII, 7–8.
- Džadzić, P. (1965). *Branko Miljković ili neukrotiva reč*. Beograd: Prosveta.
- Fališevac, Nemes i dr. (2000). *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jergović, M. „Branko Miljković: sonet i ćirilica“, Преузето са сајта: <http://www>.

jergovic.com/subotnja-matineja/branko/miljkovic-branko-miljkovic-sonet-i-cirilica /24. 5. 2014.

- Matić, Đ. (2005). „Miljković, Branko“, *Enciklopedija Yu mitologije*. Beograd: Rende.
- Miljković, B. (1960). „Od Narcisa do Orfeja“, *Susreti*, VIII, br. 4, 365–372.
- Prošić, L. (2014). „, Pisao je jednu pesmu“, *Danas* 18–19. oktobar, X.
- Radičević, B. V. (1961). „Pismo Branka Miljkovića redakciji Duge. Odričem se svojih knjiga i pesama“, *Duga* 5. II, 20.
- Šicel, M. (1966). *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šutić, M. (2010). „, Dijalektička lirika Branka Miljkovića“, *Treći program* br. 146, II, 215.
- Todorović, D. (2004). „Dva Branka – kontroverze oko smrti Branka Miljkovića“, *Hereticus* vol. II No. 2, 53–111.
- Tomičić, Z. (1969). „Svijet treba izreći i ozvučiti. Osam pisama Branka Miljkovića Zlatku Tomičiću“, *Hrvatski književni list* 28. veljače i 1. ožujka, str. 11.
- Tomičić, Z. (1967). „Jedna neobjavljena pjesma“, *Književne novine* 18. II, 5.

Jovan S. Mladenović

CORRESPONDANCE COMME COMPLÉMENT POUR BIOGRAPHIE LITTÉRAIRE BRANKO MILJKOVIĆ

Résumé

L'objet et le but de cet article est de souligner l'importance de la correspondance de l'héritage du poète Branko Miljković (Niš, le 29 janvier 1934 – Zagreb, le 12 février 1961). Cet article est conservée dans les collections du Musée national, comme le patrimoine culturel de grande importance, ainsi que comme un complément qui contribuerait à illuminer, avec une évaluation et interprétation critique, de nombreux moments importants dans la vie personnelle et littéraire du poète dans le cadre des processus sociaux et littéraires et les flux des années soixante, quand Miljković et son œuvre poétique étaient un phénomène marquant, quant à la poésie serbe (yougoslave), la poésie de la seconde génération d'après-guerre. Du point de vue de l'historiographie littéraire, en publiant une collection inconnue de la correspondance et d'autres documents en 2012, avec plus de 200 unités, on complète un écart important dans l'interprétation d'un phénomène poétique particulière et la poésie qui s'est transformée en une sorte de mythologie littéraire. Ce document donne un aperçu de la correspondance publiée sur la chronologie et indique les faits et les personnes importants qui sont mentionnés. Copies de la correspondance comprend des lettres d'un caractère personnel et d'un autre d'affaires envoyées dans la

période 1956–1961 par de nombreux amis et écrivains de Branko Miljković (Z. Tomičić, S. Mihalić, M. Danojlić, P. Palavestre, P. Džadžić, A. Tišma, I. Sarajlić ...). La correspondance comprend aussi des revues littéraires et des journaux les plus prestigieux de l'ex-Yougoslavie. Plusieurs poètes étrangers et les traducteurs de la poésie de Miljkovic ont envoyé des lettres à Miljković: l' écrivain italien Giancarlo Vigorelli, le poète français Alain Bosquet, le traducteur Dr Bernard Johnson ... Dans cet article on met accent à un certain nombre de lettres lesquelles présentent le document capital de la biographie littéraire du poète, en particulier la lettre de l'Union européenne des écrivains Comunità Europea degli Scrittori de Rome sur l'admission de Miljković dans cette organisation. En annexe de cet article on peut trouver des photographies, des fac-similés de lettres une lettre de Branko Miljković envoyées au poète croate Zlatko Tomičić.

ПРИЛОЗИ

Писмо Бранка Миљковића Златку Томичићу

Bez oznake nadevka

(Na omotnici poštanski žig Beograda od 15. siječnja 1960.)

(Pisano latinicom)

Dragi Zlatko,

I žao mi je i drago što ti je tako teško pao moj odlazak iz Zagreba. Godi mi taj znak prijateljske i bratske ljubavi sa tvoje strane, a žao mi je što ti to donosi duševne nemire. Ja na tebe, dragi moj nisam ljut, niti imam zašto da budem. Pa čak, kada bi mi ti i naneo neko zlo ja bih ti oprostio jer te istinski volim kao brata. Kakav je bio razlog da odem bez razloga, ja ne znam. Znam da sam morao otići. Možda mi se smučio onaj striptiz. Moje telo stalno srlja u neki razvrat, a duh se otima. Ja prezirem samog sebe. Često se osećam kao Orest koga proganjaju Erinije. Tako sam se osećao i onda i morao sam otići, otići bilo kuda. Imao sam osećanje da ću umreti, i počeo sam da bežim. U zoru sam napisao ovaj epitaf koji ti šaljem. Ako misliš da je dobar podaj ga Mihaliću za „Tribinu“. Ne, nemoj. Zadrži za sebe. Uradi kako hoćeš.

Tvoju sam knjigu pročitao nekoliko puta. Ostavljam da se slegne u meni. Hoću da napišem lepo i koncizno. Za kraću stvar (mislim koncizniju) potrebno je više vremena, nego li za neko razglabanje. Obavesti Đ. Šnajdera da ću poslati do 1. februara. Ja sam mu obećao do 15. januara ali moje duševno stanje je bilo takvo da nisam mogao ni da čitam, ni da pišem, niti da se na jednom mestu

skrasim. Sada sam se sredio. Ti me izvini. Kaži da sam bio teško bolestan, što ustvari i nije neistinito. Nemir je najteža bolest, neizlečiva.

P.S.

Mnogo mi pozdravi moga dragog i voljenog prijatelja Brigljevića.

Neka nas ništa ne rastavi

Zdravo.

Tvoj Branko

(Na poleđini omotnice: B. M., Đorđa Kratovca 52, Beograd)
Zagreb 16. I 1960. 7–8

E P I T A F
ZA MENE I TEBE,
DRAGI ZLATKO*

Za života urezah u svoj kamen ovo bilje i zvezde bez noći.

Ko može da izgazi moj vrt.

Usekoh i pticu u kamen zvezdovit. Pogiboh od ptice.

Ko u snu spava taj ne sanja. Padoh.

Zemlja pade na mene. Padosmo jedno na drugo pomireni.

Brate, pozajmljujem ti ime; ono mi više ne treba.

Ubi me prejaka reč.

· [О настанку „Епитафа“ види шире: (Тomičić, 1967: 5)]

New York, le 10 janvier 1960.

Cher Ami,

Votre livre et votre poème qui m'est
dédié m'ont été envoyés à New York,
où je me trouve pour quelques semaines.

Je suis très ému par l'idée que vous
avez eue de me faire ce don amical,
et je vous en remercie de tout coeur.

Mon ami Vasko Popa m'a longue-
ment parlé de vous; j'espère que nous
pourrons nous écrire souvent, et peut-
être aurai-je le plaisir de vous voir
à Paris un jour prochain.

Avec tous mes vœux les
plus cordiaux pour vous -
même et pour votre oeuvre,

Kaimboquet

22 avenue de l'Opéra, Paris 1^{er}

*Ален Боске – Бранку Миљковићу
Њујорк, 10. јануар 1960.*

Mr. Branko Miljković
52, Djordja Kratovca
Belgrad - Beograd
Yugoslavia

Alain Bosquet
Apart. 10
280 Riverside Drive
New York 25, N. J.

New York, le 10 janvier 1960.

Cher Ami,

Votre livre et votre poème qui m'est dédié m'ont été envoyés à New York, où je me trouve pour quelques semaines.

Je suis très ému par l'idée que vous avez eue de me faire ce don amical, et je vous en remercie de tout coeur.

Mon ami Vasko Popa m'a longuement parlé de vous; j'espère que nous pourrons nous écrire souvent, et peut-être aurai-je le plaisir de vous voir à Paris au jour prochain.

Avec tous mes vœux les plus cordiaux
Pour vous même et pour votre oeuvre,

Alain Bosquet
22 avenue de l'Opéra, Paris 1^{er}

Њујорк, 10. јануар 1960.

Драги пријатељу,

Ваша књига и Ваша песма коју сте ми посветили, послата ми је у Њујорк где боравим неколико недеља.

Дирнут сам Вашом идејом да ме удостојите овог пријатељског дара и од свег срца Вам захваљујем на томе.

Мој пријатељ Васко Попа ми је дуго причао о Вама; надам се да ћемо се чешиће дописивати, а можда ћу имати ту част да Вас видим у Паризу у наредном периоду.

Са најлепшим жељама, Вама и Вашим цењеном делу,

Ален Боске

COMUNITÀ EUROPEA DEGLI SCRITTORI

Rome, le 16.2.1961

Prot. N. 4265/GV/rm

Cher Collègue,

j'ai le plaisir de vous informer qu'au cours de sa séance du 10 Février à Rome, le Conseil Directeur de la Communauté Européenne des Ecrivains a pris acte avec satisfaction de votre adhésion en qualité de membre à notre association.

Veillez agréer, cher Collègue, l'expression de mes sentiments très distingués.

LE SECRETAIRE GENERAL
(Giancarlo Vigorelli)

Giancarlo Vigorelli

P.S. Nous vous envoyons à part une brochure où vous trouverez tous renseignements utiles sur la COMES; vous recevrez aussi une carte d'identité et le Bulletin de la COMES.

Via dei Sansovino, 6 - Tel. 398.400 - Roma

Факсимил писма Заједнице европских писаца (COMES)
Бранку Миљковићу, 1961.
(у потпису генерални секретар, Ђанкарло Вигорели)

*Заједница европских писаца – Бранку Миљковићу
Рим, 16. II 1962.*

Monsieur
Branko Miljkovic
Dorota Kratovca 52
Belgrado
[Jugoslavia]

COMUNITÀ EUROPEA DEGLI SCRITTORI

Rome, le 16. 2. 1961.
Prot. N. 4265/GV/rm

Cher Collègue,

J'ai le plaisir de vous informer qu'au cours de sa séance du 10 Février à Rome, le Conseil Directeur de la Communauté Européenne des Ecrivains a pris acte avec satisfaction de votre adhésion en qualité de member à notre association.

Veillez agréer, cher Collègue, l' expression de mes sentiments très distingués.

LE SECRETAIRE GENERAL

(Giancarlo Vigorelli)

P.S.

Nous vous envoyons à part une brochure où vous trouverez tous renseignements utiles sur la COMES; vous recevrez aussi une carte d'identité et le Bulletin de la COMES.

Рим, 16. 02. 1961.

Драги колега,

Част ми је да Вас обавестим да је на заседању у Риму, 10. фебруара текуће године, Савет директора Европске заједнице писаца дао позитивно мишљење за Ваш приступ чланству нашој организацији.

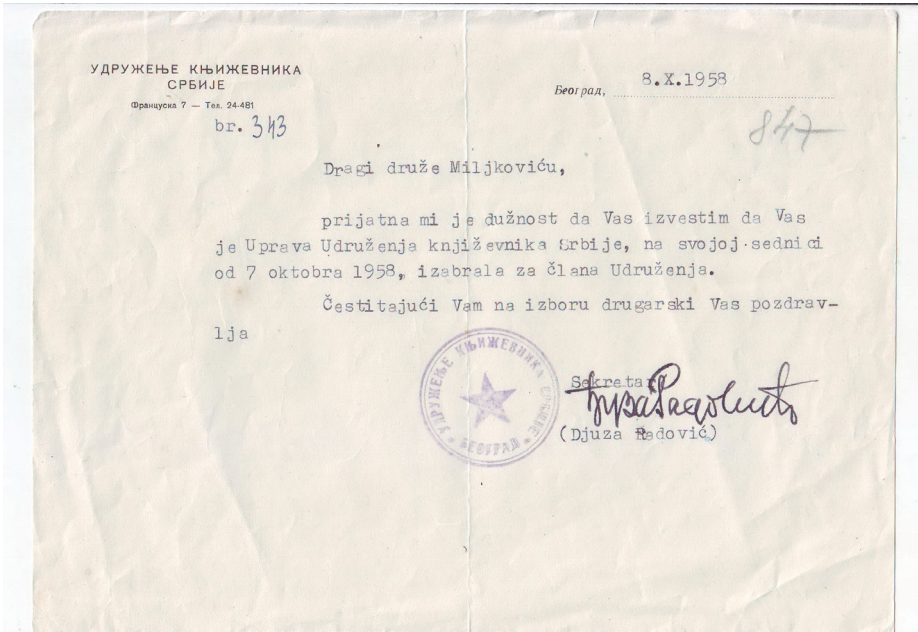
Примите, драги колега, моје најискреније поздраве.

ГЕНЕРАЛНИ СЕКРЕТАР

Банкарло Вигорели

П. С.

Накнадно ћемо Вам доставити брошуру где ћете наћи све неопходне информације о COMS; добићете такође и идентификациони документ као и Билтен COMS.



Факсимил писма удружења књижевника Србије Бранку Миљковићу, 1958.
(Обавештење о пријему у Удружење. У потпису секретар Удружења,
Буза Радовић – и.б. 847)

1638

23-X-1959
Bgd.

Dragi Izete,

poslom tih vam za "Zivot" svoje prepere rukopis pe-
Volerija Bogusova. Njeto oko 300 stihova. Ti rukopis
je izaci 1960 g. u Molitu, u antologiji ruske
XX veka. Kako su mi potrebne pare, jo tih
te prevode negde objavim pre nego knjiga izate
te odgovori mi da li ti vi te prevode istu
da li ti objavili svih 300 stihova. Sto se tice
mojih prevoda Molit je njim vrlo zadovoljan
valjda ti i vi zadovoljni. A sto se tice kva
Bogusova, ti rukopis je to pesnik. Pored
pesnik simbolist u Rusiji, a zajedno sa Ljuz
Jeserjnim: Postmoderni najveći ruski pesnik
Molim te odgovori mi odmah da li da vam
te prevode.

Pozdrav tibi i
srdacno p.
Mijko
Borisa Kostovca
Bgd.

P.S. Lupa su ti pesme u K. Koinensu.
Javi mi da li ti zeleli i telesiku uz prevod

miha
prevodi
verzije
izles do
Molim
upolo, kudo i
hvalitelo
u, po ce to
litelo samu
Blaha najvaci
turskim,
XX veka.
a givaljen

Redakciji
namu
ic
52

e.

Факсимил писма Бранка Миљковића Изету Сарајлићу, 1959.
(и.б.1638)



Бранко Миљковић са пријатељима у Загребу, на Медвешћаку, 1959.
(слева надесно: Радован Павловски, Бранко Миљковић, Златко Томичић)

МИЉКОВИЋЕВА ПОЕТИКА ИЗМЕЂУ ИНДИВИДУАЛНОГ И АРХЕТИПСКОГ²

Сажетак: У раду се разматра Миљковићева разапетост између чежње да прилагоди своју поетику претпостављеном трансценденталном минимизму значења, и свести да је апстрактни контекст семантике немогуће досегнути емпиријском дедукцијом. У потрази за митом који надилази позитивистичку догму, Миљковић неосимболистички реформише устаљене односе знак-означено, и стреми да представи језик, не само у уметничком, већ и у опште алтернативном контексту, на супрот пукој комуникативној функцији, као инфинитни процес, који не признаје коначне форме. Због немогућности поезије да на апсолутном ступњу поистовети знак и означено, субјект сублимира трансцендентални догматизам знака у интимну идентификацију са објектом, чиме догматска природа песме постаје превредована и диференцирана упоредо са појединцем који је тумачи. Чин дематеријализације стварности путем револуционарно-иконокластичног дискурса поезије би, отуд, деловао пропорционално тумачевој индивидуацији унутар дотадашње језичке стварности: што је мање везана за „општу“, новоспозната језичка хијерархија је интимније уплетена у тумачеву/ песникову стварност. Тиме Миљковић, са редовном алегоријом на прометејски трагизам песника који по цену онтолошког отуђења врши такав подухват, успева да помири семантичку недостатност поезије: песмино јединствено значење је оно које се спозна унутар граница искуства, јер иманентно креативни дискурс индивидуине перцепције сваку спознају сублимира у засебну аисторичну законитост. Аутор рада се током свог разматрања служио стандардном методологијом савремених теоретичара књижевности (Шкловски, Барт, Бахтин, Лукач) као и освртом на Хајдегерову спону између језичког и онтолошког. Ауторова нада почива на томе да ће циљ његовог истраживања бити квантитативно скроман али оригиналан допринос студијама о поетици Бранка Миљковића и њеној примени у изучавању односа између књижевности (посебно поезије) и друштвених криза.

Кључне речи: Миљковић, индивидуација, неосимболизам, архетип, језик, стварност, превредновање

¹ djurannikola@yahoo.com

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

Миљковићева семантичка револуција: митокластија као основ митопоетике

Неосимболистичко завештање Бранка Миљковића представља амблем доби у књижевном стваралаштву које је одбијало да се повинује идеологији монизма и опште разумљивости, полазећи од премисе да је реалност неразумљива управо утолико што је фарсом доксе сведена на јединствени објекат. Нужда дефинитивног разумевања пројектовала је стварност у контекст мита који је утолико лишен слободе креативне интерпретације и адаптације уколико не допушта нова значења и контексте. Наметнути мит одузима могућност адаптације објекту али и тумачу, будући да, према максими неосимболистичких песника, објекат може бити онолико перципиран колико је тумач, у свом непризнавању свих схемā које унапред одређују однос између тумача и објекта; иронијом усклађивања духовних операција од стране друштва, нужда за сазнањем је – онеспособила сазнање, чији је једини реални контекст лични, а не друштвени. Речима Ролана Барта, „ако спознамо предмет ослобађамо га, али га и уништавамо, и ако признамо његово пуно значење поштујемо га, али га и поново постављамо у стање мистичности“ (Барт, 2006: 28). Насупрот негативној мистичности објективизиране стварности која претендује на доминацију једног мисаоног система, неосимболисти предлажу обрнут процес: мистификацију објекта као увод у његову спознају. Метод унеобичавања којим су се служили неосимболистички песници имао је функцију споне између читаоца и претпостављене тачке стварности која је била једина извесна утолико што може бити откривена само у свести тумача. То својство јој, међутим, омогућава да алудира на претпостављену оригиналну форму песме макар по пуком праву недостижности у односу на доксу, које повезује тумачеву субјективну, и отуд, првенствено стваралачку, па тек потом аналитичку перцепцију са идејом архетипа песме. Отуд за Миљковића песма може постојати уколико се увек изнова рађа у свести тумача, тј. ако постоји не као стање него као вечити процес и радња (*poiesis* на старогрчком означава „(из)градњу“, „стварање“). Миљковић је преузео задатак да додели поезији функцију мита, у смислу да песма за индивидуу – као једини вид публике коме неосимболисти намењују своје стваралаштво, насупрот публици као маси – поседује исту телео-есхатолошку улогу какву мит има за друштво. Укратко, кроз песму је мит преиначен од глобалне у појединачну исповест, која обећава појединцу сазнање на основу неутуђивости, феномена који је класичном контексту мита стран, што је временом морало произвести разочарење друштва у богове и фатум који му они прописују.

Деконструкцијски увод у поетизацију језика

Poiesis за Миљковића представља исту сферу могућности произвођења знакова коју је за Ролана Барта представљао Ајфелов торањ: „нулти степен“ споменика, „променљиви означитељ“, „прогрес, не иконографски попут Статуе, већ пре у својој реализацији“ (Иверсен, 2006: 29). Од тренутка свођења са чисто мисаоног, још аморфног објекта на писану реч, песма се „одваја“ од аутора, постаје трајно неразлучив амблем над-контекстуалне, архетипске реалности. Па ипак, одсуство назнака сензације схваћено у превредноватељском Миљковићевом контексту управо омогућује трансценденцију сензације и упућује на један виши вид контакта не само са песмом пред тумачем, већ, њеним посредством, са структуром песме. Недостижна у појавном, песма постаје доступна у структуралном простору: иако је њена претпостављена бит можда и нестала, као што је у једнако бескрајно давној прошлости гаснула и реалност радње у миту, она опстаје у увек различитим и оригиналним ревизијама утиска на који ауторов траг указује. Ако би архетип значења песме био остварив, он не би могао имати форму по себи, већ би једино могао бити артикулисан према склопу који диктирају тумачева свест и искуство: отуд „порука“ песме не постоји на неком апстрактном постаменту јединог значења, већ у њеној рецепцији, евидентној у индивидуалним правилима комбинације знакова. Пошавши од мистике искуства, песма се, условно речено, враћа у исто тумачево искуство, али не у домен његове мистичности већ разумевања, или, Миљковић би преферирао, „откривања познатог“. Песничко сазнање, које би насупрот сензацијској фарси доксе, можда било и једини конкретни вид сазнања, нужно истиче фрагментарни исказ над целовитим, јер тек на основу оног увек још неисказаног може подстаћи спону између свести и песме. „Бранко Миљковић је и сам хтео оно што је било дано предсократцима: „фрагментаран“ бити. Хтео је то **упркос и насупрот тежњи да „целовит“ буде** [Н. Туран] (...) Песничка видовитост на слепилу лежи. „Слепац зна краћи пут до зоре“ стоји у песми „Пријатељу путнику“. И тај стих је „Фрагмент“ хераклитовски, један. – Волео је Миљковић тог светлаца Мрачног“ (Страјнић, 1992: 8).

Никола Страјнић даље тврди за Миљковића да је његова поезија неразумљива утолико што је песник на себе преузео тако рећи неизводив задатак стиховног описивања не реалности (чиме би поезија у свом званичном контексту требало да се бави) већ управо саме бити поезије: својим писањем он жели да оповргне увек једнако узнемирујућу истину да је сама поезија нестворива, неисказива. Пре Миљковића, Леви-Строс је мит поставио у сферу говора дијаметрално супротну оној намењеној поезији: мит је могуће контекстуализовати у безбројним варијацијама, раздобљима и потребама, док је „песма, строго узевши, непреводива“ (Иверсен, 2006: 28). Да би покушао да њену мистику уведе макар у предворје јасноће, Миљковић

балансира између надреалистичке и симболистичке идеје песме: он налик надреалистима, пркоси максимама доксе и монистичне псеудостварности, али насупрот њима, не сматра песму аутохтоним ентитетом хаотичног порекла, чак и ако признаје њену иманентну недокучивост. Песма по себи је, за њега, одувек постојала, као и стварност чији је она амблем, али у својој реализацији она следи ставове песниковог ума, као што је подређена и читаочевом искуству. Ако песму сачињава њена схватљивост и могућност идентификације са свешћу, Миљковић се пита да ли је то алузија на заједнички извор свих индивидуалних приступа који тумачи предузимају у својим варијацијама рецепције песме. Јер претпоставка постојања „свеопште ватре“ имплицира да би, у хераклитовском духу, тај извор стваралачких архетипа морао имати некакав уређени ритам и сагласје са светом, иако се до њега долази тек претходним потпуним предавањем мистичком доживљају језика: насупрот надреалистичком виђењу, песма не само да није занатска твар без трансцендентног корена, већ је можда могуће слутити и законитости тог корена, макар у човековој озлојеђености што га његов ум не може досегнути.

Опасна инфинитност поетизације

Миљковић је, са мешавином посвећеничког дивљења и орфејевске фрустрације, иронично тврдио да, иако Земља, Ватра, Вода и Ваздух сачињавају како свеукупну стварност тако и биће песме, тумач може једино разумети различите комбинације ових елемената али не њих саме. Зато је песма, коју Миљковић по угледу на симболисте, персонификује као варијацију самог песника-трагача са свим његовим стремљењима и осећањима, агонична и несрећна у својој немогућности да опише то анаксимандровско Једно, које се протеже кроз четири елемента и, путем њих кроз целу, физичку и поетску реалност. А ако би чин описивања представљао еквивалент чину „са-постајања“, закључак би био да песник жали због своје отуђености од суштине од оног о чему пише: позитивни контекст недоречености неосимболистичке песме, њена мистика, фасцинирају песника и читаоца и храбре их да моделирају и поигравају се са значењем песме у оквирима својих искустава, али песмин деструктивни контекст, њен антропофобни елитизам, увек изнова прети да остави тумача незадовољеним и ускраћеним за сазнање речи, са слутњом да је варијација песме коју је доживео недовољно блиска њеном архетипу. Типично Миљковићев „страх од неегзистенције“, како Миљковић своје тужалке за неприсутношћу архетипа приводи крају, бива овенчан признањем да живот као своју једину извесност признаје управо – неегзистенцију, тј. смрт. Она је сверађајући *poiesis* из ког свака могућност извире ка реализацији као завршној тачки, али је и невесели епилог процеса рецепције песме, која јој увек завешта своју суштину,

остављајући читаоца са формом на папиру; при новом читању, ма колико јака била жеља за реминисценцијом ишчезле сензације, она ће се „пробудити друкчија и нова“. Утолико би свака Миљковићева песма могла бити схваћена као обраћање самој поезији, уместо објектима на које она привидно упућује: премда песма не пева стварност већ је уклопљена у њу као њен дефинишући чинилац, њена иманентна нечитљивост је уједно баријера која омета да се та стварност разуме, због чега када песник жели да објасни свет – мора поћи од песме. Без могућности доживљаја архетипа, са пуким сензацијама као залогом постојања, песник доживљава цео битак као Ништа. Зато је свако Миљковићево обраћање жени, природи, елементима, птицама, седморици покојних песника, али, на крају, и самом себи у „Песми за мој 27. рођендан“ само посредовање између увек изнова осамљеног певача у првом лицу и Небића у функцији архетипа песме, трајно удаљеног у истовремено сакралној и уклетој сфери Одсуства. Обраћање било ком другом објекту до самој песми, па макар и неевидентној, претпостављало бо ослањање поетске замисли на чулност, а Миљковић је своју орфејевску потрагу за значењем и засновао на гаснућу чула и потпуном предавању стваралачкој интуицији, која, ако и није мање варљива, макар обећава трагање чији крај није у границама пропадљивог и профаног.

Миљковићев став о институцији *poiesis*-а могао би бити објашњен аналогијом певања и живота бар једнако колико и аналогијом певања и смрти, чувеном из његове епифоре „Исто је певати и умирати“, због чега је пожељно проучити колико су у Миљковићевом дискурсу смрт и живот збиља развојени, тј. не представља ли неегзистенција/ смрт пролог у нови вид егзистенције? Јер сензације и чулно схватање света су, како је већ наведено, основ стварања дихотомија и функционишу упоредо са доксом која их уграђује у свест појединца, са циљем да га конформира и сачува од ризика иницијације – која представља коначни чин замене означеног знаком. Ако је и свестан, макар се својим писањем упорно борио против те свести, да није у стању да лоцира песму по себи, Миљковић може да осети како ствара, размишља и означаје (ревалоризује) у простору који га, макар како он верује, води ка том циљу: тај простор јесте фасцинација по себи. Екстатично „са-постојање“ са светом кроз *poiesis* више не признаје смрт нити живот, материју нити апстракцију, или их признаје тек у употреби ироније кроз коју схвата њихово разиграно, трансцендентно надмоћно смењивање. „Чудовишно и чудесно, дубину и бездан – налази на истом путу. (...) Песницима опседнутим жељом да буду у свему, није далеко осећање да су изван свега. (...) Последња песникова жеља је да његов и звездани крвоток постану једно (Сунце)“ (Первић, 1984: 89–90).

Чин са-постојања значио би, на основу свега, измирење поларности смрти и живота, тј. са становишта Орфеја који трага за Еуридиком као доказом живота, измирење писања и живљења. Писање је не само једини чин

којим песник доказује своје постојање у свету, већ је оно сублимација живота, епilog развоја означеног од контекстуалног до архетипског стадијума, у коме се сва значења уједињују. Ипак, док се с једне стране Миљковић одлучно ослања на натчулни приступ стварности уз молебан „Нек буде све мање/ Видљивог (...)“, он остаје свестан предности коју конкретан објект има у односу на апстрактан: верности тренутку и непромењивости.

„Једина истинска птица“ – продукт смрти или рађања?

Равнотежа између две поларности поимања света налази се у самом духу, као потенцијал, а не као некакав изоловани циљ, што, ипак, не олакшава песникову потрагу за његовим открићем. Утолико Миљковић не осећа потребу за честим евокацијама митских створења; биће коме се он најчешће обраћа је – птица. Она представља епитом лиминалне твари, која, током свог ритуалног чина летења, истовремено не припада ни небеској ни земаљској сфери али их својим простором кретања и поистовећује, што је чини иронијском, иконокластичном животињом, јединственом у својој свести о пркосу стварности, тачније, у својој имплицативној амбицији да неосимболистички реструктурира стварност. Птичје кретање у ваздуху, такође, значајно се разликује од кретања по тлу на основу своје нужне непрекидности: њено балансирање између неба и земље не сме престати јер би се у супротном суновратила у амбис попут „птице заувек слетеле“. Свестан немоћи „реалне“ птице – синонима за одважну и креативну али ипак људски ограничену песникову свест – Миљковић прижељкује извесност макар једног митског створења у оквиру датог контекста, феникса. Као што је Једно присутно у свим елементима, тако је и феникс идеални архетип све твари која, у чежњи да се не пода неегзистенцији у било којој од две поларности, претендује да посредује између конкретног и апстрактног: „феникс је једина истинска птица“. Када инсистира на саживљавању са јединим митским елементом песничке стварности, Миљковић се служи присећањем, спасавањем од изгубљености лебдеће ствари у бескрају заорава, „узалудним буђењем“. А смртни епilog утонућа стварности у сан је увек конститутивни фактор *poiesis*-а, будући да „пуноћа до које је песнику стало неће бацити у заборав празнину која га храни, као што извесност живи од неизвесности“ (Первић, 1984: 90). Колико је елемент Ватре хваљен на основу своје промењивости и моћи да проводи стварност кроз разиграну историју прилагођавања, самонадрастања и унеобичавања, толико је њена несталност и одбијање да се повинује песнику опасна: једном замењена новом формом, претходна форма се више никад не враћа, а њена неповратност упућена је на антипод Ватре – Ништа, тј. смрт. Зато је оданост елементу променљивости – јединог вечног принципа – уједно оданост смрти која има функцију стварносног проводника деловања те вечности.

Попут Хајдегера, Миљковић стрепи да је његова поетичка свест недовољно слободна да осети „говор језика“, „звање“; са растућом неразумљивошћу и мистиком његовог стваралаштва, појачава се његов страх да ће га надахнуће унутар њега издати, да ће престати да буде песник, што не би била тако суморна перспектива да идеја песника за Миљковића није више од пуког проводника језика: он је (једини) проводник живота, доказ разигране неразводјивости стварносних антиномија. Он се боји да не изгуби једину стварност коју поседује, и која је заправо једина постојећа стварност, од тренутка укидања слике стварности коју успоставља докса. Заборав ког се Миљковић боји прети да укине важење песме за аутора, а посредством аутора, и за свет; како су у песничкој стварности објекти везани за човека – јер само на основу тог тицања човекове судбине постоје – брисањем из сећања они губе свој сакрални карактер и, без посебног, есхатолошког значаја за песника, препуштају га натраг антистваралаштву фатума. Још једино сећањем, Миљковић верује да може да одржава спону између есенцијалног и ништавног, а могућност именовања, као залог сећања, пружа наду у верификацију наслућеног постајања песме, тј. повратка архетипа. „У именовању су именоване ствари позване у своје стварновање. Стварнујући, оне развијају свет у којем ствари пребивају. Стварнујући, ствари износе свет. (...) Стварнујући, **оне носе, доносе свет** [Н. Ђуран]“ (Хајдегер, 2007: 18). Свет постоји само увек изнова откривен енергијом хераклитовске Ватре, изнова донесен из архетипске даљине у ауторову актуелност и спознају у првом лицу. У тој оригиналној важности – важности за човека – он трансцендира и свој секуларни и сакрални аспект, његова једина бит је његово објашњење, дато кроз тумачеву свест. Али, за свет је немогуће да задуго буде еманципован од сувише наметљивих поларности светог и профаног: „неподношљива подвојеност поезије и живота“ (Первић, 1984: 93) прети да лиши сећање његових знакова, иронично му потура конформистичку будућност уместо катарктичког сусрета с прошлошћу, ускраћује му право на све далеко, примордијално и најтешње везано за човека – укратко, брани му право на мит.

Речи не именују стварност – оне су стварност

Могло би се закључити да Миљковићева поетика не имплицира евентуално издајство поезије, иако се песник често са таквим критичким осећајем обраћа својим поетским елементима и протагонистима: он пре стрепи да је човек тај који ће, можда више кривицом својих ограничених људских моћи него својом вољом, издати и одбацити поезију. Ако Орфеј успева да пронађе Еуридику тек након њеног одласка у Хад (в. Јовановић, 2000: 230), тј. ако њено постојање започиње тек њеном евидентношћу/ наслутиивошћу у оквиру песме, то значи да је песма, која произилази из песника, обећање извесности

изгубљеног живота, али је управо отуд песма већа од песника и у њему осим одушевљења изазива бар у једнакој мери и зazor. Њена неoдредивост није ништа мање опасна него плодoтвoрна, и песнику је могуће да манипулише њoме само методом негативне онтологије: песму је могуће одредити по oнoме што није, а не по oнoме шта јесте. На крају изналажења форме песме, песник схвата да се реалност песме налази у самом poiesis-у, тачније, у његовом бићу. Јер иако песма, након што је написана, привидно напушта песника и oтима се његовом објашњењу, неименовано, полиморфно сећање на њу oстаје: „Око заходи за сунцем, не срце“ (Миљковић, 1984: 93), јер песнику није битан синхрониски живот песме, истоветан са светом, већ дијахрониски, који је истоветан са његовим бићем, и отуд једино извeстан. Тај катарктички, антифатумски и антиидеолошки моменат „дематиријализације“, у општој револуцији субјективне мисли за којом Миљковић чезне, могао би завредети виши статус од амблема еманципације поезије: он би значио укупну иницијацију субјекта у односу на језичку стварност којој је до тад подређивао свој суд. Отуд неосимболизам, није, макар судећи по Миљковићевој интимној жудњи, представљао пуку револуцију песничке већ и онтолошке мисли: дата је предност квалитативном, музикалном аспектoу стварности, много више него њеној семантичкој хијерархији, зато што је у први план стављен субјекат-именитељ, коме је квалитативна и лудистичка компонента, за разлику од просто семантичке, прирођена и истородна са његовом свешћу.

Неразумљивост је ризичан али и нужан гарант чињеничности постојања песме по себи која је за Миљковића еквивалентна (песниковом) убеђењу да је та песма наслућена у стрепњи која балансира између осећања нестанка и испуњености: песнички језик је неразумљив ако се за његове знакове може рећи да истовремено само што нису предани забраву/ неразумљивости и још нису постали у целости афирмисани и орођени са стварношћу. То, заправо, подразумева да је сам језик, преко поезије као његовог заступника у субјективизираном свету, обавијен велом мистичности и неразумљивости, због чега је јасно незадовољство неосимболиста званичним ставом да је семантика, у свом реализму, довољна самој себи: питање „како речима исцрпсти преобилни свет мисли и осећања“ (Миљковић, 2000: 224) своје разрешење добија једино у упливу субјективитета као параметра за утврђивање коначне манифестације означеног које надилази секуларну и метафизичку стварност. Само у чину индивидуације – изналажења сопственог стваралачког права на употребу и (ре)структуризацију језика – може бити схваћен став који је Миљковић делио са Малармеом да речи нису ознаке, већ саме ствари. Песма „дематиријализоване“ стварности пева саму себе, и као таква, представља идеални домет поезије, али ако постоји нада да ће ту „поезију сви писати“, то никад неће чинити друштво, него свака индивидуа посебно, пошто није довољно тек унеобичити језик, већ унеобичавање мора бити сразмерно неoтуђивости метода којим је учињено.

Аутобиографични херметизам

Ако, према иронијско-реалистичном признању мислилаца постмодернизма, фрагмент увек, макар и против своје воље, зависи од доксе коју критикује, макар утолико што на основу своје усмерености ка њој гради своју превредноватељску функцију, Миљковићева поетика ту није била изузетак. Ипак, у изналажењу споне између аутобиографских и стваралачких елемената у Миљковићевој поезији нужен је опрез, због редовне неразлучивости истинитих и фантазмагоричних биографских детаља. Ауторова немогућност да тежњом ка апстрактном језику замаскира писање о себи (свом искуству) није ништа мање ефектна од његове нужде да ту исповест фабулизира и сублимира у својеврсни псеудомит. Миљковић је, премда с једне стране свестан да је потрага за апстрактним тотемом поезије анахрона и поетастерски банална, ипак целу своју идеологију митопоетике засновао на лудизму и посвећивању тривијалних или апсурдних елемената, што може бити повезано са осећајем неприхваћености и фрустрације који је код Миљковића морала изазивати осуда друштва на рачун скандалозно револуционарног језика нових, модернистичких песника. Јер да би нови, аутохтоно поетски језик могао постати употребљив, његови чиниоци и закони морали су настати разбијањем кода старог, догматског језика. На сличан начин је Миљковић фабулизирао своју, али истовремено и општу улогу песника у друштву: нови поетски покрет је и поред свог, противкултурног карактера захтевао сопствени код, који је фасцинирао публику путем пуке иконокластије, као *succès de scandale* који је истовремено згражавао публику и критичаре и обећавао утемељење нове, опозитне одреднице књижевности. Заправо, главни грех „тоталног новаторства“ неосимболизма јесте унеобичавање, које проистиче из уношења аутобиографских елемената у доктринарни став о песми: како је догма темпорално и етички изнад индивидуе, то је свака идентификација индивидуине биографије са догматском реалношћу ренегатског карактера. Резултат тог адамовског усуђивања да се пореде људска и божанска слобода јесте симултано унеобичавање биографије и стандардизација стваралаштва.

Изазов пред којим је стајала Миљковићева генерација био је суочен са неодобравањем званичне књижевне критике, али он није представљао први, оригинални пробој неосимболистичке мисли, чији су прави пионири били, између осталих, Иван В. Лалић, Бора Радовић, Јован Христић, Милован Данојлић, и други. Утолико је Миљковићева слобода да на нову поетику примени кредо максималног лудизма била, и поред свих тешкоћа, знатно мање спутана него што је то био случај његових претходника. Можда је та искуствена лежерност охрабрила Миљковића да свој социјални живот обележи читавим низом испада, који су, суштински, више претендовали на боемски контекст него што су га стварно имали; попут неосимболизма, ни

боемство у Миљковићево време увелико више није била новина. Лудизам Миљковићеве биографије не само да једва фасцинира, већ на изврстан недостојанствен начин одудара од иначе господске, франкофилији, ерудицији и мистицизму наклоњене песникове личности (в. Лозанић, 2004). Епилог његовог прометејског пркошења докси је познат: одрекавши се, под наговором државних органа, своје поезије, као што је Сократ због наводног „штетног утицаја на морал омладине“ био принуђен да се одрекне своје филозофије, Миљковић окончава живот обешен у Ксаверској шуми, на периферији Загреба. Тиме је устолочио нову дефиницију архетипа у књижевности: архетипска стварност није она без које нема именовања, већ без које нема постојања. Негиравши ослањање на дефиниције зашто је до његових драстичних иконокластичних испада, који су на крају довели до преране смрти морало доћи, Миљковић само понавља неосимболистичку максиму коју је 1956. изнео Драган Колунџија: „Ја имам седамнаест година и мада не бих знао дубокоумно да објасним шта је неосимболизам, хоћу под његово небо, хоћу под његову заставу, јер знам да је и он млад, као и ја и да и он жели ново као што и ја желим (...) Прихватио сам га и остаћу му веран до краја живота. Нећу га напустити као што се не напушта пријатељ“ (Радисављевић, 2011). Налик сувишности лудистичког приступа семантици, сувишно је било и повезивање ауторове биографске и стваралачке персоне, јер се све до тог периода у теорији књижевности веровало да аутор ствара дело по себи а не, како се средином XX века показало, сопствени аутобиографски и искуствени *bricolage*.

Зато што је, у духу Колунџијине изјаве, неосимболизам представљао непрестану чежњу за неименованим „новим“, прогрес нове поетике претпоставља увек нови кредо језичке стварности. У непостојању центра, свака маргина је подједнако валидна као објекат креативног стремљења, чиме се омогућава парадокс на коме заправо омогућава трансцендентни језик као основ књижевноуметничког језика: вечито и наизменично препознавање нове апстракције у односу на дотадашњу. Миљковићева смена спознатог и тек откривајућег језика била би аналогна дихотомији у поезији Артура Рембоа на коју је указао Никола Бертолино, а која оперише са поларностима Христа и Генија. Христ је алузија на спознату, и отуд отужно декангентну, ренегатску стварност која прети да трајно напусти своје наметнуте оквире, док Гениј „не само да није Христ (...) него ни Антихрист, ни било какво божанство, поготово не оно с којим би сâм Рембо, тобоже, требало да се поистовети (...) (Т)о је човек коме су враћене опљачкане исконске снаге и многострукост живота; то је онај човек који ће певати светле песме нових несрећа“ (Бертолино, 1979: 17). Миљковићев Гениј можда чак и не почива на идеји божанског, већ се искључиво креће у склопу световног и прозаистичког, или макар просто ванпесничког простора. Мишљење које је покушавао да сједини са певањем за Миљковића је имало контекст сусрета појединца и

његове апстракције, тј. у смислу књижевне теорије, замишљања дела и дела самог. Јер, он се није устручавао да у склопу исте строфе опева афористичку опаску о монопољу ниткова на познавање бити поезије и, затим, огледе из грчке митологије са освртом на Прометеја и Одисеја: „Само ниткови знају шта је поезија./ Крадљивци ватре, нимало умиљати./ Везани за јарбол лађе коју прати/ Подводна песма јавом опаснија“ (Миљковић, 2000: 132). Чини се да се неразумевање на коме својим херметизмом инсистира Миљковић највише огледа у питању зашто је том, наизглед наивном и незрелом лудизму дато да има додир не само са мишљењем поезије, већ самом поезијом. Лудистички приступ открива смрт познатог Христа зарад рађања несазнатљивог Генија: заправо је (материјална) стварност та која је по себи нерастумачива, утолико што инспирише аутора да текстуално објави стварност по себи, код Миљковића аналогну песми по себи, кроз есхатолошко уништење идеологије језика – издизања емпиријског изнад културног.

Не-дискурс херметизма; унитарна семантика поезије

Аналогија између Ничега и индивидуационог, херметичког контекста песме за Миљковића почива на дихотомији знака и Бића, при чему Биће, самопревредновано кроз дијалектику песме по себи, прихвата да га задовољи реч-ствар уместо реч-ознака. Језик Миљковићеве песме по себи резултира из наизглед бесмисленог епилога историјских изналажења центара и хармонизације хетероглосије због чега је еквивалентан Шкловском „поетском“ или Бахтиновом „унитарном“ језику. „Унитарни језик није нешто предодређено [дан] већ је увек у својству позиционираности [задан] – и непрестано противречи стварностима хетероглосије. Али он истовремено реализује своје присуство у форми силе којом се та хетероглосија надилази, одређујући њене оквире, обезбеђујући, колико је то у могућности, међуразумевање и кристалишући се у стварно, премда и даље релативно, јединство – јединство устоличеног разговорног (свакодневног) и књижевног језика, ’исправни језик’“ (Бахтин, 1981: 270). Неразумљивост и антиграхис Миљковићеве поезије могу бити схваћени двојачко: као последица трајне и, макар од самог песника, непромењиве тајновитости новооткривене стварности знакова, али и као последица себичног чувања значења те стварности за сопство. Тиме што је целу своју поетику дихотомично расположио у бивствени квалитет Ватре и негацијски квалитет Ничег (Празнине), Миљковић их је можда утолико и изједначио: између позитивне и негативне онтологије постоји спона песниковог псеудојезика који стреми да постане афирмисан и контекстуализован као језик, као што се Бахтинов „исправни језик“ развија у правцу колективног, надкултурног разумевања које премашује ограничења хетероглосије. Ако је хетероглосија знаковни

пандан позитивистичкој стварности, њу је, насупротив Бахтиновом надмоћном, практичарском оптимизму, Миљковић именовao митско-трагичарском синтагмом „стрмог света“, што је изразио у дистиху своје песме *Додале*: „Између њих и света стрмог, ено,/ Као у јаму тешка киша пада“ (Миљковић, 2000: 102). Али и том кишом, као каквом преосталом спрегом између индивидуе и њене апстракције, песникова мисao може да утиче на осамостаљену песму, прилагођавајући њену форму свом искуству, које од тог тренутка за њега постаје једина стварност, као што тај апсолутни контекст песме постаје и њен једини контекст који има. Хетероглосија, тј. границе у којима се она кроз историју читава, увек ће постојати као препрека диференцијацији субјектовог говора, али ауторове „новотворине“ унутар песничког језика, тј. продукти његове емпиријске анализе стварности, хипостазирају у несређености хетероглосије јединствену могућност уређења: између аутора и његовог мишљења језика. То мишљење није пука средња вредност између прилагођавања мунданим контекстима с једне и сакрално-догматском контексту с друге стране; оно је бивствени залог певања које је *per se* трајно недоступно. „Оно што је јасно препознатљиво прилично је потиснуто, да би нејасне, тешко разумљиве слике избиле у први план. (...) Туђа (и сама песничка) слика која покреће песникову мисao, и песникова мисao која ту слику преобликовањем даље развија **да би се и сама развила** [Н. Ђуран], то је извор новотворина које налазимо у два наведена стиха: стрми свет, јама као празан простор и тешка киша“ (Петковић, 2000: 206). Иронијска функција не-дискурса песме по себи јесте да, премда вечито у домену негативне онтологије, омогућава историчним говорима њихову диференцијацију, сазревање и међусобно распознавање; не-дискурс је присутан као свест не о постојању субјекта, већ о различитости, тј. сазнатљивости Другог у односу на субјект.

Песма по себи је у Миљковићевој тако рећи редовно очајној филозофији призивања Еуридикe реално дефинисана једино означитељем страха. Међутим, страх свакако мање почива на темељу непостојања знакова за оригиналну стварност, колико хипостазира процес развијања апстракције усред мноштва. Миљковићев страх осцилира између осећаја губитка, тј. утапања у Ништа и преображаја у још неспознату конкретност. Мишљење певања открива човеку језик песме као константу унитарног језика који се поред свих историјских превира несметано развија, посредујући у стратификацији тумачења тог језика као валдиних залога његове бити. „Свака изговорена реченица учествује у 'унитарном језику' (тј. његовим центрапеталним силама и кретањима) са истовременим ослонцем на друштвену и историјску хетероглосију (на центрифугалне, хијерархијске силе)“ (Бахтин, 1981: 272). Миљковићева примедба да „за песника не постоји садашњост“ (Петковић, 2000: 207) већ само прошлост и будућност, дакле искуству и актуелности недоступни контексти, управо служи да метајезички искристали-

ше садашњост вагањем опречних, искуствених тачака историје. Садашњост је једино време које субјекту није дато, већ га он ствара, а успех његовог изналажења зависи од неспутаности са којом мишљење, као деловање говорника који јесте, може да конкретизује језик по себи, који није.

Литература

- Иверсен, М. (2006). „Барт о уметности“, *Златна греда*, број 61, стр. 28–31.
- Јовановић, А. (2000). У Миљковић, Бранко, *Песме*, Приредио: Новица Петковић, 2. Издање. Сремски Карловци: Каирос.
- Лозанић, К. (2004). *Миљковић: нерешена загонетка*, Приредио: Коста Лозанић, 1. издање. Ниш: Зограф.
- Миљковић, Б. (2000). *Песме*. Приредио: Новица Петковић, 2. издање. Сремски Карловци: Каирос.
- Петковић, Н. (2000). У Миљковић, Бранко, *Песме*, Приредио: Новица Петковић, 2. издање. Сремски Карловци: Каирос.
- Радисављевић, З. (2011). *Страдање Бранка Миљковића (2): Жив је отишао међу живе*, Политика, 16.05.2011, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Ziv-je-otisa-od-medju-zive.lt.html>, 10.08.2014
- Страјнић, Н. (1992). У Миљковић, Бранко, *Прејака реч*, Приредио: Никола Страјнић, 1. издање. Ниш: Градина.
- Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, <http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bakhtin.pdf>, 04.08.2014.
- Bertolino, N. (1979). У Rembo, Artur, *Alhemija reči*, Izbor i predgovor: Nikola Bertolino, 1. izdanje. Beograd: BIGZ.
- Најдегер, М. (2007). *На путу к језику*. Приредио: Боžидар Зец, 1 изданје. Beograd: Fedon.
- Jakobson, R. O. i M. Hol. (1988). *Temelji jezika*, priredili i preveli: Ivan Martinčić i Ante Stamać, 1. izdanje. Zagreb: Globus.
- Perviћ, M. (1984). У Miljković, Branko, *Dok budeš pevao*, Priredio: Muharem Perviћ. Beograd: Rad.
- Palavestra, P. (1981). *Skriveni pesnik*, Urednik: Rade Vojvodić, 1. izdanje. Beograd: Slovo ljubve.

Nikola M. Đuran

POETICS OF BRANKO MILJKOVIĆ BETWEEN INDIVIDUAL AND ARCHETYPAL

Summary

The paper concerns the topic of division between archetypal (monosemic) and individual (polisemic) approach to a poem, especially in terms of poetry of Neosymbolist movement, as evident in poems as well as confessional essays by the Serbian poet Branko Miljković. Miljković expresses his discontent with the laws of semantics limiting readers' interpretation of reality, especially the subjective reality within poetry, to but one standardized set of signs. He seeks to propose a form of transcendental equality between the abstract, i.e. „ahistorical“ meaning of a poem and its empirical perception devised by and individual interpreter/reader. The aim of Neosymbolist poetics is to make an oxymoronic attempt to turn the iconoclastic effect of postmodern philosophical thought into its creative momentum. The less understandable a poem is, the closer it is to the interpreter's intimate view on the reality – the ironic premise which Miljković uses to accentuate the specific context of understanding which excels the standard, sense-based perception.

УЗАЛУД: ПОЕТИЧКО МЕСТО БРАНКА МИЉКОВИЋА У ЈЕДНОВЕКОВНОЈ МОДЕРНИЗАЦИЈИ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА

Сажетак: У раду се испитује поетичко-историјска позиција Бранка Миљковића у великом луку модернизације српског песништва од Лазе Костића, преко Диса, до Војислава Карановића. Промена статуса језика, онтологије песме, феноменолошких простора јутра-снова-песме, орфејска логика субјекта и упорно буђење, прелаз са романтичарског сећања на модернистички заборав, убрзана виртуелизација језика и света, онтолошка семантика и ефекти значења – проблеми су које ћемо отворити и заокружити у опису три поетичке етапе српске модерне поезије, потврђујући далекосежност и непоновљивост Миљковићевог песничког завета.

Кључне речи: Миљковић, Костић, Дис, Карановић, Орфеј, сан, буђење, заборав, романтизам, модернизам

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.

¹ draganboskovic@kbcnet.rs

² Рад је урађен у оквиру пројекта 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

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 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 20. 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 херменеутика 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, песни, 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, деридијански, 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, жиљци, 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 – „кроз 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 за тећи 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 со-

бом 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 слугити 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 добаци 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 којега мора проговорити. „Ако је овде ноћ“ и малармеовски „велики сан“, и ако је овде „свака песма празна и звездана“ („Свест о песни“), и ако је она, песма, „све што ми оста од неповратног дана, / Празнина што пева и мир мој румени“ („Свест о песни“), Миљковић ће себе реторски запитати Дисовим питањем у дисовски интонираном стиху: „Куда да одем после овога сна?“ („Црни јамб сна“). Ако је за Дису можда било наде да ће доћи после овога сна, Миљковић је свестан епохалности губитка предмета песме и певања, и он себе проналази у питању куда да крене после овога Дису, 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 високосимболистичку и високо-ничеанску 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 заборав 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 диференцији, 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 заборавља 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 празнице 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 Еуридика.“ („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 јава. Ужасна јава савршене поезије. Јер то биће мора да се објављује само-прикривајући се и самоукидајући 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 заборава / у вечитом страху да не усни / узалудност буђења ноћ заградну да усни“ („Елегија“), моменат је, дакле, тоталне будности... Јер када се више не заборава 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 заборава“)... Мора се заборававати, али тај заборава 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 забораваом 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 рас-

пада 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 постмодернизам 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 *Vatре и ништа* „жели да истаћи, 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 чијег 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, поливалентна 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 копрена 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 добијамо 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 ПОЕТИЈУ 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 света али и у њима, упорно измицање и преливање, одвајање и спајање. Зато

остаје ходати празнином и тонати 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 МО-ГАО БИХ, српско песништво 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

Карановић, В. (2013). *Ослобађање анђела*. Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани.

Извори

Петковић Дис, В. (1984). *Песме*. Нови Сад: Матица српска.

Карановић, В. (2005). *Дах ствари*. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.

Костић, Л. (1993). *Песме*. Нови Сад: Матица српска.

Миљковић, Б. (2002). *Сабране песме*. Ниш: Просвета.

Dragan Bošković

**IN VAIN: *POETIC STATUS*
OF BRANKO MILJKOVIĆ IN ONE-CENTURY
*MODERNIZATION OF SERBIAN POETRY***

Summary

The paper raises the issue of Branko Miljković's poetic and historic status in the great poetic arc of the modernization of Serbian poetry, starting from Laza Kostić and Dis, up to Vojislav Karanović. The change in the status of language, the ontology of the poem, the phenomenological spaces of the morning-dreams-poem, Orpheic logic of the subject and the persistent awakening, the transition from the Romantic memories to the modernistic oblivion, the accelerated virtualization of language and the world, the ontological semantics and the effects of meaning – represent some of the issues to be raised and encompassed in delineating the three stages of Serbian modern poetry, thus affirming the unattainable and unique quality of Miljković's poetic legacy.

БРАНКО МИЉКОВИЋ – НЕДОКАЗАНА ЈЕДНАЧИНА ПЕСНИКА

Сажетак: Рад се бави уклештеношћу песника Бранка Миљковића између модернистичког патоса и улоге коју уметнику намењује естетски режим изједначавања тема, жанрова и људи. Миљковић слугује проблем: модернистичка парадигма неразумљивости, отуђености уметности јесте њена коб, потребно је превредновање појмовног склопа, режима истине унутар којег се јављају врсте „песма“, „песник“, „књижевност“ и очекивања која те врсте прате. Та слугуја се претвара у мистицизам, у недоказиву песничку једначину која се љуља између негативне и историјске онтологије. Могло би се чак тврдити да је мистичан сам темељ његове поезике: тајна књижевности јесте сама тајна; она је тајно место које себе утврђује као саму могућност тајне, а то је такође место њене генезе, њене генеалогике. Код Миљковића се јавља језик наде, али наде што се јавља усред тежине језика немогућег који, иронично, није језик очаја, али често га прати претерано повишен тон, који не одговара сасвим празнини о којој жели да говори.

Кључне речи: поезија, историјска онтологија, неразумљивост, модернизам, режими уметности, еманципација

Започнимо обраћањем песничког субјекта пријатељу, и то пријатељу песнику, том повлашћеном, можда и једином правом сабеседнику песника и замислимо притом да се он не обраћа огледалу, јер оно увек искривљује слику. Четири последња стиха песме „Пријатељу песнику“ нека буде увод, помало духовит, помало окрутан, у другачију дискусију о Бранку Миљковићу, песнику који је покушао да се креће између налога идеализованог модернизма и његових законитости везаних за однос израза и смисла и слугује перспективе естетског режима уметности који врши нову расподелу улога у књижевном и културном пољу:

*Али сувише вешта песма чему користи
Она све изврда доњи и горњи свет слаже*

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 178005: *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

*Жеднога те преко воде преведе
Исмеје равнотежу као што папагај онсује небо* (1972б: 97).

Обраћање је поновно отварање могућности света, стаза ка невероватном, непредвидљиви долазак бога који ће спојити расцепљене светове. Песма је апсурд који у себи садржи апокалипсу. Као што је познато – често на основу његових слабијих и превише директних песничких исказа – Миљковић верује да поезија може бити знак, или путоказ свету. Поезија је у овом читању вештина (*technē*), али вештина која, за разлику од других вештина нема изричиту инструменталност. Чему служи „сувише вешта песма“? Све му и ничему. Рекло би се да романтизму дугујемо овај парадокс, везан за заморни наратив о песниковој апсолутној моћи у стварању имагинарних, измаштаних светова и немоћи у окршају са менама и законитостима стварног света. У том смислу, песма је и апокалипса која у себи садржи апсурд: она успева да изврда строге поделе нашег света, или наших светова, уме да нас превари, исмеје стабилне структуре, па чак и да антропоморфизује птице.

Песника заиста, као што је и сам Миљковић писао, треба тражити у његовим најбољим остварењима (1972в: 19), али добро га је потражити и у најлуђим. Папагај који псује небо, то је заиста снажна слика, којој чак ни не смета поређење са деловањем песме, мада га иронично умањује. Али ово је песма упућена пријатељу песнику, њен језик је језик другога, други језика са којим се сопство самерава – не треба овде помињати да је Бранко Миљковић у књижевност ступио и кратко трајао као истински литерата, што је значило да је био и преводилац, онај најчистији пријатељ песника. Ови стихови иду насупрот уобичајеном патосу који се учитава у „лик и дело“ Бранка Миљковића („лик и дело“ написани су под наводницима, зато што не верујем ни у „лик“ као довршену и схваћену биографију песника, нити у „дело“ као довршену интерпретацију). Мит о Бранку је сувише добро познат: песник који је живео поезију рано је сагорео – извршио је самоубиство, или је убијен; за мит је свакако битно да је „херој“ остао вечно млад. Друштво се храни таквим митовима: делимично тражећи утеху због властите импотентности оно уздиже људе попут Миљковића као неку врсту жртве на олтару властите медиокритетства. Ми смо ми, али имали смо Бранка. Постоји у томе нешто лицемерно, јер ако је нешто важно у погледу Бранка Миљковића, то су оне слутње које је сачинио у језику, то је борба да пронађе свој пут у густој шуми потрошених песничких и егзистенцијалних знакова (међу које спада и мит о песнику). Или, како је то сам писао поводом Душана Матића: „Особина модерних песника је да, пишући стихове на тему свог песничког умећа, буду сасвим искрени. Они се не скривају у магли надахнућа и иза паравана разних малограђанских предрасуда о песнику“ (1972в: 129). Отуда стални дијалог, напетост (повремено и патетична пренапетост), потреба да се преиспитује, па и иронизује властита делатност, непрестано инсистирање на настајању, на ослобађању и разбијању речи. „Пријатељу песнику“ је пес-

ма која, уосталом, може бити упућена не само Танасију Младеновићу, већ и самоме себи, јер „без тога вечитог противстављања себе себи ми не постојимо“ (Миљковић, 1972в: 27). Рекло би се да ово „ми“ значи „ми песници“, јер је поезија уистину повлашћени облик најчешћег облика комуникације о којем се најмање говори – ја-ја комуникације: „Поезија то је разговор са самим собом по повратку из црне шетње (како би рекао Борислав Радовић). То је увек нека врста обрачуна са собом, осуда или одбрана, или и једно и друго у исто време“ (Миљковић, 1972в: 18).

Када прочитам стих „жеднога те преко воде преведе“, јасно ми је да су ово баналне речи, потрошене, изговорене свакодневно хиљаду пута. Шта ће оне у песми и то песми песника који је са симболистичком гримасом на лицу трагао за неупрљаним речима, чак и за концептима који би били довољно чисти да изразе искуство? Па управо зато што се потрага за собом, за пријатељем песником у себи, одвија у баналности нашег времена, баналности оног времена. За разлику од модернистичке вештине, жудње за чистим „бескорисним“ изразом ту је притисак баналности, и он се не може заобићи: у тренутку сусрета поезије и баналног почиње у песнику да живи свест да је режим у којем ствара уметност оно што је Жак Рансијер назвао „естетски режим“ покушавајући да разобличи јефтину реторику новог и креативног, која васкрсава у данашњој неолибералној културној политици изједначавања робног и естетског предмета. Али одмах ваља рећи да је утисак, чију валидност желим да проверим, да Миљковић зна да влада оно што се може назвати естетски режим уметности, али да покушава често да пише *као да* он не постоји, односно покушава безуспешно да рехабилитује стабилно место уметности. Цена је, наравно, разочарање.

Француски филозоф Жак Рансијер казује нешто што је већ уз негодовање изразио Хегел у јенским предавањима: естетски режим уметности – који, грубо речено, настаје у време настанка романтизма, крајем 18. века – укида хијерархијску расподелу чулних доживљаја и искустава, укључујући ту и хијерархију међу уметностима, темама и жанровима. Производећи једнакост приказаних тема и субјеката, равнодушност у погледу прикладног односа стила и садржаја, и верујући у иманентност смисла у самим ствари-ма, естетски режим руши систем жанрова и издваја „уметност“ у једнини, коју поистовeћује са парадоксалним јединством супротности: са логосом и патосом. Сингуларност уметности ступа у бескрајну противречност због чињенице да естетски режим такође доводи у питање разлику између уметности и других људских делатности. Строго говорећи, егалитарни режим уметности може само да издвоји специфичност уметности по цену да је изгуби (в. Рансијер, 2000).

Миљковићева свест о овој позицији изражена је на више места, али и, као што ћу показати, и у самој поезији. Било му је јасно да је чулност обележена прекомерношћу, да песник унутар естетског режима уметности нема

никакво стабилно спољашње, већ искључиво унутрашње упориште за са- владавање хаоса света, оличеног у вишку људи и вишку ствари. Песник не може да рачуна на себе као суштинску Разлику нити на спољашње јамство ауторитета језика, смисла и израза: „Песник је нешто што треба доказати. Доказивање песника је писање поезије. Поезија почиње од чулног нереда, од поетске емпирије“ (Миљковић, 1972в: 196). Песник више не жели да говори (јер нема надређену позицију), не жели да потврђује (јер нема спољашњег поретка чију сагласност друштво тражи), али није још увек спреман ни да заћути, јер постоји језик, постоје дискурси и постоји потреба да се подрије историјски аргументи (Миљковић, 1972в: 196). Када Миљковић каже да је поезија победа над песником, то заиста звучи као поглед на свет после „смрти аутора“ као доспозиције којој је грађанска структура учитала лажно јединство, иза којег се крију противречности, унутарњи сукоби. Да, поезија „је победа над песником“, зато што је поезија дискурс, тип субјективације који поништава – ако га узмемо као таквог – све наше илузије о целовитости и прозирности искуства. Папагај понавља своје псовке, али небо је место настанка поезије.

Да ли је песма превођење вишка људи и вишка ствари? Како човека песмом превести жедног преко воде? Како замишљамо да се одвија такво „превођење“ унутар песме? Миљковића никако није занимала поетска разбигра без неког циља, или тачније без могућег уметничког, истински песничког циља; он чак повремено ларпурлартистички тврди да је „песма сама себи циљ“ (1972в: 210). Он је настојао да остави утисак да језик којим говори пролази кроз њега. Како је могућа песма која није ни солипсизам ни аутизам, већ могућност самоће? Шта песму чува од слома поезије? Коначно, чему песма? Који је то рад поезије који, рушећи понављање већ-казаног, чини себе апсолутно сингуларним? Поводом Миљковића ме превасходно занима искуство које постаје писање: искуство је, наравно, сингуларно, али у тренутку писања као уписивања сама сингуларност није заувек изгубљена, она се уопштава као језичка чињеница. Наравно, не занима ме искуство као предмет анегдота или класичних биографија (толико потрошених), већ искуство у неком другом смислу, *Erfahrung* а не *Erlebnis* – оно искуство које није ствар догађаја, већ доживљаја (Јаку-Лабарт, 1999: 128). У том контексту, занимају ме начини уписивања апорија модернизма, односно судар између модернизма као покушаја да се брани висока уметност кроз начело иновације и неминовна отуђеност модернистичке уметности од „света“ која је саставни део естетског режима уметности (мада се он не исцрпљује у њој).

Пре него што анализирам неколико Миљковићевих стихова чију бих важност желео да афирмишем, морам да укажем и на материјални оквир његовог деловања – онај оквир који је он, као песник, саздао у својим текстовима о поезији. Видљиво је да га је опседало и – метафорички речено – убија-

ло оно што се данас најпрецизније назива синтагмом „књижевно поље“ или књижевни апарат: прави и лажни књижевни пријатељи, моћници, уредници, критичари, часописи, књижевне групе, изневерена очекивања и романтичне представе. С једне стране је, дакле, игра моћи унутар књижевног поља које је песник апсолутно свестан, с друге стране свест о суштинској, конститутивној немоћи књижевности и, коначно, идеја да поезија може да еманципује субјекта од света како би га, кроз језик, вратила свету. Миљковић није пристајао на наивност и кроз тешкоћу је желео да гради свој песнички свет. Заједница је присвојила Миљковића, претворила га у симбол и мит о последњем уклетом песнику; али он, како се чини, није био срећан унутар заједнице. Како опомена постаје лепа и болна успомена?

На једном месту Миљковић ће рећи следеће: „Дефиниција поезије као негативне онтологије је противуречна, али није немогућа“ (1972в: 213). Данас не волимо реч онтологија и ретко је употребљавамо, јер искуство света не иде на руку терминима који настоје да проучавају нешто опште, у овом случају биће као бивствујуће, односно општа својства ствари и бића насупрот рефлексиви о индивидуалним, али крајносним ентитетима као што су душа, свет или бог. Наравно, питање шта би било проучавање бића уопште вапи за одговором, осим ако нећемо прихватити Квајнову реченицу: „бити значи бити вредност варијабле“. У том смислу, и шале ради, песма постоји као вредност варијабле, иако Миљковић, обраћајући се истрајно односу поезије и света, уме да саопшти супротна мишљења, овога пута упућујући на сукобе номинализма и реализма: „Филозофије су се препирале око тога да ли је свет ствари свет стварности, али поезија никад није негирала свет, већ је настојала да га опева изнутра, да пружи његову интегралну слику у емотивном колориту“ (1972в: 155). Миљковићу негативна онтологија делује противуречно, јер би требало да се бави или оним што није биће као бивствујуће, или оним што то јесте, али није универзално већ исторично. Можда би било могуће и легитимно бранити поезију – или барем неке песме – као историјску онтологију која нам говори о настајању одређених режима чулности, осећајности, сазнатљивости унутар одређених раздобља, а не увек.² У том случају могло би се говорити о некаквом динамичном номинализму поезије, али се може поставити питање колико је Миљковић сам успео, пошто често тежи типично реалистичким категоријама, нарочито оним везаним за (квази)универзалије као што су „празнина“, „ватра“ или „ништа“.

Иако на једном месту изражава идеју да реч може да буде узрок стварања нових светова, под условом да је „довољно неминовна“ (1972в: 13), чини се у ствари да Миљковић не говори о историјској онтологији, већ, сасвим супротно, покушава да филозофизује поезију, да говори у квазипојмовима. Као какав кенофоб, он често именује празнину у поезији, па би се могло

² Историјска онтологија је постала важна након рада Мишела Фукоа, а посебно је разрадио Јан Хекинг (Хекинг, 2002) – потоњем дугујем део аргумената у овом тексту.

закључити да је за њега негативна онологија везана за испражњени смисао света, што је тешко одржива позиција, нека врста песничког квазифилозофског реализма, који верује да постоје општи појмови као што су, на пример, празнина или ватра: „У песми речи морају да постигну своју властиту реалност. То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да представе и одмах затим ишчезну, као мирис. У том смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и света, а метафора и алегорична суштинско одређивање те настале празнине“ (Миљковић, 1972в: 212). Орфеј је раскомадан, искуство света је нужно фрагментарно, то Миљковић добро зна, а то чини необичним ово инсистирање на општем – а не специфичном и историзованом – појму празнине. Он се поготово компликује када га прати веровање у реч, што је сасвим очекиван одговор на *horror vacui*.

Мора се рећи да има код Миљковића неразумљивог мистицизма, недоказиве песничке једначине. Он жели да поезија замишља ствари у њиховој одсутности, да супституише „мртвом метафизиком бића његово истинско и живо небиће“ (1972в: 213). Могло би се чак тврдити да је мистичан сам темељ његове поетике: тајна књижевности јесте сама тајна; она је тајно место које себе утврђује као саму могућност тајне, а то је такође место њене генезе, њене генеалогичке. Та тајна и тај мистицизам су супротност баналности нашег времена, мада над њима непрестано виси, поготово у есејима, Дамоклов мач филозофствујушче банализације. Поезија, остајући поезија, добија и губи у исти мах: код Миљковића се снажно осећа недиференцирана жеља да се каже, његова песма је, у својим најбољим издањима, чисто жељење да се каже, али да се каже ништа, а ништа не може бити предмет жеље, тако да се хтење песме урушава у себи. Отуда се, у песмама које се сматрају најбољим, често, мултифрено и можда претерано спајају снажна реторичност као вера у речи; нихилизам и насиље као могућност новума и натурализам (можда чак и пантеизам) који игра улогу метафизичке претпоставке субјектове психомахије:

*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* (Миљковић, 1972а: 276).

Ови стихови ендемични су за апокалиптични утопизам модернизма. Песма је увек на путу, и свако искуство је искуство ничега. Миљковића занима поновно отварање могућности света, налажење пута за невероватно, за непредвидљиви и бучни долазак мисли. Миљковић зна да могућност поезије, као и самог света, лежи у екстази, у дотицању дна путем истине, како би то рекао Ниче. Код Миљковића се јавља језик наде, али наде која се јавља усред тежине језика немогућег који, иронично, није језик очаја, али често га прати претерано повишен тон, који не одговара сасвим празнини о којој жели да говори. Јер ако је темељна идеја поезије да се сусретне са пореклом

језика, она онда призива тишину обраћања, а не бајроновску рику океана: „Та тишина није само онотолошки корен песме већ и њена морална сврха“ (1972в: 114). Говор је заиста ствар апетита, аутор је лажна слика јединства, па се и Миљковић може критиковати Миљковићем. Али то није одговор на питање које се поставља у песми „Море пре него што усним“, а које гласи: шта је оно што остаје од песме након што се она срушила? Или, како би то рекао Агамбен у књизи *Крај песме* (1999: 114): шта остаје од песме након што се срушио свет?

Остаје, наравно, сумња: „Песма стално сумња у себе и тако траје. А истина која не сумња у себе није истинољубива и далеко је од сваке поезије“ (Миљковић, 1972в: 220). За Миљковића је песма ствар шуме питања, а уобичајена последица таквог модернистичког погледа је разматрање права поезије на неразумљивост. Леонард Диепевен у књизи *Неразумљивости модернизма* (2003) убедљиво показује да истовремена појава модернизма и дискусије о неразумљивости није била случајна – она је била нека врста пропуснице у сферу високе уметности. Знати пут кроз тешкоће, кроз неразумљивост, то је гесло високог модернизма; то је истовремено знак нечије способности да учествује у високој култури. Тај грч да се учествује у модернистичкој комуникацији обележава Бранка Миљковића. У тексту „Неразумљивост поезије“ имамо типски поглед на овај проблем, сличан оном какав је баштинио, на пример, Т. С. Елиот. Миљковић почиње од двоструког проблема са неразумљивошћу поезије: за неразумљивост је оптужују савремени читаоци, док је критичари окривљују за херметизам и аутоизолацију, односно за њене умањене моћи комуникације. Мора се признати да је ова оптужба упућена оним критичарима који нису промашили Миљковића, већ целу једну епоху: „Неразумљивост, која има своје дубоке корене и разлоге, остаје неприступачна само неупућенима“ (1972в: 223). Унутар естетског режима уметности поезија говори о контингенцији, и свака идеја критичара о јасноћи показује да желе да нам наметну властите метафизичке (а заправо тривијалне политичке) концепције, што није само нелегитимно, већ је или приглупо или покварено, понекад чак и опасно, јер понавља гест насиља наводно прозирног смисла који сви треба да разумемо и прихватимо. У питању је, како би то рекао Миљковић у поменутом, вероватно најбољем свом есеју, „резултат фалсификовања и симплификовања иначе сложене стварности“ (1972в: 224). Неразумљивост поезије је управо потребна да би се превазишла баналност, да би се превазишла очигледност и створила разлика; укратко, она је потребна да би поезија остала поезија. У несводивом плуралитету света, немогуће је бити јасан и разумљив а да се притом не изневери напетост својствена поезији и мишљењу. Као и код многих других аутора унутар такозване модернистичке књижевности, тежина (тешкоћа, неразумљивост, сложеност) јесте главни аргумент за вредност поезије. Т. С. Елиот, којег Миљковић помиње у неколико наврата, али често, како се

чини, и подразумева његове ставове, чак их и уноси као скривене цитате, у закључку огледа „Метафизички песници“, објављеног у *Тајмс литерари саплементу* 1921. године, пише: „Да се песници морају интересовати за филозофију, или било који други предмет, није перманентна нужност. Једино можемо рећи толико да изгледа да песници наше цивилизације, оваква каква је данас, морају бити *тешки*. Наша цивилизација обухвата велику разноврсност и комплексност, а та разноврсност и комплексност морају да доведу до разноврсних и комплексних резултата делујући на једну рафинирану сензибилност“ (1963: 79). Упркос важности француске поезије (и у огледу „Неразумљивост поезије“ се, наравно, помиње Маларме и надреалисти), након овога би се могло тврдити да је Миљковић био – или покушавао да буде – елиотовац, јер овде се ради о разумевању саме функције и естетике поезије. Миљковић чак иде толико далеко да тврди – али сада је то типична реакција на естетски режим уметности – да је „пут неразумљивости пут самоеманципације поезије“ (1972в: 225), а томе се додаје још један разлог, онај „спознајно дијалектички“ (Миљковић, 1972в: 227). Поезија је тајна која служи као могући језички и интелектуални излаз заједнице из сазнајних слепих улица, из окошталости искуства, нека врста бекства од онога што Миљковић зове (позитивна) онтологија – фалсификовање сложености плуралитета феномена. Нејасноћа се, наравно, може посматрати чак и као знак пажње, чак и поштовања у погледу сусрета човека са човеком који не жели да буде конвенционална и лажна комуникација (Јаку-Лабарт, 1999: 57). Када се ово има на уму, постају јаснији овакви песникови искази: „Поезија је апсолутни недемагошки облик хуманизма“ (Миљковић, 1972в: 155). Поезија је то управо зато што заобилази конвенционалност и окошталост семиозиса и „наслућује неказано“ (1972в: 171).

Право на неразумљивост се може разумети као покушај разрешења околности у којима се ствара савремена уметност. Али потребно је изрећи и критичку примедбу из арсенала историјске онтологије. Нема, наиме, никакве сумње да је „неразумљивост“ (била) моћно естетско средство (које данас није на цени). Оно јесте обликовало добар део уметности 20. века. Па ипак, мора се рећи да је неразумљивост производ друштвених околности: њу производе одређене врсте људи и прихватају је друге утврдиве групе (Диепевен, 2003: 9). Исто, наравно, важи и за јасноћу: претерана јасноћа је карактеристика тоторалитарних језика. Стога су и погледи Бранка Миљковића на неразумљивост као врсту тајне амбивалентни онолико колико и иначе могу да буду: на делу је нешто што би се могло одредити као парадокс неразумљивости. Најпре, видљиво је да неразумљивост има своју повест (у најмању руку од Дантеа, на којег се у својим погледима ослонио и Т. С. Елиот), али је много важније приметити да је неразумљивост приступачна упућенима. Тајна је тајна онда када није тајна, односно онда када постоји, поред њеног творца, још неко ко ће је разумети. Алу у чему је онда тајност

тајне? Мисао којој не могу одолети гласи: „у одређеном смислу, сачувана тајна је увек изгубљена тајна“ (Дерида, 2006: 20).

Постоји, дакле, проблем, и мени се чини да је Миљковић тај проблем снажно осећао: он се може недужно назвати апорије модернизма. Миљковић је своје песничко месечарење преображавао често у патос како би „још увек“ сачувао уметност, што је неприхватљиво, јер мисао (или бесмисао) покушава да прикрије реторичношћу. Може се, као што је певао Хелдерлин, пасти у висину, исто тако као и у дубину. Довођење у питање, то је посао поезије како би она наставила да поставља било каква питања – ово је мисао коју често срећемо код Миљковића. Али како помирити сумњу и веру у поезију? Управо у вечитом настајању као негативној онтологији: „(...) поезија је у стварима које су спремне да пођу на пут преображења“ (Миљковић, 1972в: 119).

Миљковић слуги (не можемо рећи да јасно артикулише) проблем: модернистичка парадигма неразумљивости, отуђености уметности јесте њена коб, потребно је превредновање појмовног склопа, режима истине унутар којег се јављају врсте „песма“, „песник“, „књижевност“ и очекивања која те врсте прате. То није, наравно, нимало лако извести. Миљковићева поезија се чак може посматрати као величанствени неуспех у таквом превредновању или превођењу, као у оној синтагми наведеној на почетку текста у којој се помињу жедан човек и вода. О каквом проблему је реч? Могло би се овде говорити о жудњи да се успостави покидана веза између (песничког) субјекта и заједнице, унутар које влада оштра, али историјски настала супротност између поезије и непоезије: „Под непоезијом би имала да се подразумева обичност и свакидашњост у казивању и одсуство сваке катарзе“ (Миљковић, 1972в: 182). Призивање ритуалног очишћења од нечистоће јесте слика жудње песника да преведе властито искуство на језик заједнице насупрот њеним светим очигледностима.

Најближи успеху у мишљењу и певању овог проблема био је, како се чини, у „Времену песме“, где покушава да разграничи доба поезије, што је нека врта смеле потраге за историјским а ргог различитих видова песничког дискурса. Први део („Прошлост поезије“) одговарала би класицистичкој поетици (или ономе што Рансијер назива „репрезентативни режим уметности“) у којем је певање добијало спољашње интелектуално јамство у метафизичким порецима, а овоземаљске користи остваривала унутар сфере јасно видљиве вертикале моћи. То је било, како каже песник, „побожно време речи“, онај ко је говорио стварао је свет – укратко, постојао је центар (1972б: 102). Кључна особина репрезентативног режима, према Рансијеровој подели, јесте околност да је питање односа између уметности и живота унапред намирено (Тенки, 2014: 4). „Садашњост поезије“ (други део песме) могла би се означити као контекст у којем се јавља модернизам:

*Подсвесни пси на трагу песми
Изагнаше је из скровишта*

Сада је сви видите сви је чујете
Јер је у великој опасности (Миљковић, 1972б: 102).

Раскол с мимезисом подразумева да не постоји више никакав принцип за распознавање шта припада уметности и шта је у домену свакодневнoг живота („сви“). Свака тема је подобна, нема скривишта за уметност, непрестано негодујемо да је она доведена у питање, да је маргинализована. То је последица свеопште естетизације; стварност је постала естетизована, а уметност тешко налази језик који би је одвојио од те стварности. Као супротност томе нуди се дело као самопрочишћујућа есенција уметности: на тај начин оно је отуђено од света, али то га управо чини уметничким (модернистичка парадигма). Трећи део Миљковићеве песме је енигматичан и говори о будућности песме:

Речи имају душу гомиле
Разнежује их простаиство и гугутка
Али опасности превазиђене метафором
На другоме ће месту заповати јасније (1972б: 102).

Да ли ово открива да је Миљковић ипак био свестан проблематике модернистичке парадигме у коју је и сам веровао, или овде то несвесно избија у језику? Цитираћу за сада само један текст о Рансијеру: „Управо је онај облик уметности који носи наду да ће бити нешто више од уметности тај који садржи обећање политичке еманципације“ (Тенки, 2014: 11). Сужњи, насупротив Миљковићевом стиху, можда не певају довољно добро о слободи, већ превазилазе историју метафорама изневеравајући истину. Мени се чини да је Миљковић остао на рубу мишљења естетског режима као критичког режима уметности, да са тог руба види да је оно у шта највише верује потрошено и да слуги могућност другачијег језика, али да на концу не налази довољно снаге да тај језик и песнички оствари. Зато треба да жалимо што је ова песничка једначина остала недоказана, а не да је довршавамо стварајући непесничке митове о њој.

Литература

- Агамбен 1999: Agamben, Giorgio, *The End of the Poem*. Tr. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Дерида 2006: Derrida, Jacques *Genesis, Genealogies, Genres, and Genius: The Secrets of the Archive*. Tr. Beverly Bie Brahic. New York: Columbia University Press, 2006.
- Диепевен 2009: Diepeveen, Leonard, *The Difficulty of Modernism*, New York & London, Routledge, 2003.
- Елиот 1963: Eliot, T. S, *Izabrani tekstovi*. Prev. Milica Mihailović. Beograd: Prosveta, 1963.

- Лаку-Лабарт 1999: Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poetry as Experience*. Tr. Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Миљковић 1972а: Миљковић, Бранко, *Ватра и ништа. Сабрана дела Бранка Миљковића. Књ. 1*. Ниш: Градина, 1972.
- Миљковић 1972б: Миљковић, Бранко, *Орфичко завештање. Сабрана дела Бранка Миљковића. Књ. 2*. Ниш: Градина, 1972.
- Миљковић 1972в: Миљковић, Бранко, *Критике. Сабрана дела Бранка Миљковића. Књ. 4*. Ниш: Градина, 1972.
- Рансијер 2000: Rancière, Jacques, *La Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- Тенки 2014: Тенки, Џозеф, „Шта је естетски режим?“. Прев. Јована Срдих. *Златна греда*, бр. 149–150, 2014.
- Хекинг 2002: Hacking, Ian, *Historical Ontology*. Harvard: Harvard University Press, 2002.

Vladimir V. Gvozden

BRANKO MILJKOVIĆ – AN UNPROVEN EQUATION OF THE POET

Summary

The paper deals with poet Branko Miljković's swinging between modernist pathos and the role that the artist was given by the aesthetic regime that levels themes, genres and people. Miljković feels the problem: modernist paradigm of obscurity and alienation of art is at the same time its bad fate; so it is necessary to re-evaluate its conceptual framework, the regime of truth within which occur species as „poem“, „poet“, „literature“ and the expectations that accompany these species. This feeling transforms in a kind of mysticism, in an unproven equation of the poet that hesitates between the negative and historic ontology. It can be even said that the fundamental principle of Miljković's poetics is the secret itself: the secret is a secret imagined place that establishes itself as a possibility (or poet's right) to be secret; at the same time, this is also a place of poem's genesis and genealogy. Miljković sides with the language of hope, but this hope occurs in the middle of the impossible weight of language which, ironically, is not the language of despair, but often it is accompanied by excessive and elevated tone that does not correspond completely with the void of which he wishes to speak.

ЛЕКСЕМА *РЕЧ* У ПОЕТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Сажетак: Лексема *реч* често повезује Миљковићеву експлицитну и имплицитну поетику: од исказа о песми до симбола или теме песничке слике. *Реч* (у своме појмовном значењу („језички знак за одређени појам“) код Миљковића у многим стиховима и сама постаје јединица (мета)поетске структуре (о њој се пева и о њој се мисли), што чини један вид Миљковићевог теоријско- песничког ангажмана.

Кључне речи: Бранко Миљковић, поетска структура, лексема *реч*

Познато је да је Бранко Миљковић (1934–1961) један од највећих српских модерних песника, чије дело и данас има велики број читалаца и поштовалаца, током целог свога, иначе кратког али интензивног, и плодног, песничког живота водио и расправу о односу речи и песме. Тај свој ангажман он је излагао у јавним наступима, обликовао у песме, формулисао у својим теоријским текстовима, или употребљавао у освртима на стваралаштво других песника које је, као и песме уосталом, интензивно писао и објављивао. Тако се стварала његова поетика, имплицитна – у песничким остварењима, експлицитна – у књижевнокритичким или теоријским текстовима.

Бранко Миљковић, по инспирацији, садржају и резултату, јесте песник-литерата, што значи да је његова поезија у језику, одакле је он извлачи и претвара у текст. Истина, свака је поезија у језику, али он каже:

„Оно о чему ће песник писати не одређује стварност већ језик. Ако се жели створити стварност у поезији, мора се поћи од језика као прве стварности, а не од ствари. Ко пође од ствари, тај ће у најбољем случају успети да их само ослови, именује, констатује. Сваки песник пише онако како то хоће његов речник. Речи имају суверено и апсолутно право над песником.“ (Орфејско завештање Алена Боскеа у: СД, IV, 193–201).

Лексема *реч* [р+е+ч] свакако је међу пунозначним речима највише употребљавана језичка јединица Бранкове поезије.² У српском језику, ина-

¹ nedb@ni.ac.rs

² Према подацима из реферата Ирене Р. Цветковић Теофиловић *Језичко-стилске особености*

че, све те неизбројиве јединице лексикона са несагледивим бројем значења подводе се под појам *реч*. Због тога је тешко описати сва њена значења, односно све њене функције. Можда је управо та општост ове морфолошке структуре, овог ентитета омогућила да у стваралаштву овог песника-ствараоца (мислиоца, тумача, теоретичара, полемичара...) реч постане средство и постане циљ у исто време, да буде слика и супстанца наслућивања и умећа.

Додуше, он је и сам дефинише на више места, и те његове дефиниције долазе са становишта песничког искуства – реч се сенчи са оне стране одакле је песма обасјава.

У неким песмама она оживљава и поприма функцију делајућег субјекта (*Реч стоји, враћа се, понавља се, оптужује...*; *речи греше, селе се...*; *passim*).

Код Миљковића све је у речима. Али шта је *реч*? Као што свака конкретна појмовна јединица, а има их на стотине хиљада које припадају Миљковићевом матерњем језику, може означити као реч (онако како што се милиони особа подразумевају под заједничком одредницом човек) и сам се појам речи, као супстанце говора и поимања, као заједнички именитељ лексикона, може заменити формулом која ће функционисати без конкретног значења. Мислимо да је до тога морало да дође како би се та љуштура, као шкољка испунила новим звуком као цвет који ће то постати тек кад добије боју и мирис. Тек тако може да проговори празнина. То ће се десити кад кроз песника проговори песма ухваћена у времену, у вековима који су минули без трага, кад се реч судари с другом речи, кад се јави „искра из камена“.

„Две речи тек да се кажу *додирну се*
И *испаре* у непознато значење
(...)
Тако речи једна другу *уче*
Тако речи једна другу *измишљају*
Тако речи једна другу *на зло наводе*“
(*Критика метафоре*; СД, I, 305).

Празно и пуно нису код Миљковића негативно и позитивно, није и јесте (не у вредносном смислу), већ ослобођена структура за могућност. Али, како се то реч празни, одакле треба да реч као празна, као празнина, да добије ту могућност? Она нечим ипак треба да призове слику. Одакле? Чиме? Како да приволи смисао који ће је испунити како би комплетна ушла у доживљај, из доживљаја у спознање, из спознања у знање, из знања у традицију. А кад дође до традиције, значи да је бременита за порођај, да се пресели у културу и омогућиће песниковом креацијом новом облику нови садржај, да се опесми. Реч из контекста стасава, али ту и умире.

Миљковићеве поезије (реферат види у овом зборнику), лексема „реч“ – у анализираним збиркама (*Узалуд је будим*, 1957; *Порекло наде и Ватра и ништа*, 1960; *Смрћу против смрти* 1959) јавља се са скоро 200 потврда.

Питање контекста као осмишљеног искуства сублимираног у облик речи познато је Миљковићу и он каже:

„Цео један народ
измишља речи за песму
коју ће се усудити да напише
један човек после сто година“
(*Проветравање песме*; СД, I, 308).

Ту он види и тражи борбу у којој реч треба да избори своју самосталност, да се стварности одрекне и тако ослободи облик за нови смисао.

Међутим, скоро трактатски објашњава однос речи и стварности.. Каже: „Ако су речи постале неистините у односу на стварност која је ишчезла, онда оне морају бити истините у односу на стварност којој претходе. У противном језик нема никакву моћ и никакву гаранцију за свој опстанак. Речи које су неистините у односу на оно што им претходи постају истините у односу на оно чему претходе. Реч је истинита само као стваралачки принцип. Али то не значи да је реч идентификована са бићем, већ да реч у одсуству бића обавља његове функције (*Орфејско завештање Алена Боскеа*; СД, IV, 193–201).

Од песме тражи да је облик нове стварности. У тој стварности губи се реч, али настаје песма. То дође да је песма почит речи: „Реч као основна јединица стиха као облика престаје тамо где је остварена целина облика“ (*Песник и реч*; СД, IV, 13–17).

Сличан карактер има разумевање односа међу речима. То се већ тиче песничког поступка. Речи *се призивају*, али *се и туку*. Превелика близина потире их. Питање је чиме се, којом се снагом, туку, ако су испражњене од историјског смисла, ако су заборавиле своје значење.

Кад постигну савршен облик, то је знак да се морају испразнити ако хоће поново у песму. „Реч као основна јединица стиха као облика престаје тамо где је остварена целина облика“ (*Песник и реч*; СД, IV, 13–17).

Ако је реч све, јавља се питање обима речи: оне *не могу не бити оно што јесу*, што је било; оне *имају моћ само сада и само овде*, оне *могу предосећати, предсказати навестити будућност*.

На нека питања Миљковић сам одговара, односно његова поезија је одговор, тако је постављена да одговором заговара (из тога излази оправдање за ону непрегледну литературу о њему и његовом песништву, која и даље остаје врло живом, актуелном узбуђујућим и мотивирајућом за најразноврснија критичка разматрања, за игре духа и непрестане провокације).

Кад се групишу стихови у којима се експлицира лексема реч, чини се као да је цела његова поезија посвећена речи, тој свемогућој чињеници божанске природе човека: она је тужилац и судија, она покреће, бори се, намирује, затвара, празни се и поново делује. Она је ватра у пепелу, живот у смрти, облик у времену, материја у облику, мисао у материји. Негација не-

гације. Живот сâм. То што јесте. А јесте оно што није – у поезији реч је оно што је ново, чега није било и што је у процесу откривања и конституисања песме настало. Кад постане навика, реч ће себе појести и породити нову.

Реч изговара неречено, подједнако оптужујући и срце и ум. Она кад се трансформише (од субјекта до објекта) остаје толико снажна да организује песму. С песмом реч се игра скривалице, па оно што се данас пише, већ при првом читању није исто, а са сваким сусретом постаје, ново.

Њено откриће Миљковић је претворио у велики резултат човековог бивствовања и у историји и у пројекту подједнако.

Песник је њен слуга и њен господар.

Увидом у Миљковићев опус – поетски и критички, дакле, поетолошки, гледан у целини, лексема реч могла би се прихватити као:

- поетски ентитет, односно јединица поетског говора;
- духовна реалност као језгро поетске слике,
- појам у схватању и саопштавању поетских вредности,
- поетско средство односно начин спознавања поетске стварности,
- сублимат поетског искуства и оперативни инструмент поетике,
- метапоетичка структура у комуникацији на теоретском, поетичком плану.

О неким од ових питања, у оквиру покушаја да се Миљковићев циклус Утва златокрила лексикографски представи, писали смо у књизи *Реч и песма* (в. Литературу).

Уместо закључка послужићемо се цитатима самог Миљковића:

„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, иза кога су векови. Вук је сувише рационализовао наш језик и учинио га неосетљивим за многе суптилне и скривене емоције. Наш језик треба поново оспособити за изражавање далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног. Кратко: нашем језику треба вратити тајанственост и древност. [...]

Претварање речи које значе нешто посебно, или чак и појединачно, у реч која казује нешто опште [песник]³ постиже тиме што реч прво учини бездржајном, пошто је претходно доведе у противуречност са самом собом. [...] Тако опустелу реч насељавају одбегла значења околних речи, и она постаје један амалгам који нејасно и неодређено носи цео стих у себи. Реч је, значи, са инфлуенцом суседних речи, индукованим значењем постала оно што је потребно стиху, без обзира колико то било различито и противуречно са њеним првобитним значењем, које није могло да каже оно што је опште и што је постоји, које није имало снагу уметничке речи.

³ Ради се о песнику Велимиру Лукићу, поводом чије књиге песама *Лето* и настаје овај текст. Због општег значаја идеја изнесених у тексту, ми смо га у приређивању ослободили имена и цитата.

И поред тога што речи утичу једна на другу у томе смислу што могу да измене једна другу, речи су ипак независне целине, мали светови који постоје само у себи и које ћемо узалуд тражити ван њих у неком споју две речи или метафори. [...]

Речи имају своје димензије које их одређују. И слагање речи које је у извесном смислу као слагање домина: речи морају једном својом половином да се поклапају.

[...] до суштине речи се не долази одмах. Потребно је време да реч постигне свој пуни ефекат као сињификативна реч. Кад реч чујемо, или је видимо написану, она је за нас у том моменту само један чулни доживљај, акустични или визуелни. Тек доцније реч постаје појам. [...] реч постаје *реч* [...] расте од прве до последње речи [у стиху, нап. наша – Н. Б.] тако, да ми постајемо свесни прве и последње речи у исто време, ми их доживљавамо симултано а не сукцесивно, што би се могло очекивати с обзиром на њихово низање у стиху. [...] све речи у стиху изруче истовремено терете свога мисленог богатства [...]. Однос дубине речи и брзине којом она открива своју дубину је обрнут.“

Песник и реч (СД, IV, 13–17)

Литература

- Богдановић, Н. (2011). *Реч и песма (Утва златокрила Бранка Миљковића)*. Ниш: Филозофски факултет.
- Петровић, Ж. (1985). *Бранко Миљковић – њим самим или песник, уместо да каже, бива казан*. Каталог за изложбу поводом педесете годишњице песничког рођења 1984. Ниш: Народни музеј.

Извори

- СД, I Бранко Миљковић: *Сабрана дела*, књ. I, (прир. Димитрије Миленковић и Вице Петровић), Ниш 1972.
- СД, II Бранко Миљковић: *Сабрана дела*, књ. II (прир. Вице Петровић и Димитрије Миленковић), Ниш 1972.
- СД, IV Бранко Миљковић: *Сабрана дела*, књ. IV (прир. Сава Пенчић), Ниш 1972.
- ПС Бранко Миљковић: *Похвала свету*, ране песме (прир. и предговор написао Димитрије Миленковић), Градина, Ниш 1994.
- Миљковић, Б. (1991). *Изабране песме* (Избор и поговор Мирослав Максимовић). Београд: БИГЗ.

Миљковић, Б. (1981). *Док будеш певао* (Избор и поговор Мухарем Первић). Београд: Рад.

Nedeljko R. Bogdanović

THE LEXEME *WORD* IN THE POETRY OF BRANKO MILJKOVIĆ

Summary

The lexemes *word* often connects Miljković's explicit and implicit poetics: from the testimony of the poem to the symbol or the topic of the poetic image. *Word* (in its conceptual meaning („the linguistic sign for a specific concept“)) for Miljković' in many verses itself becomes a unit of (meta) poetic structure (which is sung about and which is thought about), which constitutes one aspect of Miljković's theoretical and poetic engagement.

КАДА ЈЕ БРАНКО ЧУО ОХРИДСКЕ ТРУБАДУРЕ

БАЛАДА

Охридским трубадурима

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!
Што је високо ишчезне, што је ниско иструли.
Птицо, довешћу те до речи. Ал врати
Позајмљени пламен. Пепео не хули.
У туђем смо срцу своје срце чули.
Исто је певати и умирати.

Сунце је реч која не уме да сија.
Савест не уме да пева, јер се боји
Осетљиве празнине. Крадљивци визија,
Орлови, изнутра кљују ме. Ја стојим
Прикован за стену која не постоји.
Звездама смо потписали превару
Невидљиве ноћи, тим црње. Упамти
Тај пад у живот ко доказ твом жару.
Кад мастило сазре у крв, сви ће знати
Да исто је певати и умирати.

Мудрости, јачи ће први посустати!
Само ниткови знају шта је поезија,
Крадљивци ватре, нимало умиљати,
Везани за јарбол лађе коју прати
Подводна песма јавом опаснија.
Онесвешћено сунце у зрелом воћу ће знати
Да замени пољубац што пепео одмара.
Ал нико после нас неће имати

Снагу која се славујима удвара
Кад исто је певати и умирати.

Смртоносан је живот, ал смрти одолева.
Једна страшна болест по мени ће се звати.
Много смо патили. И, ево, сад пева
Припитомљени пакао. Нек срце не оклева.
Исто је певати и умирати.

Бранко Миљковић

Песник у сећању

Моја већ избледела, замагљена, вишеструко експонирана, непоуздана сећања на Бранка врте се око часописа *Дело* и Безистана.

Он сам је написао: „Рођен сам 1955. године у *Делу*, уз помоћ Оскара Давича.“ (Марица Стојшин, *Проветравање живота*).

Давичо и *Дело* су тада, у првим годинама од настанка часописа, откривали, подржавали и неговали младе у контексту „отворености према експерименту и иновацијама у области поезије и критике, према револуционишућој свести у ширем смислу“ (Мухарем Первић); „Имамо амбицију да откривамо и пласирамо младе људе, нове таленте“ (Антоније Исаковић), обојица у Дејан Вукићевић *Дело (1955–1992) Библиографија*, Београд, 2007.

Тако је Бранко у јулском броју 1955. објавио циклус од седам песама *Узалуд је будим* (како ће се звати и његова прва књига), који је одмах изазвао пажњу и дивљење па и пророчке оцене да се родио велики песник.

Мене Давичо објављује у новембарском броју 1956. Те године у октобру била сам напунила седамнаест година, и била сам, држећи то *Дело* у рукама, бескрајно радосна и поносна и узбуђена и узнесена, али нисам тај свој искорак у високо друштво ни на часак доживела као рођење. Мислим да је само Бранко, од свих нас младих песника које ће открити, подржавати и неговати *Дело*, био апсолутно посвећен поезији:

„Она му је све: живот, породица, љубавница. Његово ’љубави моја’ није се односило ни на жену, ни на ма које људско биће, већ на његову песму.“ (Марица Стојшин).

Бранко је од мастила очекивао да сазре у крв.

Ми остали смо, поред поезије, имали и живот, који сам лично увек стављала на прво место. И данас, а камоли тада када он, живот, беше још увек млад, разнобојан и препун блештавих ишчекивања.

Одмах испод *Дела* односно Нолита, на Теразијама у згради број 27 у којој је часопис био подстанар и располагао, колико се сећам, само једним столом,

без собе, шљаштао је Безистан. Тек направљен, угланцан, блистав, архитектонски добро решен простор који повезује Теразије и тада Трг Маркса и Енгелса. И у њему кафе-ресторан, чији је најлепши део био на отвореном, око оне велике голе бронзане жене (да ли Заринове?) из чије је увис подигнуте руке текла вода, светлуцаво. Ту око поднева седе писци. Или тек неки само прође, не примећује нас за сточићима. У стилу крв-на-нос, што би рекли Црногорци.

Раде Константиновић, висок, високо уздигнуте главе, сав отмен, опран и леп, води на повоцу два сјајнодлака млада ирска сетера, свеже ишчеткана... И Бора Радовић је леп и високо држи главу, управо је играо у неком филму, кажу, а кажу и да гаси пикавце девојкама на челу, у шта ни данас не верујем. Бранко Миљковић није леп, увек погужван, као да га је поплава избацила, масне косе и лица, али поштован, *highly respected* што би се данас рекло. Због дела и због памети. Води ме у „Москву“, на малине са шлагом, а тамо у углу седи елегантна, савршено дотерана плавуша. – Је л’ знаш шта је по занимању? – Не, откуд бих знала? – Проститутка!

Ја запрепашћена, откуд ми у комунизму да имамо проститутке, и то још у подне?!

– Откуд је познајеш? – питам.

Лукоsov фестивал, трећи југославенски

Обимна књига-споменар са Трећег југославенског фестивала поезије, посвећеног прослави четрдесетогодишњице КПЈ и СКОЈ-а. Пожутела, сва осушена, преко 320 страна.

„Први југославенски фестивал поезије (1956. на Плитвичким језерима) и Други (1958. на подручју котара Ријека) имали су поред осталог велики значај за афирмацију нових генерација југославенских писаца. То још више вриједи за Трећи југославенски фестивал, за који са пуним правом можемо рећи да је *фестивал младости*. Тако између 150 учесника на њему судјелује преко 30 најмлађих пјесника и критичара. – Али такођер, на Трећем југославенском фестивалу сретнемо и најпознатија и најзначајнија имена савремене југославенске поезије и критике“.

Овај, као и претходна два, организује загребачки Лукоs. Одржава се јула 1959. године у Београду, Нишу, Скопљу, Битољу и Охриду, те међу бригадирима на градилиштима српске и македонске деонице аутопута Братство-јединство: Параћин – Ниш и Неготин – Демир Капија.

У фестивалском одбору су, између осталих и књижевници Мак Диздар, Петар Цацић, Блаже Конески, Иван В. Лалић, Јанез Менарт, Слободан Новак, Влатко Павлетић, Драгутин Тадијановић, Хусеин Тахмишчић, Славко Вукосављевић, а председник Секретаријата фестивала Јосип Видмар, па сад ви видите. И још су чланови Секретаријата Душан Матић, Чедомир Мин-

деровић, Александар Вучо, Цирил Злобец, Ацо Шопов, Драго Иванишевић и друге личности из читанки, а Славко Михалић је секретар Секретаријата.

Песници, критичари и рецитатори учествују на стотинак приредби, од најстаријег Тодора Манојловића, до најмлађе Јасне Мелвингер. Долазе, наравно, из целе Југославије. (Објашњење за младе: Југославија, то је оно што се сада зове Западни Балкан или „регион“, у складу са народном изреком „у кући обешеног, конопац не спомињати“).

У зборнику сам претпоследња, на 295. страни, одмах испред од мене годину дана млађе Јасне. Бранко је, пет година старији, смештен на страну 259, међу исписницима Далибором Цвитаном, Томиславом Сабљаком и Мухаремом Первићем. Песма је *Тито*: „Кад говори као да звезде падају“...

Проветравање живота

Тако се зове драгоцен мемоарска књига Марице Стојшин, вишедеценијске секретарице часописа *Дело*, постхумно објављена у Вршцу, 2008.

Ова Маричина једина књига, поред узбудљиве аутобиографске приче, обилује сведочењима из прве руке значајним за историју српске, па и „регионалних“ књижевности. Ко би, познавајући је, могао наслутити да ће сећања те упадљиво лепе и дотеране, увек љубазне и насмејане жене, једне од оних особа што осветле собу када у њу уђу, произвести низ непретенциозно писаних а књижевно блиставих медаљона.

Она и њен тадашњи муж Петар Цацић били су блиски Бранкови пријатељи. Интензивно су се дружили последњих година и месеци песничког живота. Марица у својој књизи Бранку посвећује двадесетак страница, искрених, понекад до суровости.

Ево, бирам одломак о Бранковом, а и моме, барем генетски условљеном завичају, оном у којем сам живела само прве две године:

„То поподне никада нисам заборавила, нити ћу икад. Рецитовао је *Кохтану*, коју сам и ја скоро читаву знала наизуст (...)

Интересовао га је комита који је „... по тавној гори чету водио и многе учвело и расплакао, а највише мајку Јованову. Сина јединца, Јована, јој заклао. Па...оца, мајку, сестру, све их натерао да певају ! Отац играо и плакао: *Јоване сине, Јоване ! / Ти си ми, синко, првенац ! И мајка плакала: Јоване сине, Јоване ! / Ти си ми јагње ђурђевско ! И сестра плакала : Јоване, брате, Јоване ! / Ти си ми цвеће пролећно!*

Догађај је истинит – распитивао сам се. То је мој завичај. Интересовала ме личност хајдука: страشان, суров, зао и наopak, огрезао у крв и злочин – непрестано на ивици гроба. Не признаје ни бога, ни веру, у сталном крвавом рату са собом и светом око себе. А негде дубоко у њему, „зри тишина зла“. Штета што није био песник – каква би то поезија била!“.

Фауна Ребеке Вест

Дивна књига Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко*, по моме мишљењу најбоља икада написана о Југославији и њеним људима у које се, и људе и земљу, Ребека на први поглед заљубила. Како би иначе написала тај, по општој оцени најбољи путопис читаве енглеске књижевности?

Онај део јагњета и сокола о лепотама Охридског језера. И натприродним његовим моћима: како су душевне болеснике рођаци доводили да извесно време проведу више у близини извора Црнога Дрима него Светог Наума и како би их, те болесне, узнемирене, усплахирене, напаћене, сумашедше, боравак у благословеном пејзажу залечио.

А да су били песници, украсао би у њима искру нове песме? Као што ја мислим, да је сва та питомина, нежност, благост, ружопрста узвишеност охридских пејзажа заслужна за настанак Бранкове *Баладе*, скоро исто колико су то и „дивни старци“.

Фотографије

Чувам неколико својих малих, црно-белих, наравно, фотографија са брода који вози књижевну братију тога летњег дана кроз, у мом сећању осунчану, прозрачну, зачарану плавет Охридског језера.

Света Лукић у униформи ЈНА – њега и Ангуна Шољана војска је пустила на одсуство само за ову прилику... Дане Зајц, Петар Милосављевић, Влада Урошевић и Драган Колунџија и ја, свуда.

Најважнија у овом часу мени је она на којој редитељ Бода Марковић држи под руку с једне стране Флорику Штефан а са друге мене, сви насмејани, јер се лево од нас виде, више наслућују, старци у црним шеширима, са музичким инструментима у рукама – то су охридски трубадури, то су они што су нам певали и свирали током целе те омађијане вожње по језеру, то су они које је Бранко, уверена сам, тада први пут слушао, као и ми, и којима је посветио једну од својих најлепших и најзначајнијих песама.

О којој ће се све до данас писати, а чија је иницијална искра овај прелепи дан.

Када сам на Јутјубу укуцала *Охридски трубадури* прво се појавио текст песме Бранка Миљковића, цео!

Пола века после свога настанка, модернистичка, пуна метафора, и данас недовољно прозирна, подложна различитим читањима, са својом „визијом животног и космичког круга“ (Срба Игњатовић) поносито стоји, високо подигнуте главе, у океану виртуелне површности.

Понуђена најширој могућој, како би научни радници рекли „рецепцији“, а који термин мене углавном асоцира на нешто хотелско.

Ето како Бранкова поезија и његова судбина и даље, више од пола столећа, емитују хипнотички сјај.

Љиљина испомоћ – Садиловци, дивни старци

Овде коришћени одломци из стручних књига македонских музиколога доспели су до мене захваљујући великој љубазности моје пријатељице песникиње Љиљане Дирјан.

Трубадурско музицирање представља истовремено свирање и певање једног инструменталног састава. У Охриду се појавило у другој половини XIX века. Те су градске трубадурске дружине наликовале инструментално-вокалним саставима који су постојали у Јужној Француској од XI до XIII века. „Карактеристично за охридске трубадуре, а и за француске, је то што певају групно, придружујући се своме свирању.“ (Боривоје Цимревски: *Градска инструментална традиција во Македонија (1900–1941)*, Скопје 2005).

Сматра се да су охридске трубадурске групе у свом музицирању синтезирале западне, источне и локалне елементе, стварајући тако својеврсну, јединствену и непоновљиву музику. Поред, са запада преузетог истовременог певања и свирања свих чланова групе, и репертоарски су се, када су то наручиоци тражили, дотицале западноевропског музицирања, изводећи полке, валцере, танга или мазурке. Источњачки призивак, обавештава нас Цимревски, произилазио је из њихових оригиналних оријенталних инструмената. И, наравно, свепристуна колективна меморија уписана у народне песме, била је незаобилазни, моћни чинилац њихове музике.

Па ко су, онда, Охридски трубадури, ти што су песницима Југославије свирали и певали пре више од пола столећа, на броду, на језеру, достојанствени, у тамним оделима, у белим кошуљама, са црним шеширима, седокоси? Певали и свирали тако дирљиво и тако узбудљиво да су запалили ону иницијалну искру из које ће се извити *Балада*.

Звали су их Садиловци, по њиховом оснивачу, Климету Садилу, талентованом виолинисти, рођеном Охриђанину, сину виолинисте. Климе (1880–1965) је музичко образовање стицао у Битољу, конзулском граду, где је имао прилику да, осим на свадбама, крштењима и сунећењима, свира и на баловима по конзулатима.

Где се играо чак и кадрил!

Читао је ноте и био „човек од ауторитета, достојанствен, ведар и увек весео“ (Владимир Тунтев у књизи Николе Бошалеа *Охридски трубадури, гласници на граганските слободи*). Основао је своју дружину, „тајфу“, и са њоме свирао у Охриду, Струги, Дебру, Ресну, Белици... Неколико пута гостовали су у Софији, те у Албанији, у Поградецу, Корчи и Тирани. На великим вашарима свирали су у Св. Науму, Калишту, Св. Клименту...

За празнике Св. Наум (3. јул) и Св. Илија (2. август) су у периоду између два рата биле организоване „венецијанске вечери“. Охриђани су уживали пловећи по језеру, по месечини, у својим чамцима које зову „кајчиња“, а који су им иначе служили за рибарење. Ни са ових народних градских светковина нису изостајали Садилови свирачи: Климе би са својом дружином у највећем „кајчету“, предводио поворку пловила певајући и свирајући.

„На тим ноћним шетњама одблесак месеца, уздрхтао од ситних језерских таласића, сједињавао се са ехом песме и музике“ (Боривоје Џимревски).

Популарност Садиловаца била је највећа тридесетих година XX века. Позвани су били чак у престоницу новостворене земље, у Београд. У кафани код Чекреција, пореклом Охриђанина, постали су прави градски хит.

Но, времена су се мењала, а Садиловци се полако повлачили пред цезом – млади су више волели трубу и саксофон од ута и даира. Али су угледне старе градске породице и даље желеле да по невесту иду уз пратњу „чалгација“.

А педесетих година XX века изашла им је лонгплеј плоча, у Њујорку. Тонске записе њихове музике чувају Радио Охрид и Народни музеј Охрида, а шездесетих година прошлог века загребачки *Југотон* је на тржиште пласирао малу плочу са најпознатијим им песмама *Фросина*, *Моме* и *За Деспину*.

Данас, када више нема старих Охридских трубадура, оних које је Бранко слушао, под њиховим именом се одржава фестивал народне и популарне музике, и њихове име носи, с поносом, више музичких група.

Савременик

Часопис *Савременик* бр. 121–122, 2004/2005 год. делом је посвећен седамдесетогодишњици рођења Бранка Миљковића. У њему се песника сећају писци, Бранкови пријатељи и другови:

Стеван Раичковић:... „Пред његов блиски крај, седели смо дуго једног послеподнева у кафаници *Бриони*, негде у центру Загреба... Уз бакалар... и сасвим умерене дозе вина... причали смо искључиво о поезији... Не памтим лепшег и дубљег разговора... (Бранко је био вероватно најлуциднији песник кога сам икада упознао... или сам такав непоновљиви утисак можда стекао посредством његове ненадмашне елоквенције... у којој је просто горео када извуче какву спасоносну нит за своје доказе о самој суштини поезије.“

Жика Лазић: „Мислим да је Бранко први изговорио реч неосимболизам. Изражавати се новим симболима, издвојити се из српских трвења између реалиста око *Савременика* и модерниста око *Дела*. Бранко је „врбовао“ Јована Христића и Велимира Лукића с којим је седео у истом семинару. Веца је прихватио позив да се придружи а Вава одбио. Желео је да плови

песничким морем сам. (...) Ако сам онда знао шта је неосимболизам, данас, после толико година, не знам. Заборавио сам.“

Петар Пајић: „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 писао, било оних које је преводио са француског и руског.“

Димитрије Николајевић: „Још тада ми који смо друговали с Бранком знали смо да је изузетан и сматрали га природном појавом која се догоди једном у сто година. Мада нам није било много јасно откуда толико знања, памети, интелигенције и префињене културе, а посебице таквог талента код једног човека из тамо неког Ниша. Па још с манирима који су нама били потпуно страни. И све је то код нас изазивало утолико веће поштовање због његове скромности која није била лажна.“

Мома Димић: „Зацело је било отржењујуће слушати Бранка док тврди како ама баш нико не уме да пева, будући да свако пева тек на једној струни, а нема оног ко би могао да скупи уједно све струне, све те контуре у једно доминантно средиште и да га издигне као што то чине планине са својим врхом.

У тамном и затвореном грумену мозга тринаестогодишњака какав сам тада био засигурно су се ређале речи, дакако још увек нејасне, које би да се обрачунају са свим местима и временима, ишчекујући свој тренутак да се умешају у полумртви говор песника које сам тако предано слушао као и оних које сам макар само и замишљао како говоре.“

У кратком информативном тексту Обрен Ристић наводи запрепашћујуће податке: до јануара 2004., када се навршило седамдесет година од Бранковог рођења, њему у част „настало је више од три стотине песама, како значајних песника, тако и оних мање познатих“.

И још: превод на француски Бранкових песама, постхумно објављен у Паризу, подстакао је десетак француских песника да Миљковићу посвете своје стихове.

У овом броју часописа за нашу тему посебно је важан есеј Србе Игњатовића *Визија животног и космичког круга у Балади Бранка Миљковића*.

У минуциозној анализи песме аутор уочава митске референце – лирски субјект је оковани Прометеј коме орлови не долећу споља, него „изнутра кљују“. А та нутрина „симбол је и синоним унутарње јаве (или саме поетске визије)“. Поред мита о „крадљивцима ватре“ – песницима који певајући трагају за самим смислом егзистенције, Миљковић уводи и смртоносно појање сирена из Хомерове *Одисеје* не би ли подвукао своју, мени невероватну, тезу о томе како „исто је певати и умирати“.

Ма какви!

Ма, ни у ком случају!

Ма, откуд му само толика вера у снагу песмовања?

Ама, зашто би певање било животни апсолут?!

Појање?!

Које се сада већ зове и „песничење“.

Аман, зашто га „уби прејака реч“?!

Реч из песме, не из судске пресуде, нити из уста каквог команданта концентрационог логора у Сибиру, рецимо Гулага, или у Пољској, рецимо Аушвица?

Убија метак, конопац, кашикара, киселина из акумулатора, кад се силом сипа у грло, мишомор, секира, гас из туша, бајонет, бацање с моста или са крова, гром, мачета, струја, нуклеарно озрачење, па чак и обичне таблете за спавање убијају, само ако их се довољно попије, може и чај од лијандера!

За разлику од животиња које лишавају живота друге животиње само да би се прехраниле, а самоубиство им није ни на крај њихове мале памети, човек, створење са врха Дарвинове лествице, вредно, неуморно и са пуно ентузијазма усавршава индустрију смрти, не би ли се отарасио примерака своје сопствене врсте: најлон кеса на глави, електрична столица, гиљотина, свилен гајтан око врата, ломача, набијање на колац, разапињање на крст...

Па сад још и прејака (песничка) реч!

Могао је Бранко да, као Рембо, обеси о клин папир и оловку и са „arts and crafts“ у које се данас песничење увршћује, пређе на неку другу, мање опасну а много лукративнију „industry“.

Уместо што се варкао са смрћу.

Но, треба стићи до краја Србиног есеја о *Балади*. После низа луцидних, истанчаних увида у њена слојевита значења и многе језичке и формалне бравуре Бранкове, Игњатовић се враћа на почетак, нашим трубадурима, дивним старцима којима је *Балада* посвећена.

„... Свако ко је макар једном у животу био у прилици да слуша старе охридске *баладе* (!) попут *Дестине*, певане с медитеранском мелизмом и уз пратњу читаве 'батерије' прастарих жичаних инструмената, уз тај њихов звецкави, племенити сребрни звук, претпоставиће да се неког давног дана и песник Бранко Миљковић нашао у сличној ситуацији, и да му је зачаравајућа мелодија, уз сва бројна „кружна“ понављања и варијације, подстакла визију свеколиког животног и космичког круга. Пред његовим умним очима обзнанио се Велики Точак, а потом је песник – настављамо следећи интуитивну претпоставку – изнедрио властиту *Баладу* и, у знак захвалности срећном часу и стицају околности, испод тог једноставног наслова уписао посвету“.

А то што је есејиста пре читаве деценије претпоставио да се неког давног дана десило, стварно се десило, 1959. године, на Охриду.

И то је овај текст покушао да докаже.

Конструкт, из нехата?!

Одједном почну да ми се, односно Бранку, „распрскавају звезде као метафоре“, тј. схватим како у *Балади*, коју ево читам тек осамнаести пут, дивни старци певају **под звездама!**

Откуд сад звезде?!

Да ли су Трубадури музицирали за песнике и критичаре Југославије не само по дану, на броду, већ и једне од тих лудих и припитих фестивалских вечери, само што се ја тога више не сећам?

Можда и сваке вечери?!

Па овај прелепи, сав у плавети осунчан и прозрачан дан и Ребека Вест са одом у прози изворишту Црног Дрима и лечењем сумашедших и Светим Наумом, тј. цела моја горе исписана фрка и исцрпно сведочење сада падају у воду...

Или су звезде само песниково такорећи стајаће место?

Можда Трубадуре, док свирају и певају у ноћи, под распрскавајућим се звездама, у некој бољој кафанској башти, а свакако не на броду, није ни било могуће фотографисати, као што је то изведено по дану, на сунцу. Оним апаратом, сасвим скромним, као што се бјелодано види из квалитета слике. И који сигурно није имао блиц.

Ко је уопште усликао те моје фоткице? И чијим апаратом? Мојим сигурно не, јер би их у том случају било више, а и као породица, иако добростојећи, нисмо били довољно богати да те 1959., поред фрижидера, радија *Космај* и писаће машине, имамо и фотографски апарат. То би већ било сасвим преко јего.

И шта ћу сад?!

Је л' да све до сада написано прерађујем, скраћујем, пола бацам у воду, тумбам, преправљам и прекрајам?

Ма какви, не пада ми на памет.

Научни скуп
БРАНКО МИЉКОВИЋ
НОВО ЧИТАЊЕ
Зборник радова
14–15. јун 2014

Издавач

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

За издавача

Проф. др Горан Максимовић, декан

Лектура / коректура

Марија Шапић

Корице

Дарко Јовановић

Прелом

Милан Д. Ранђеловић

Формат

17 x 24 см

Штампа

SCERO print

Тираж

150 примерака

ISBN 978-86-7379-397-9

Ниш 2015.

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Миљковић Б. (082)

НАУЧНИ скуп Бранко Миљковић, ново читање : зборник
радова / приредила Данијела Поповић Николић. - Ниш :
Филозофски факултет Универзитета, 2015 (Ниш : Scero print). -
314 стр. : илустр. ; 24 см. - (Библиотека Научни скупови)

“Зборник радова са научног скупа одржаног у Нишу 14-15.
јуна 2014. године” --> прелим. стр. - Тираж 150. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Резимеи на више језика. -
Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-86-7379-397-9

1. Поповић Николић, Данијела [уредник]

а) Миљковић, Бранко (1934-1961) - Зборници

COBISS.SR-ID 220565516