

Ненад НИКОЛИЋ  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## О УМИРАЊУ ПЕСНИКА: *КАД МЛИДИЈА* *УМРЕТИ* БРАНКА РАДИЧЕВИЋА

*Кад млидија умрети* је, уз *Бачки растанак*, најпознатија песма Бранка Радичевића (1824–1853). Иако се зна да је писање започео 1845. године после болести коју је преболео, и да је и њу, као и друге своје песме, темељно прерађивао (али не зна се када јој је дао завршни облик у којем је данас читамо), упечатљивост приказаног ишчекивања смрти младог песника била је толика, и подударна са биографским подацима о песнику који је умро млад, не дочекавши тридесету, да је *Кад млидија умрети* доживљавана као његова лабудова песма.

Лисје жути веће по дрвећу,  
Лисје жуто доле веће пада,  
Зеленога више ја никада  
Видет' нећу.  
Глава клону, лице потавнило, 5  
Боловање око ми попило,  
Рука ломна, тело измождено,  
А клеца ми слабачко колено:  
Дође доба, да идем у гроба.

Збогом житку, мој прелепи санче, 10  
Збогом зоро, збогом бели данче,  
Збогом свете некадањи рају,  
Ја сад морам другом ићи крају.  
О да те тако ја не љубља жарко,

- Још би гледô твоје сунце јарко, 15  
 Слушô грома, слушао олују,  
 Чудио се твојему славују,  
 Твојој реци и твоје извиру –  
 Мог живота вир је на увиру.
- О песме моје јадна сирочади, 20  
 Децо мила моји лета млади;  
 Тедо дугу да са неба свучем,  
 Дугом шарном да све вас обучем,  
 Да накитим сјајнијем звездама,  
 Да обасјам сунчаним лучама. 25  
 Дуга била, па се изгубила,  
 Звезде сјале, па су и пресјале,  
 А сунашце оно огрејало,  
 И оно је са неба ми пало,  
 Све нестаде, што вам дати справља, 30  
 У траљама отац вас оставља.

Иако је већ у напомени уз прво објављивање песме 1861. године у часопису *Даница* Ђорђе Поповић Даничар приметио да „слутња његова није се истина тада испунила”, *Кад млидија умрети* доживљавала се ипак као Бранкова лабудова песма; толико се снажно преклопила са чињеницом ране песникове смрти, да као да није било могуће прихватити да песма потиче од песничког *Ја када је мислило* да ће умрети, што подразумева-но значи да *није* умрло. Наслов својим имперфектом несумњиво уноси *временски* одмак, али не и *егзистенцијални* и *смисаони*: песничко *Ја* ис-казује себе у прошлости, *кад млидија умрети*, али између *Ја* које казује и *Ја* које је то мислило – *нема разлике*, што значи да га ишчекивање смрти и даље пресудно обележава: у излагању не постоји *дистанцираност* са становишта преживелости, на коју наслов упућује.

Због тога што се садашње песничко *Ја* потпуно преклапа са нека-дашњим *Ја*, па је њихов временски одмак видљив само у наслову, док је сама песма потпуно дата из свести песничког *Ја* које ишчекује смрт – баш тиме наслов *појачава* значај егзистенцијалне откривености себе као бивствујућег ка смрти: *умирање младог песника* заиста *јесте* оно што пресудно обележава песничко *Ја*, а не накнадна рефлексивна о том искуству као преживљеном. Конкретна (не)изложеност смртној опасности не игра, дакле, никакву улогу.

На почетку, предсмртни доживљај у *Кад млидија умрети* је, иако изразито личан, баш тиме *опитељудски*. Потом је у другом строфоиду конкретизован на *једну изузетну особу*. Тек у трећем строфоиду сазнаје се да је та изузетна особа – *песник*. То повратно осветљава и осмишљава његову изузетност осликану у другом строфоиду, чинећи и умирућег појединца који у првом строфоиду оличава општељудску судбину индивидуализованим.

Ово *кретање песме од опитељудске до судбине песника* препознаје се у читању само уз *напор*: ни први читаоци нису могли да већ од уводних стихова посмртно објављену *Кад млидија умрети* не читају као песму о смрти песника. Већ тада је одмак који је имперфекат унео у наслов поништен, јер – сви су знали да је Бранко умро премлад. Песма би се сасвим другачије читала, и наслов другачије разумевао, да је Бранко поживео.

Међутим, управо је постепено *смањивање опитости кроз песму*, њено сужавање фокуса на *песника*, један од значајних чинилаца смисла, те треба учинити напор и покушати прочитати песму као да се чита први пут, и да се о Бранку не зна ништа. Потом се интерпретативно враћати уназад, тумачити целину песме као песму о смрти песника, али са свешћу о томе да је песничком Ја било стало да се *као песник* открије тек у последњем строфоиду (наравно, под *песником* се мисли само на за романтизам важну *фигуру песника*, коју песничко Ја *тематизује* у песми).

Да почетни стихови представљају *протицање времена* – очигледно је, и одавно запажено. Баш као и то да скраћеност четвртог стиха до цезуре несиметричног (епског) десетерца, коришћеног кроз целу песму, потврђује његово значење прекидања живота, које ће доћи пре пролећа, а које је експлицирано у последњем стиху првог строфоиде: „Дође доба, да идем у гроба”. Стихови 5–8 описују слабост песничког Ја, као *прву – најдословнију* (болестан је) – *мотивацију* његове смрти, којој ће у следећем строфоиду бити додата *истинска мотивација* умирања *изузетног* песничког Ја.

Стих којим се први строфоид окончава одличан је пример *важности интерпункције* за смисао песме. Запета на месту цезуре, одвајајући значењски повезане „дође доба” и „да идем у гроба” – *наглашава значај времена* („дође доба”) за смрт. Управо оно, дакле, чиме песма тако упечатљиво почиње, уносећи „са̑м ход времена, бледи шум трајања и пролазности [...] на најнепосреднији начин”, како се Милан Дединац сећао да је Растко Петовић говорио о првим стиховима *Кад млидија умрети*. Због тога је та запета у пуној сагласности са последњим стихом као *поентом* првог строфоиде, који умирање представља не само као у времену него и *због* времена којем је човек изручен, па му доба за смрт *долази*: рекло би се – у првом строфоиду – без икаквог његовог утицаја. Време се ту, тако, појављује као сила изван човека, од њега независна, на коју он не може утицати, а која му стиже, улази у њега, слаби га, и води гробу.

Такође лако уочљива и често истицана разлика између *природе* – која се обнавља – и *човека*, коначног, таква је само уз подразумевању личност човека.

Рецимо, у две не мање чувене песме српског романтизма – *Отаџбини* Ђуре Јакшића и *Светлим гробовима* Ђури посвећеним, у којима је Јован Јовановић Змај своцирао битне мотиве *Отаџбине* – и човек се посматра у *природном* циклусу умирања и рађања, иницијално *биолошком*, али који потом добија *надлични* смисао. Дедови који унуцима спремају бусију симбол су *смена генерација* – посебно наглашено дугог трајања изостављањем синова и очева – у којој је *личност* оних који умиру и рађају се *занемарена*, у корист њихове *улоге* у одбрани српске отаџбине. Лично је, тако, сасвим подређено *националном* као *надличном*. Сваки Србин могао би се доживети као лист који ће пасти у борби са душманима, да би на његовом месту изникао нови лист. Природност биолошке законитости која управља сменом генерација у *Отаџбини* могла је бити симболизована захваљујући томе што су се дедови – вољним слагањем костију да спреме бусију унуцима – *жртвовали* за *будућност* српске отаџбине. Тиме је време од природног, биолошког времена преведено у *друштвено* време окренуто будућности, у којој *смена генерација* не значи вечито понављање истог него настављање борбе кроз наредне нараштаје и *напредовање*: како то поручују и свима познати стихови Змајевих *Светлих гробова*. Због тога су и *Отаџбина* и *Светли гробови* песме *оптимистичког* погледа на време.

Насупрот томе, време је у *Кад млидија умрети* схваћено *песимистички*, јер је схваћено као *лично* време човеково. Оно се нарочито јасно као такво препознаје на позадини *безличности природе*: лишће које жути и пада да би га у пролеће заменило зелено, над човеком који умире у предности је за свест која природу посматра као *динамичну целину*, одвојену од људског.

Први строфоид *Кад млидија умрети* доноси угао човека чије је време толико скраћено да се не нада ни да ће дочекати ново зелено лишће. Гледајући на нешто тако мало, а опет свеprisутно као што је лист, и са тако убрзаним животним циклусом, песничко Ја не само што наглашава *скраћеност* својих дана, већ подвлачи и свој *излазак* из природног циклуса, *неповратност* коју доноси смрт-за-Ја.

Укратко, песничко Ја у првом строфоиду себе одређује као *временито*, *бивствујуће ка смрти*, што је *општељудска* судбина: и народна мудрост – „Кад се човек родио, гроб му се отворио” – зна да је човек *за смрт*.

У првом строфоиду још увек нема конкретизације песничког Ја. Приказавши себе у својој појединачности оболелог човека који ће ускоро умрети, песничко Ја се ипак не разликује од других људи: са изузетком оних који умру напрасно или насилно, већина људи пре смрти исто тако изгледа: „Глава клону, лице потавнило,/ Боловање око ми попило./ Рука ломна, тело измождено,/ А клеца ми слабачко колено”. У првом строфоиду

је, дакле, описана *општељудска ситуација умирања*. Песничко Ја тек је један човек који се бивствујући ка смрти њој сасвим приближио. У првом строфоиду још увек се не зна да се ради о умирању *младог* човека; напротив, и за средину деветнаестог века било би очекиваније да је у питању човек у годинама.

Да умире *младић*, сазнаће се тек на почетку трећег строфоида, истовремено када се сазнаје и да је тај *младић песник*. Међутим, већ у другом строфоиду појављују се *особине личности* које пре припадају младом него старијем добу. Тако се између првог и другог строфоида *помера значење* које води ка сазнању да је тема песме умирање младог песника, а које доноси трећи строфоид, повратно чинећи *драматичнијим* смисао првог строфоида: јер потиче од *младог* песничког Ја.

Други строфоид је у знаку *опраштања*: у прва три стиха четири пута се понавља „збогом”, да би четврти стих – семантички рефрен (како је то назвао Петар Милосављевић) – нагласио *неминовност смрти* песничког Ја, после чега – до последњег стиха, такође семантичког рефрена – следи *истинска мотивација* умирања песничког Ја, која је и мотивација његовог стања – боловања – описаног у првом строфоиду. Тиме што она потиче из *особина самога песничког Ја*, а пресудно једне особине – претеране љубави према свету – долази до још једног *померања значења* у односу на први строфоид у којем је била доминантна *временска* мотивација.

Тиме што песничко Ја умире зато што је *тако жарко* љубило свет, а не зато што му „дође доба” као и било коме другоме, оно је *индивидуализовано*.

Тако је *личном* односу према смрти – који је општељудски, јер потиче из временитости човека као створеног за смрт, наглашене у првом строфоиду – додат *индивидуалан* однос према смрти, који припада само том, *конкретном* песничком Ја.

Његова индивидуализација приметна је и пре него што је огласио разлоге свога умирања. За разлику од првог строфоида, у којем је општељудска ситуација описана употребом речи у њиховом *дословном* значењу, са поентом да је време „да идем у гроба”, већ од почетка другог строфоида јављају се *пренесена* значења: „житку, мој прелепи санче” и „свете некадањи рају”.

Јасно је, наравно, да је њихово значење да је живот био *као* прелепи сан, односно да је свет био *као* рај, али управо изостанак везника као чини однос између живота и сна, и света и раја, изразитије узајамнијим и међусобно пропуснијим него што би то било у случају да је употребљено поређење. Живот и сан се *претпајају* у *сневани живот*, као што свет и *јесте* рај за песничко Ја: између њих *нема размака*. Размак препознатљив у придеву „некадањи” долази са болешћу на смрт, која уноси промену: свет је престао да буде рај, јер је песничко Ја болесно. Иако придев „некадањи” упућује на *временску* разлику, стихови 14–18 показују да ипак није

*време* то које је донело смрт него *индивидуалност* песничког Ја. Каква је то индивидуалност?

Да је снажна, види се већ по изразитој *усредишњености* погледа на свет у песничком Ја у другом строфоиду, то уочљивијем што је у првом строфоиду однос био *објективан*: песничко Ја се постављало *наспрот* природе да би указало на личну димензију смрти, која је таква за сваког човека. У другом строфоиду, индивидуализацијом песничког Ја појављује се *свет-за-Ја*: настојећи да проникне у свет, песничко Ја га чини *својим* рајем.

Стихови посвећени *жаркој љубави* упућују на неколико ступњева у односу песничког Ја према свету: гледања („гледб твоје сунце јарко”), слушања („Слушб грома, слушао олују”) и чуђења („Чудио се твојему славују,/ Твојој реци и твоје извиру”). Док су гледање и слушање *опажајне* радње, чуђење је *умна*: чуђење се *пита* о ономе чему се чуди. Зашто би се, међутим, неко чудио славују, реци и извору? Зар то нису сасвим уобичајени садржаји света? Баш зато чуђење њима указује на изворно *запитану* и *откривалачку* – потом и *стваралачку* – природу песничког Ја, за кога је *цео свет зачудан*, баш како је то у самом срцу прве филозофије. Сократ је у *Теетету* одредио као „својство филозофа то душевно стање, тј. чуђење. Јер није други почетак филозофије него овај” (155d). Али то је и романтичарски захтев: да се ослободи чудо из свакодневног и уобичајеног.

Чуђење које долази после гледања и слушања упућује на *потребу схватања света*, која зато и у само гледање и слушање као трајне радње уписује померање од пуког опажања ка заинтересованом примању, разумевању садржаја света. Као *жарко вољење*, схватање света израз је *љубави* која жели да *надиђе чулно* – опажање да сунце сија, или да олуја тутњи – због чега је у њој неминовно присутна и *душа*, премда неименована, али као јасно начело целовитости Ја.

Док је у првом строфоиду песничко Ја себе описивало кроз рашчлањено тело, у другом строфоиду на себе упућује само заменицом Ја: није ли то зато што у другом строфоиду приказује некадашњег себе у којем је *душа* која се *чудила* свету великом *љубављу* песничко Ја *покретала*, док је у првом строфоиду – који у временском поретку животног тока песничког Ја долази после другог – *рашчлањеношћу малаксалог тела* указано на немоћ душе да га и даље покреће жарком љубављу? Уместо тога, *време* („дође доба”) покреће тело песничког Ја „да идем у гроба”, у изразито материјалној слици живота као бивствовања ка смрти којом се све окончава.

Инверзни временски однос првог и другог строфоида ствара снажан утисак, јер не само што *мења мотивацију умирања* од општељудског деловања времена ка изузетности особина умирућег Ја – чинећи то конкретно умирање драматичнијим због његове особености – већ чини пунијим и доживљај умирања у којем се тело одвојило од душе, и рашчлањено без свога покретача има само један пут: ка гробу.

У другом строфоиду *свет* је сведен на *природу*, и то природу у *покрету* – громове и олује који тутње, реке које извиру и теку – природу чији покретачки принцип као *њена душа* делује на душу песничког Ја подстичући га на сопствено кретање. Постоје *само свет-природа* и *песничко Ја*: њихова одвојеност не призива утонуће Ја у природу него га подстиче на упоредно кретање са њом, снажно и елементарно каква је елементарна снага грома и олује, одржавајући *разлику* као *плодотворну*, али истовремено и *неиздрживу*.

Песничко Ја не може издржати елементарну снагу којој га љубав излаже жарким вољењем природе: *тело* је граница простирања његове *душе*. Оно зато повлачи и границу распростирања душе природе, јер се у првом строфоиду – који у заплету песме следи однос Ја и природе описан у другом строфоиду – природа у свом кружном, очекиваном и предвидивом умирању-и-рађању, незавршивом, али увек себи једнаком кретању, према којем песничко Ја одмерава краткоћу својих дана, такође разликује од природе која тутњи громовима и олујама. За разлику од другости у време *живота-сна*, другост природе кад песничко Ја *млидија умрети* њега и природу неопозиво раздваја, по супротности, а не позива на спознавање кроз љубав. Оно чему се више не може чудити, мртво је; баш као што је мртав и онај ко се више не чуди. Сведено на тело, песничко Ја изручено је биологији, па је и природа у његовом погледу претворена у биологију; док је песничко Ја гледало природу зачуђеним оком, то је у њему будило жарку љубав и природа је иза своје биологије показивала оно што је *покреће*, што чини да сунце сија, да громови и олује тутње, да славуј пева. Песничко Ја је оним што њега *покреће* – душом – желело да спозна душу природе кроз коју се простире песма славуја, милозвучна и дирљива, али непреводива у бројеве којима је Питагора повезао музику и хармонију сфера. Та природа није била *идилична*, јер се у идили проблематично бивствује, потпуно уклопљено у биолошке ритмове у којима нема *ничег за чуђење*. Природа је у другом строфоиду елементарна, *уређено-неуређена* природа са којом песничко Ја *плеше* по њеним променљивим и снажним ритмовима, пратећи је до границе телесне издржљивости на којој се живот од прелепог *сна* претвара у ход ка Морфејевом стрицу Танатосу.

Песничко Ја тако је представљено у два аспекта: њега носи оно што је најиндивидуалније, жаркост *љубави душе* ка свету-природи-рају која тежи покретачкој снази иза света-природе, души света-природе, али га *тело* као биолошка граница ограничава *општељудским* којем нико не може умаћи. Унутрашња изузетност песничког Ја, потекла из плеса са природом, праћења њеног ритма у свом сопственом ритму – толика је да се оно не може поредити са другим људима. Зато других ни нема, ту је само песничко Ја у односу према свету-природи. *Његова мера* је са једне стране *природа*, са друге стране *он сам*, душе затворене у тело, преко којег

су људи ипак присутни у песми, смрћу, једином чињеницом која је за све људе општа и неуклоњива. Затвореност изузетне душе у одвећ људско тело води *трагичком* исходу: *оно што му је дало изузетан живот, и убија песничко Ја*. Парадоксално звучи вајкање „О да те тако ја не љубља жарко/ Још би гледб [...] /Слушб [...] / Чудио се [...]”. Не би, јер не би могло бити *таквог* гледања и слушања које води чуђењу које жари душу љубављу која ће спржити тело – без саме те љубави: *жарка љубав је и извор и утока* изузетног живота песничког Ја.

*Изузетан живот*, одвојен од телесног као душа када сања, живот узвитлан жарком љубављу за свет-природу, отуда је у *средистишту* исказа: као оно што ретроспективно мотивише умирање песничког Ја приказано у првом строфоиду, неисказиво много појачавајући драматику умирања откривањем да смрт не долази деловањем *времена* него *неиздрживошћу плеса са елементарним*, премештајући је из уобичајеног општељудског бивствовања ка смрти у неминован исход живљења усредишњеног, снажног Ја које се баца ка природи не само чувајући своје јаство него га у том покрету и оснажујући, са сваким слушањем громава и чуђењем славују изнова изграђујући, вртећи се у кругу снажних перцепција и рефлексија, осећајући душу природе као оно што треба да буде схваћено. Новалис је записао у једном фрагменту да „само оно што је непотпуно може се схватити, може нас водити даље. У оном што је потпуно може се само уживати. Ако хоћемо да схватимо природу, морамо је претпоставити као непотпуну, да бисмо тако доспели до неког непознатог променљивог члана”.

У *Кад млидија умрети* се песничко Ја, које је у првом строфоиду одвојено од природе, које у односу на њу открива своје бивствовање ка смрти, у другом строфоиду присећа свог *претходног* односа са светом у којем природа није била огледало његове смртности него оно што је својом зачудношћу подстицало жарку љубав која је усковитлала његов живот као *вир*. Управо слика вира призива непотпуност, незавршивост, несавршенство, пошто је вир све то: његово кружење настаје сусретом две струје у реци, на местима уским или неравног дна, у његовој средини је празнина. Песничко Ја, описујући живљење које је довело до болести на смрт, чуђењем природи у којем је природа у односу на њега друго које треба да буде спознато кроз љубав, у *незавршивости чуђења* као *незавршивости спознавања вољењем* исказује *непотпуност* свог односа са природом.

Али тај пут даље, куда он води? Да води у *смрт*, са тим је *Кад млидија умрети* почела, да би последњи стих песме – „У траљама отац вас оставља” – иако такође носи значење скоре смрти, упућивао на *недовршеност песама*. Вртложно кретање душе песничког Ја добија тако још један члан: *опажање–чуђење–стварање*. Са трећим строфоидом *романтичарска субјективност* достиже свој врхунац.



Он почиње обраћањем „О песме моје”, које открива да је песничко Ја – *песник*. Уколико се читаоцу учинило да вртложно Ја, његова изузетна покретљивост, пре припада младићу него човеку у годинама за кога би било очекиваније да је приказан у првом строфоиду, па ако је повратним разумевањем првог из перспективе другог строфоида *доба за гроб* схватио не као последицу протока времена којем су и други људи мање-више слично изложени него убрзаног одвијања витла времена једног сасвим изузетног живота, у трећем строфоиду тај живот не само што се потврђује као млад, већ се појављује и као *песнички живот*, који треба да се у *свету отелотвори кроз песме*: јер песмама се обраћа са „јадна сирочади,/ Децо мила моји лета млади”.

Метафора *песама-деце* премешта смисао песниковог трајања у свету са онога што му је заједничко са свим људима – са *биолошког* настављања кроз сопствено потомство – на *трајање* кроз песме које су израз његовог Ја које вербализује своје жарко љубавно чуђење свету-природи, дајући облик не само том чуђењу него и свету-природи који једино кроз њега и постоји *као свет*, а не биолошка чињеница. Померањем *од биологије ка духу* довршено је кретање *од општељудског ка индивидуалном*: песничка индивидуалност надилази не само биологију него и уобичајено, свакодневно бивствовање, јер је живот-сан у жаркој љубави за свет-природу-рај исход тога што песник *живи стварајући и стварајући живи* – док му биологија не постави границу. У трећем строфоиду делује као да песничко Ја оставља песме „у траљама” због онога што му је заједничко са свим људима – биолошки досуђене телесне пропадљивости и смртности. Међутим, примењујући на уметност Новалисову мисао да „само оно што је непотпуно може се схватити”, Валтер Бенјамин закључује да „свако дјело је наспрам апсолутности умјетности нужно непотпуно, или – што значи исто – оно је непотпуно наспрам своје властите идеје”. У трећем строфоиду представљено као недовршено због скоре смрти, да ли би оно *икада* могло бити довршено?

Смисао стихова „Тедо дугу да са неба свучем,/ Дугом шарном да све вас обучем,/ Да накитим сјајнијем звездама,/ Да обасјам сунчаним лучама”, не треба тражити у *конкретности* њихове шарене појавности него у гомилању небеских појава и тела треба препознати *недохватљивост* онога што песмама „дати справља”, што тај захтев чини неостваривим и парадоксалним, а што је одражено и у кулминацији: од сасвим природне појаве дуге која је кратко на небу до *и сунца* које је *песнику* са неба *пало*, сугеришући општост *пада* у свету-за-песника.

Зато је следећи стих тако изричит: „Све нестане, што вам дати справља”. И овде запета, својим наглашавањем паузе коју доноси цезура, одваја „Све нестане” од „што вам дати справља”, не укидајући наравно атрибуцију потоње синтагме, али окрећући „Све нестане” и ка претход-

ним стиховима у којима је описано губљење дуге, пресијавање звезда и пад сунца-за-Ја. Запета издвојеношћу „Све нестаде” макар за тренутак потенцира *свеопшту* празнину. Насупрот ње је могућност *стварања*, које је *надилажење биолошког живота*, песмама-децом проистеклим из самог песника и плеса његове душе са душом природе. Надилажење сопствене коначности децом утапа појединачност у биолошки ритам, онај у којем је нови зелени лист исти као онај који је на том дрвету с јесени пожутео и отпао. У надилажењу смрти *песмама-децом* сасвим је супротно – не наставља се биолошки живот него *живот духа*. Песме-деца откривају могућност *преливања живљења у уметност*: неостварену. Да ли уопште оствариву, поново се поставља питање?

Да ли би се довршеност песама могла остварити и да није блиске смрти, чији је узрок управо оно што је до рађања песама и довело – а због чега се трагичност изузетног живота препознаје као *трагика уметности* која не може да *коначно уобличи* оно *осећање које је вредно уобличења* и које *баш зато не може бити уобличено*? Да ли су песме у траљама само због песниковог физичког нестајања или због *природе песничког искуства*, вредног само ако је у непрестаном плесу са светом-природом, у чуђењу после гледања и ослушкивања, које се поново враћа опажању, да би се потом изнова чудило, истовремено рефлексijом стално чинећи себе све пунијим и тиме све жељнијим нових искустава, указујући тако на *незадовољивост жеље* као темељног покретача и живљења и стварања?

Оно што живот чини сном, истовремено га и прерано окончава – то је трагедија изузетног Ја. Трагедија романтичарског песника је што само такав живот може бити стваралачки; он је кратак, јер је неиздржив. Штавише, он никада не може бити потпуно остварен у песмама, у њих без остатка преливен, не због своје краткотрајности него зато јер је оно што га чини прелепим сном бивствовање у превише интензивном покрету, у односу са светом-природом, плес песничке душе са душом природе, који се никада не завршава и који је зато неухватљив у коначном облику. Његова лепота није у довршености него у кретању. Зато је бити у траљама неминовност и нужност романтичарске песме: њена лепота није у украсима него у изражавању снажног Ја у кретању.

(Скраћени одломак из књиге *Бранко, романтичарски песник*, Српска књижевна задруга, Београд, 2022)