

Др Оља С. Василева

## ЕСЕЈ – ВРЕМЕ – ИЗЛАЗАК: БРАНКО МИЉКОВИЋ\*

Основно херменеутичко и пре свега дубоко самозагонетајуће полазиште, у литератури запостављеније, тиче се односа песника и есејисте Бранка Миљковића према категорији времена, феномену који се доследно одбија од поезије до есеја и обрнуто. Време у исти мах код овог есејисте заузима и аутопоетичка (тиче се категорије речи) и аутобиографска поља. Односом према књижевној традицији, одабиром свих песника којима посвећује дужну (поетичку) пажњу, Миљковић се заправо утискује као есејиста синхроније песничког стварања, док динамика односа есеј: поезија – а многи есеји доследно и имају своју песничку варијанту, и обрнуто – поставља теорију о песничком субјекту на амбивалентно али препознатљиво неосимболистичко место, на место изласка из себе. Одатле, имплицира сам Миљковић, и почиње владавина простора. Овакав излазак је и метафоричан, и метареференцијалан, јер се односи и на песников став према (нео)симболизму као песничком правцу, а упућује се и себи самом, те је стога дубоко дуалан, пре свега зато што од свих песника-есејиста епохе неосимболизма пишући о другом Миљковић највише говори о себи, и то о повратку себи.

*Кључне речи:* есеј, време, простор, синхронија песничког стварања, излазак.

*Кад именујем с̄ивари, ја се браним  
Од с̄иомена на с̄ирац̄ину њрацелину*

Иван В. Лалић

*Негде сам њисао: време времује. Саг: да ња њревременим,  
развременим, ослободим од њења сама: у њоезији. У њоезији?  
Станислав Винавер*

---

\* Рад је део истраживања из докторске дисертације *Есеји њесника ср̄пској неосимболизма* одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 25.09.2020. године.

Песник са аутентичним самоогледањем и испушавањем на пољу испивања једне *континуиране* аутопоетике јесте песник који своје саговорнике проналази како би са њима започео дијалог утемељен пре свега на освештаним позицијама разговора са собом. Бранко Миљковић је један од ретких есејиста поетике (нео)симболизма који нескривено говори о поезији, не плашећи се да своју теорију поезије, самим тим и савремености понуди као једно од мериторних схватања модерног књижевног стварања. Међутим, и поред тога што одговара на сва сложена питања о смислу песничког стварања, Миљковић оставља отвореним и загонетним питање порекла идеје као порекла песме, јер уколико се песма гради од заборавља, на којој прошлости она почива? Доказе и песничке трагове овог питања недовољно заокруженог у његовим есејима добијамо у песничковој поезији. Готово да нема тумача Миљковићеве поезије који није кренуо од њих или поентирао у есејима овог песника српског неосимболизма. Ту песничку и есејистичку поетику чврсто укотвљену у наносе симболизма пре свега је „Миљковић експлицитно изложио у својим есејима који се по обиму и прегнантности у формулисању програмских претпоставки могу упоредити са есејима Зорана Мишића који су објављивани у другој половини педесетих година прошлог века“ (Микић 2014: 56). Ретко проговарајући о митолошко-националним симболима, о узорним историјским поетикама, фолклору и феномену просторно-временског одређивања песме у својим есејима, Миљковић постаје један од мислилаца који је своју експлицитну поетику поделио на стваралачку (не)довршеност рађајући најпрожетији дијалог песме и есеја у свом стваралаштву. Јер, читајући само есеје овог песника, не добијамо комплетне одговоре о проблему континуитета модерне поетске мисли, већ смо у прилици да их стваралачки реконструишемо кроз целокупно дело овог свестраног, ерудитног уметника. Док је код Ивана В. Лалића, рецимо, примаран био начин критичког изражавања јасно одвојен од песничког стварања, а опет везан за лирски систем мишљења овог песника, пре свега на линијама подударних поетичких тема (и песничке поетике и поетике есеја) као што су равнотежа, „узнесење у себе“ (принцип на први поглед супротан Миљковићевом ставу), драма и сл. код Бранка Миљковића се поетичка стална места међусобно надопуњују. Овај начин мишљења и писања успоставља нов интерпретативни систем у ком на месту где стоји одговор налазимо питање и обрнуто, што, видећемо, сама схема мисли есејисте доказује. Зато код овог зрелог мислиоца а младог ствараоца лирско, песничко ја никада није на истом месту, што је уједно део песничких нити премрежених негативном онтологијом. Ставови деривирани из сложених аутопоетичких записа и у есејима и у песмама Бранка Миљковића воде нас кључном питању, месту које је обременено поетичком загонетком овог песника: Где и у чему лежи почетак? Можда одговор на наведено питање налазимо у кружној структури одређених песама (сонетних венаца) које почињу и завршавају се истим стиховима, оним што се потом варирају и у следећој песми, као доказ песничког поимања поезије и континуитета, али и циклусног песничког стварања.

Међутим, оно што стваралац у својим песмама изриче као део увек маскираног проговарања – јер, имплицитна је порука, треба донекле раздвојити лик песничког субјекта од аутора самог – добија одговор, или ново питање у стварности есеја овог песника.

\*

Четврта књига Сабраних дела Бранка Миљковића у издању Градине из Ниша (1972) – *Кријишке* – подељена на три сегмента начелно морфолошки хетерогених текстова (*Са делима и ауторима, О њесничкој уметности, Прилози*) од којих први део представљају прикази и чланци (жанровски одређени издањем), потом есеји о песничком стваралаштву и на крају прилози од којих су неки дијалoшки, на трагу интервјуа Михаила Блечића са Бранком Миљковићем, органски је јединствена целина. Записи посвећени одређеним песницима и њиховим делима, од којих су одређени предмет интересовања и Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, што даје особен херменеутички квалитет нашој теми, пре свега су феноменолошки текстови кроз које песник успева истовремено да води дијалог са темама и проблемским местима одабраног песништва, али и да на основу једног импулса пронађеног у датом делу формира сопствену теорију песништва разрађену и заокружену у сваком запису на посебан начин.

Можда зато и не чуди што први песников, и то један од аутопоетичких есеја (који није стављен у ову групу у књизи *Кријишка*) у виду Пролога, мислимо не случајно, отвара књигу критика и есеја под насловом *Песник и реч*. Библијски подтекст текста наговештен феноменом речи која је „пробудила свет из његове безглавости и безимености“ (Миљковић 1972: 13) указује на идејне, синтаксичке и морфолошке облике записа схваћених на изузетно личан начин, као део поетике дисеминиране у оквиру Миљковићу блиских, али амбивалентних културолошких поља – философије, па и религије. Овом првом реченицом којом се потајно, у *времену*, поистовећују песникова и божја реч (јер, „у почетку беше реч“) кроз саобраћавање са стиховима Велимира Лукића, реч се заправо оживљава, у миљковићевском стилу се претвара у биће у чијем окриљу настају и песма и живот. С обзиром на то да ствари не постоје док их не дозовемо, Миљковић начиње причу, теорију о изласку, бегу од сопства управо овим текстом, јер песник је тај који треба да побегне од себе не би ли дозвоао речи после којих ћемо остати сами – песнички изоловани: „Треба изаћи из себе говором незадрживим, речима које ће нас рећи заувек, речима после којих ћемо остати сами и покрадени као богови“ (Миљковић 1972: 13). Песник и бог као дубоко јединствени и недељиви ентитети играју исту улогу коју налазимо у есејима Јована Христића у моментима остваривања античке хармоније успостављене деловањем богова, док је модерни субјект тај који ту равнотежу настоји да наруши, или бар да створи своју. Ово место је место оностраног изласка: из природно наметнуте границе и из значења које она одашиље. Само Миљковић у једној

реченици може изрећи суштинске супротности што нас и одржавају у времену, као што је јанусовска улога речи које ће нас *рећи вечно* (заувек завршено), именовати нас упијајући наше бивство у лични речник и време једног стварања, али и речи које ће нас, утврдивши овакву аутентичност, оставити саме призвавши нам празнину.

Видевши праву „хелиотерапију афазисе“ речи у језику Момчила Настасијевића и Станислава Винавера, управо облик речи Миљковић временски одређује позивајући се на Аристотела, јер је облик „распоред делова у оквиру целине“ (Миљковић 1972: 16), а од речи тек протоком времена настаје појам који твори значење. Интересантно је то што на овом месту можемо увидети разилажење реализоване мисли Миљковића-есејисте и Миљковића-песника, јер, говорећи о времену које успоставља значење у поезији, песник *Ариљској анђела* реч у песничком свету открива у дистанцирању од времена. У таквим *просјорима* археолошке дубине управо речи проговарају као биће песниковог бића, увек на местима где се најмање очекују. Реч је та која се мора осетити, свако њено подрхтавање и избочине јесу рељеф који песник треба да наслика у својој глави – углавном заборавом, да би се поново могло сећати, што је основа и Малармеове поетике, како је бележи Жорж Пуле, јер „сећати се значи поново гледати у одсутност, у празнину“ (Pule 1974: 337). Зар дозвана или наново створена празнина као двострукост трагичне и стваралачке позиције песника није Миљковићева песничка константа? То значи да категорије сећања, односно заборава песник мора да конституише у времену, у духу дијахроније која песнички настоји да се потисне од прве до последње збирке овог песника. Самим тим, време као категорија у спрези са песничким простором деривираним из жанр-слике и мисли надреалиста постаје једна од најинтригантнијих есејистичко-песничких константи. Зато и не чуди што песма посвећена Његошу из циклуса *Седам мртвих њесника*, песма *Гроб на Ловћену* почиње цитатом: „Али не, *што још увек није / време. То је једно местио / које прекознајем у просјору*“ (Миљковић 2001: 36, курзив аутора).

Можда се са разлогом и питамо – шта је то што Миљковић не говори, а што се као феномен континуирано конституише у есејима и поезији овог песника. Трагове тог духа вертикалности, оног који је (философски) усправљен трасирајући пут од земље до космоса налазимо на појединим местима у есејима Бранка Миљковића, у поезији такође, али на различите начине. Стога и не чуди интригантност односа стваралачког духа према оваквим егзистенцијално-поетичким категоријама, јер се песник и не може самоодредити у односу на једну од две константе, што је осетио и сам Иван В. Лалић пишући *Пролећну лирију за мртвог њесника* где се сви песнички валери и стална места Бранка Миљковића исцртавају у јединственој вертикали. Она као и сви здружени квалитети модерне поезије држи стуб на коме ће нићи ново време и ново место, нови пут за Црног коњаника из истоимене Миљковићеве песме: „Ноћи дивља и горка вертикална / као ограда ево долази црни коњаник / да заверу са путевима склопи“ (Миљковић 2001: 18).

На такав дисонантним бојама осенчен пут сам Миљковић одговара да „човекова усправна мисао је дошла у сукоб са физичким законима“ (Миљковић 1972: 149), што би значило да је стварност оно што песник може да одабере као своју слободу или стегу, а да дух поставља све елементе ограничења у рођење нове речи што ће истовремено постати и време и простор.

Песамa којима је тема реч у поезији Бранка Миљковића има небројено, а „његову поезију, али и његову критику и есејистику могли бисмо да посматрамо управо као усредсређен, готово опсесиван, говор о речима“ (Радолчић 2011: 121). Као што песнички постаје исто казати и ћутати: „кажем / ћутим / изговорена реч стоји насупротив мени / оптужује ме / насмејем се / реч се враћа постиђена у моја уста / моје ме речи не познају“ (Миљковић 2001: 11), тако и речи попримајући онтолошку функцију и почињу да беже од онога који их природом свог позива дозива да би их присвојио. Посебно је интригантна игра додавања речи и смисла у циклусу *Седам мртвих ђесника* у ком Миљковић, заправо, отеловљује свој есејистички идеал заснован на функцији песничког двојника који саопштава све оно што песник не може. Речено само може да се оствари јаком теоријско-филозофском подлогом, слојевитом освешћеношћу која не може да негира време, на шта указују многи европски песници и есејисти, али може песнички да га склони, поготову кад своју потврду добије антички аксиом да „сваки пут када у нашем духу постоји двојност постоји време“, каже Пол Валери у својим расправама о сну и времену (1991: 221).

С обзиром на то да је Миљковићева теорија о стварању поезије заснована на постулирању својеврсних излазака из себе, позиција есејисте јесте да утемељи теорију тумачења као читања двојности. Та двојност уједно је и двојност постојања у времену, из чега се види да Бранко Миљковић спада у ону врсту критичара и есејиста (иако је скоро сваки текст овог песника на овај или онај начин аутопоетичко самоогледање) који време као лексичку категорију не жели тематски да уводи ни у свој песнички ни у свој есејистички свет, иако се равни стварања (прошлост, садашњост и будућност) неминовно самеравају у модерној уметничкој творевини, као што је призивање историје песништва циклусом *Седам мртвих ђесника* или дијалог са „националним симболима“ и фолклором у циклусу *Ујива злајнокрила*. Као песник сна, Миљковић време по логици и философији органског састава сна и не жели, са недвосмисленом чињеницом да „у једној тачки у неког сна способност сећања и предвиђања је минимална (...) хоћу да кажем да је у тој тачки све истина“ (Валери 1991: 8, подвлачење аутора). Отуд је истина, као и тачка, у теоријама перспективе, врховно песничко начело, позиционирана у *ипростору* који је потребан новим речима, а не у времену.

Просторне категорије у поезији Бранка Миљковића, зато, небројене су. Може се, самим тим закључити, колико је непорециво важна игра између реченог и прећутаног, између експлицитног и оног невидљивог у неосимболизму, и како треба приступити тумачењу односа времена и простора у есејистици и поезији овог песника. Просто се, ако површно погледамо, у

Миљковићевој поезији намеће просторна подела, увек на нешто са ове и нешто са оне стране, на нешто горе и нешто доле, на оно унутра и оно изван, на кретање и трагичну сталност. Овом својом философијом простора (јер је и у есејима све у простору чула, просторима осећајности, просторима сна, итд.) есејиста се приближава Морису Бланшоу који изриче највећу потврду Миљковићевог осећаја за значај простора, свезујући управо реч и простор као узајамно дозивајуће категорије, јер „реч осећа потребу за простором да би испољила и да би се чула и где простор, постајући сам кретање речи, постаје дубина и треперење споразумевања“ (Бланшо 1960: 87). Простор, кретање и реч три су сталне, парадоксално непроменљиве категорије песничке и есејистичке линије Бранка Миљковића, оне које увек подразумевају унутрашњи преображај, било у песми или читању песме. Отуд још једна стална читалачка позиција из које се зазива (епска) утопија ослепљивања, са својим ослепљеним певачем грандиозне унутрашње снаге (о)певања у простору где се ревитализује прошлост, код Миљковића постаје делимично травестирана у палимпсестно измишљање новог света такође изнутра.

У вези са Бланшоовим могућностима речи у простору, Миљковићев однос према поезији испеваној у времену и оној доказаној у простору једно је од коренских колико есејистичких, толико и песничких питања овог песника, досад у текстовима о њему неиспитаних у датом виду. Док није дошао до краја свог песничког пута толико суптилно призваног и дубоко трагички освешћеног у *Песми за мој 27. рођендан*, кад уместо простора песничког остваривања песничко ја каже „више ми нису потребне речи, треба ми време“ (Миљковић 1972: 309), поготово оно расејано у збирци *Узалуд је будим*, Бранко Миљковић је почео да гради специфичан однос према песничком простору и стваралачко-есејистичком осећању времена. Просторне категорије са јасном ознаком места у поезији овог есејисте („ту изгубљено сећање пустињу храни“; „пред вратима иза којих простор гњије“; „крај ватре којом не хране се дани“; „из тог подземља где светилку / и птицу никад да доселим“; итд.) и готов простор сам јесте уједно претња, али и Миљковићу-песнику и Миљковићу-есејисти неопходан не би ли се песма подигла на солипсистичким основама. Основни стваралачки циљ јесте *есејистичка позиција* овог ствараоца што пре свега подразумева не само позиционирање тумача у односу на песму, већ и у односу на метатопетику и јединствену аутореференцијалност, а она је на првом месту простирање мисли (и песме) кроз простор, а не кроз време. *Време* сучељава поетику и биографију, зато као да је исувише видљиво, нескривено, самим тим есејиста бежи од потребе да се зазива, док је у аксиолошком *ипросјору* модерног стварања потврда песничког. Уколико је егзистенција метонимија времена, онда Миљковић стваралачки бежи од ње, као што тематски уводи нијансе уметничког бежања од себе.

Зато је простор ту, не да би песму доказао у временима књижевних стварања, већ да би подигао метафоре стварања на ниво слике, целине која ће

сама утврдити *ново време* свог настајања. Зато је Бранко Миљковић есејиста нечега што бисмо назвали *синхронијом њесничкој стварања*. Речи само у простору могу да се изазивају, мешају и одбијају, простор је симболика речи, док је време песникова егзистенција на делу; простор је тај у ком нови свет настаје заборавом (а где је заборав, ту време и не постоји, напротив, оно се ништи). Као да простор претходи времену, јер је статичност само условна, она је жанр-слика достојна сликара, на слојевит начин конституисана у поеми *Ариљски анђео* где је све у погледу и синтези новог простора. Зато и у песми посвећеној Његошу „на врху Ловћена с челом пуним сунца, тамо / где не постоји време“, као и у осталим песмама циклуса *Седам мртвих њесника*, где се множе мртви гласови-двојници самог Миљковића простор је митски заснован, а пун онтичких, сартровских карактеристика, јер „овде нико не долази одавде нико не одлази“, каже се у песми *Дис*. Уосталом, потцртајмо само свезане просторно-временске категорије у напред наведеним стиховима посвећеним Његошу: „тамо“ где опстаје време без времена.

Песма са апотеозом простора који завређује статус теме као у песми *Сонет* и почиње Паскаловим цитатом – „Ти простори ме ужасавају“:

Простор језиком трајања препричан  
и претворен у вечност која ником не треба,  
вечност за проклетство, које будно вреба  
под свежом хумком плен свој непомичан (Миљковић 2001: 45).

Простор одређује песму, али ништи живот. Само у простору је могућ одјек, зазив и одзив песника са којима есејиста успоставља најсложеније дијалоге о сржи песничког стварања. Као што се види у наведеној песми, просторно-временске категорије су често испреплетане, са циљем да се истакну и додатно обележе (или укину) новонастале трагичне границе које песму саму опчињавају, а есејисти нуде моменте запитаности над оним валеријевским естетичким бескрајем. Вечност као замена за непознавање самог себе оличена у Тиресијиним мислима основна је прича Миљковићевог песничког, али и есејистичког пута. Зато је, да би се до себе дошло, тако што ће се од себе побећи, за Миљковића-есејисту неопходно препознати простор, а не време, синхронију, а не дијахронију, можда зато што је простор знак, траг и наслућивање, а не реконструкција. Ово је један од разлога зашто се у једној од најлепших и најсложенијих песама Бранка Миљковића, песми „Море пре него усним“ каже:

Свет нестаје полако. Загледани сви су  
у *лажљиво време* на зиду: о хајдемо!  
Границе у којима живимо нису  
границе у којима умиремо (Миљковић 2001: 235, курзив О. В.).

Простор је у овим стиховима животодајно оптимистичан, покрет доноси промену, можда и спасење, а не пролазност.

„Орфејским завештањем Алена Боскеа“, сликар *Ариљској анђела* ствара целовиту причу о поезији којој је један песник са својим делом само повод. Заснивајући положај песника и песме на утврђеним, метафоричким постулатима Васка Попе, али и Момчила Настасијевића, Миљковић бележи чињеницу модерне поезије са фокусом у њеном одбијању да призна песника, јер песник и добија статус Песника онда кад се његово дело окрене против њега. Стога и не чуди циклус *Свесћ о њесми* посвећен управо Боскеу као инкарнација не само Миљковићевог дијалога са овим уметником, већ песниковог дијалога са собом као есејистом. Излазак из себе као инстинктивно песничко, аутентично философско решење што дарује ствараоцу слободу и дар проналаска истинског кључа за откључавање песме и речи које се отимају уметничковој интервенцији је у потпуности (као поетички задатак самог Миљковића) остварено у трима песмама циклуса *Свесћ о њесми*. „Верујем, да бих могао да говорим, / да изађем из себе с надом на повратак“ (Миљковић 2001: 171). Овим Миљковић не жели да поништи улогу песника, иако му је то једно од најтежих аутопоетичких колебања, како у поезији, тако и у есејистици, већ би пре желео да укаже на основне (несвесне) линије модерног стварања где лежи песнички таленат за проналажењем речи што ће настојати да изрекну неизрециво, а оне ће то успети само ако песма почне да живи својим животом, да се метафорички речено, опире било каквој врсти песникове интервенције: „Песма и песник врло брзо замене своје улоге. Песник уместо да каже бива *казан*. Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника“ (Миљковић 1972: 193, курзив аутора). На овај начин орфејска провенијенција Миљковићевог лирског гласа добија сву пуноћу управо у овом циклусу у ком се остварује опевање иза зида, иза ограничености и неслободе, јер „у том зиду чувам своју гордост, певам / из те зазиданости лепше но на слободи“ (Миљковић 2001: 169).

Само уврхуњењем способности да се живи без себе, *ајојтеозом изласка из себе*, песник какав је Миљковић успео је да изокрене категорије слободе и песника, песме и простора њеног остваривања, и то горко освешћеним, а дубоко стваралачким питањем-казном „је ли то чудна жеља да се живи / без себе? Жеља за песмом без песника?“ (исто). Међутим, ни ово песничко путовање ван себе не би ли се открили заборављени простори, као орфејски легат Алена Боскеа не може бити константно пут изласка из себе. Посебну врсту наслеђене равнотеже овај песник српског (нео)симболизма зачиње другачијом врстом игре која, поново своје темеље уграђује у експериментисање песничким поступком. Тако је смрт једини мотив, једина реч која у читавој поезији Бранка Миљковића песничког субјекта успева да врати себи, те зато и не чуди што је управо ову стваралачку трансформацију и скривену равнотежу уметник динамички поставио у циклус посвећен Алену



Боскеу. Управо је смрт та која доноси и у песму и у есеј Бранка Миљковића жељену удвојеност, позајмљивање песничког гласа:

Реч смрт! хвала јој што ме не спречава  
да отпутујем у себе ко у непознато,  
где ако не нађем себе и смисао што спасава  
наћи ћу свога двојника и његово злато (Миљковић 2001: 170).

С обзиром на то да „смрт није инцидент који, наступајући са временом, суспендује субјектово самоосећање, у целини истине која претпоставља његово постојање, него јесте сама та, онтолошки закономерна, истина“ (Николић 2014: 136), и смрт се одваја од своје временске функције, иако је дубоко заснована у њој. Проналазак двојника уместо себе (оног који ишчезава, нестаје из песме, што Миљковић осећа у поезији Тодора Манојловића или Вука Крњевића), кад имамо у виду и песничке и есејистичке прогласе не значи само проналазак замишљеног двојника чије ће збирно име држати Орфеј или Анђео, већ подразумева и директан дијалог са изабраним двојником коме је збирка или циклус посвећен. Сходно реченом, вечити тематски, односно песнички троугао који је поставио Иван В. Лалић – љубав-смрт-време – код Миљковића је добио аутопоетичко, унутрашње преобликовање. Лалићево саобраћавање времена и поетике преточило се у Миљковићево самоогледање у троуглу: песник-реч-нереч (према Миљковић 1972: 194). Између ових категорија вечито лежи борба између бића и не-бића, као суштина имплицитно жељене равнотеже, у захтеву модерног стварања песме. Види се да Миљковић у духу свог односа према именовану ствари, време не жели да именује тим речима, иако је његов есеј *Песма остаје ако је исцјева у времену* доказ супротног. Кад песма опева везе и односе између слика (или простора), реч постаје средство доказивања бића. Уколико су „данас закони поезије [су – О. В.] закони бића и његовог постојања“ (исто: 195) онда се у удаљавању од сопства крије основна тајна проналажења себе; на тај начин реч у одсуству бића обавља његове функције. Овакво малармеовско утемељење онтолошког статуса поезије могуће је једино уколико назване речи опстају као истините, јер „ако су речи постале неистините у односу на стварност која је ишчезла, онда оне морају бити истините у односу на стварност којој претходе“ (Миљковић 1972: 197). Ово је доказ да је време стварност. Другачијим речима речено, реч претходи времену било каквог дешавања, али зато простори једној речи од које све почиње стварају погодно тле за развијање односа песничких елемената, за изазивање, напетост и умноженост чија прича почиње да ствара песму.

Као да је настасијевићевски наслеђен – јер и овај велики песник-есејиста остаје запитан над тим шта уметност (и критика) *жртвују*, негирајући паушалну оцену уметности ради уметности – посебан вид стваралачког кажњавања (неопходног жртвовања) дефинисао је питањем управо Момчило Настасијевић, чинећи га неопходним, круцијалним. Он је уврхуњен у жељи

да се „формула“ ларпурлартизма замени истински истинитом: „Уметност ради љутске душе?“ (Настасијевић 1939: 30) каже песник испред свог времена. На ову врсту трагичне самосознаје, повлачења гордости у песничком стварању, одговара и сам Миљковић истом врстом истине похрањене у теорију „цвета ради цвета“. Уколико на месту језика често налазимо цветање, онда се у неисцрпном кругу замене места елемената који чине песму Миљковић непрекидно и пита: Где је место песме, тамо где је њен траг – онај виђен у простору, или се он налази тамо где време диктира бескрајем песме? Миљковић и ово питање песнички формулише, наравно, као и увек кад је у питању реч и њен опстанак, кроз метафору цвета као какву опевану формулу, како би рекао сам песник за све формуле света које се истински могу испевати: „Када мирис помери цвет, / где је цвет, да л тамо где мирише са руба / света пуног а празног, ил тамо где му је цвет“ (Миљковић 2001: 171). Овим значајним естетичким питањем есејиста уноси импликације сложеног типа као што је колебање између описивања самог језгра или онога што то језгро чини. „Загледајте се у прашњави убоги цвет крај пута, у њему ће те осетити тајну свих цветова“ (Настасијевић 1939: 18) као да одговара Момчило Настасијевић. Питајући се, заправо, где је истина, и Миљковић и Настасијевић покрећу једно од најинтригантнијих и најкомплекснијих питања које у себе упија једна песничка творевина, а то је управо древно питање о истини уметничког стварања око кога су се ломиле мисли филозофа још од Сократа и Платона. „Само чистом умном активношћу, којом се схватају идеје, долази се до сазнања истине“ (ПЛАТОН 1976: 104), каже се у дијалогу Сократа и Симије у Платоновом спису *Федон*. Она Настасијевићева тајна цветова и Миљковићево философско питање о месту цвета кореспондира у потпуности са Сократовом замишљеношћу над песништвом, и то у тамници, јер поред тога што је многим песницима ултимативни стваралачки чин поистовећивање музике и поезије, као што сам Сократ спаја философију и музику (исто: 99), свим модерним песницима стваралачки аксиом остаје опевање измишљеног које јесте најстварнија од свих могућих истина.

Оно што је у најтешњој вези са описаним местом античке осаме, у циљу стваралачког освешћивања јесте најгласније стварање из валеријевско-рилкеовске *ћесничке собе*. Иако је у стваралачком кругу Бранка Миљковића утамниченост углавном метафора, он о уметничкој изолацији и удаљавању од себе говори у лирском есеју *Песничка соба*, у простору који зазива синтагму-проглас и поетичко упориште Јована Христића, јер „ту је све проговорило“ (Миљковић 2001: 324). Ту где је све проговорило јесте апсолутно песничко место, како у запису *Песниково место* каже Васко Попа, алудирајући заправо на свеукупну метафору хармоније речи:

Где ти је место док пишеш песме? Негде где ти простор није више за петама. Негде где те је и време заборавило, и где си и ти заборавио време. Негде где си заборавио и самога себе. Иначе не би могао ништа да видиш и одатле у песми на светлост дана да изнесеш (ПОПА 1975: 505).

Иако се та хармонија очитује у одбацивању и простора и времена, ипак се свака језичка дефиниција песниковог места изриче просторним категоријама, као што је и логично, чак и код Попе; иако је то место недефинисано, обележено је (изван)стварносним категоријама – негде. То негде је и опипљива „соба у којој дух што ту борави коначан након живота и хроматских пу-столовина проналази само једну вредност: да је *туйка*“, изриче Рилке у тексту *Веровајна соба* (1983: 138, курзив аутора) у ком песничка соба постаје визуелно-духовна тема есеја.

Враћајући у поетичку расправу питање о ненаписаним песмама, оним о којима је писао Дучић, потом Иван В. Лалић, а онда и Јован Христић, сваки на свој начин, Миљковић је створио своју причу чија срж првенствено лежи у симболичком процесу „самоеманципације песме“ (Миљковић 1972: 201), њеног изласка из „песничке собе“. Дајући кораке што песму приближавају одвајању од њеног аутора (што нпр. Лалић традиционалистички заобилази експлицитно да подржи), у Миљковићевом ланцу који песму води потпуном одвајању од аутора на дну стоји песник, те тако ланац изгледа овако: песник-реч-песма-Песник. Неопходно је да се задржимо на цикличности која се уочава у овом степеновању начина стварања песме, јер код Миљковића последња симболичка етапа – Песник – само добија то име; овај ступањ се не односи на песника већ на песму која је постала свој песник. Скоро исте речи бележи сам Маларме знатно пре Миљковића: „Чисто дело подразумева изражајно ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима, стабилизованим сукобљавањем њихове неједнакости“ (MALARME 1975: 57). Интересантно је проматрати који су разлози за Миљковићеву употребу лексеме „песник“ уколико жели да означи биће саме песме. Можда одговор лежи у чињеници да је желео ону симетричност која почиње песником и завршава (начелно) песником, али пре ће бити то да је за представљање живота песме било неопходно оживотворити самосталност песме саме. У односу на то есејиста и води питања песме у савременој песничкој продукцији, иако се на многим примерима задржава на осећању и духу песника, иако то његовој теорији о „чистоти песме“ није својствено, јер „суштина поезије је да саму себе створи независно од песника, или, чак, упркос песнику. С обзиром на суштину поезије, песников пораз је његов подвиг достојан ловоровог венца“ (Миљковић 1972: 200). На овај начин есејиста је објаснио први ступањ на ком песник допушта песми да буде Песма, да се осамостали. На другом ступњу који је егзистенцијално-онтолошки стоји „поверење у реч“ што ново постаје јача од песника, док на самом крају кад наступи коначно одвајање песме од песника, потврђује се или оповргава истинитост и снага песме. Позиција песничког гласа увек остаје удвојено трагична, неретко парадоксално осенчена стиховима који завршавају циклус посвећен управо Алену Боскеу. Наравно, поново је све у стиховима о песми код Миљковића одређено просторним (немогућим) категоријама, јер „песмо празна и звездана, тамо, / твој цвет ми срце слаже, кроз крв шета. / ако га уберем оставља ме самог, / ако га напустим за леђима ми цвета“ (Миљковић 2001: 171). Ово је

доказ трагичног учешћа песника у песми, јер њеним осамостаљивањем песник бива лишен задовољства њеног настајања, али испуњен слободом која јој је дарована.

\*

Варирајући у сваком свом аутопоетичком есеју ставове изнете кроз читаву књигу *Критика*, у есеју *Поезија и онтологија* есејиста оживотворавља управо временске категорије што превазилазе порекло песме, свет из ког све настаје. Овај есеј доказ је да за песника не постоји ни садашњост, ни прошлост, већ празнина, толико пута осмишљавана као стално место његове поезије, онај предео који постаје предео реалности у „вакууму речи“ (Миљковић 1972: 212). Поставши једно, ствар и реч не могу постојати паралелно, стога је задатак поезије да песму ослободи присуства ствари, те тако „оно што се мисли и каже узима се као нешто стварно, али стварно у својој одсутности, која је присутност бескрајно удаљена“ (Исто). На овом месту од велике важности јесте Миљковићева имплицитна *теорија именовања* заснована у поезији а разложена у критикама и есејима. И сам у циклусу *Седам мртвих песника* уводи семантему именовања, кад „име ти своје остављам кад не могу да се вратим“ (Миљковић 2001: 41), што би значило да име остаје на месту празног, напуштеног, чиме постаје празнина где ће нићи нови слојеви смисла. У игри именовања видљивог једини губитник остаје песма уколико то видљиво не одбаци од себе као сувишно и песнички и егзистенцијално, али које постоји тамо негде у просторној удаљености, а онтолошкој близини. Претапајући Бодлерову дефиницију поезије као „перцепције односа“ у замишљање ствари у њиховој одсутности, Миљковић је оснажио песничку творевину што покушава да се гради на философским односима у природи, свету и песнику. Зато је и запис *Цакисџи и фрајерџи* на у *Поезији* један од битних елемената потврде шта је оно што савремену поезију и њене тенденције не чини константном, самим тим и некавалитетном, поготову у жаргонском и фетишистичком односу према језику недопустивом у свеопштој „менталној посрнулости и отужном укусу“ (Миљковић 1972: 231). Као вид неискорењене болести која је захватила однос према језику и сам језик, и која је изобличила и погрешно протумачила време, овај негативни феномен доказ је свега површног што захвата ткање модерне песме.

Ствари у кретању као „лудирање бића са својом властитом свакодневном истином“ (Исто: 221), поново откључавају суштинске нити песме свезане у појмовима истине, ствари и бића. Миљковића-естетичара и есејисту интересују ствари у кретању јер само тада пролазе, неповратно се мењају, што значи да остају стварне и истините. Посебно када се остваре у својој пуној улози, а то се дешава у моменту осећаја за *рез*, исти онај лалићевски, кад ствари постану последње, „камен спотицања, камен мудрости“ (Исто). Есеју *Биће и певање* у потпуности одговара поетичност и аутопоетичност

*Трајичних сонета*. Јер, они су лирски пут, песнички опеване есејистичке и критичке мисли Бранка Миљковића. Као прича о кретању речи, о простору њиховог сударања и изазивања, односно њиховог кретања, овај циклус конституише се као један од изразито аутопоетичких. Покоравање песника песми лежи управо у покретности елемената песме. Способност да се речи и ствари супротстављају, траже и поништавају лежи управо у њиховом (просторном) кретању, а не у њиховој суштини по себи. Ово је још један моменат пробијања Валеријеве мисли која је на истом трагу, јер свако кретање „оно је наклоњено нама и изгледа да скуп кретања и скуп линија којима кретање постаје опипљиво стреме ка тачки у којој се ми налазимо“ (Pule 1974: 479). Мисао изашла као из есејистичког пера Бранка Миљковића, кретање, покрет као стално место песничке поетике и Ивана В. Лалића конституше померање са места које потом условљава необичан остатак (јер „целог живота речи су нас крале“, Миљковић 2001: 61), траг што за нама путује док се кретањем од нас удаљава. Поново, да би се гравитационом силом стремилу месту на ком се потом налазимо. Две кључне речи овог чисто философског оквира појашњавања песничког и кретања бића јесу управо простор и онтологија. Управо тиме се ствари приближавају симболу у новом, неосимболистичком схватању истих, јер „симбол је за нас [неосимболисте – О. В.] инкарнација стварности“ (Миљковић 1972: 243), а не затвореност система, пука мистерија. Зато је тајна у издвајању које води откривању себе. Дакле, још једном, време јесте стварност.

Отуд Миљковићева потреба за песмом-двојником есеја *Биће и њевање*, песмом *Поисјовећивање бића и речи*, јер остаје доказ онога што окружава песничко ја, што постаје биће црпљено из Песника – ствар која се може реконструисати, вратити у живот песника који је из себе изашао и то понављањем: „понављам речи које су ми дале / Тај цвет тај камен птицу што искрсну / Из ничега“. То је моменат кад „непокретна / Реч је над светом за речи остале“. И другој песми-двојници есеја *Биће и њевање*, песми *Почетак итрајања за бићем*, Бранко Миљковић оставља записе, песничке ставове о неопходности издвајања, осамљивања са сврхом у јединственом остављању стваралачког трага, јер „неиздвојен појавом још нико није / Открио себе“ (Миљковић 2001: 63). Тај траг лежи у јачини, напетости путовања што собом носи потрага за речима; зато је реч све оно што се опире будућности, а будућност ствара. Да би се пронашла Реч од које ће све почети неопходно је вратити се у просторе пре свега, у просторе рођења, поништења, заборавља, предлитерарног света. Можда у овоме лежи есејистичка драма између хајдегеријанског певања и мишљења и Валеријеве „патетике ума“, јер је једно узрок а друго последица, иако управо у есеју *Биће и њевање* Саша Радојчић види пројављивање Хајдегеровог списа *Извор уметничког дела*, вероватно мислећи на став да се у делу, парафразирамо, не ради о понављању свагда постојећег појединачног бића, него о понављању опште бити ствари. Понављање само, као акт песничке побуне против почетка, јер песма постоји и у предлитерарном језгру (невидљивог) стварања, неопходно је Миљковићу

и у песничкој поетици. Овај пут у есеју „Биће и певање“ Миљковић је дао предност дефинисању садржине, а не форме (облика) песничког стварања, чиме јасно задржава положај онога који по естетским и естетичким критеријумима организује песму.

\*

Када Јован Христић говори о нејасности у модерној поезији (есеј *О модерном у поезији*) овај есејиста наводи три корена новонастале нејасности: неодређеност саме емоције, дисциплину израза што подразумева настојање да се са што мање средстава и што краће каже што је више могуће, док трећи узрок нејасности савременог дела лежи у сложености алузија (према Христић 1957: 22). И Христић је на трагу Пола Валерија, једног од најзначајнијих песника-есејиста у поимању Миљковићеве целокупне поетике, јер сам Валери у *Песниковој бележници* наводи двоструко порекло нејасности, јасно је кодификујући, исто као Христић, између несразмере духа, али овај пут ствараоца и читаоца: „Нејасност, производ двају чинилаца. Ако је мој дух богатији, хитрији, слободнији, строжи од вашег, ми ту не можемо ништа, ни ви ни ја“, каже се у *Мегийеранским надахнућима* (2010: 461). И Миљковић је експлицитно дихотоман на многим аутопоетичким местима, као у разговору са Михаилом Блечићем, где је свет двојности поставио у темеље напетости позиције у којој човек према свету, може или да се диви, или да „осети своју ништавност“. Самим тим што је под дисциплину израза ставио категорију елиптичности, коју Миљковић посебно цени код „комплетног“ песника какав је, рецимо, Васко Попа, Христић је остао при неутралном, ипак позитивнијем ставу према нејасности модерне поезије не дајући јој експлицитне квалитете. Са друге стране, Валеријеви редови другачије звуче, не као производ критичарске логике, већ као сублимат истинске песничке самодовољности и самосвести (која се понекад може помешати и са нескромношћу). Међутим, као песник који искрено подржава критичку школу песника-критичара, а не критичара-научника, иако поезију доживљава као солипсистичку творевину, може се рећи да и Христић сам инклинира хетерогености песниковог изражавања, оној која се потом мири у хармонији неразумљивости.

Правећи скицу односа између речи и неразумљивости, Миљковић оправдано уноси елемент другачије песничке самоосвешћености – оне која у име неразумљивости надвладава значење „мелодијом и хармонијом“, чиме се ослобађају све нијансе емотивне вредности језика (Миљковић 1972: 226). Овај поступак ослобађа језик свих временских (стварносних) стега у „тежњи савремене песничке речи да превазиђе и укине дуализам онтос-логос и да постане реч – биће – дело“ (Исто: 227). Језгро неразумљивости, чини се, лежи управо у траженој тачки (равнотеже!) која мири супротности, и где смрт и живот постају исто. Све животно-песничке категорије могу се превазићи само собом, одустајањем, дистанцирањем од себе, неуморно понавља

есејиста. Уосталом, зар за речено није доказ Миљковићева коауторска збирка *Смрћу њројшв смрћш*, где „треба се молити смрти за свој живот“, каже Миљковић у свом *Requiem*-у (Миљковић 2001: 23). Управо је песников велики *Requiem* са подтекстом у Рилкеовом *Реквијему за грофа Волфа фон Калкројша* настао на основама сликања смрти коју живимо, а не мртвих којима је савремени песнички реквијем посвећен (као код других модерних песника великих реквијема – Лалића, Раичковића, Павловића); тако се, у цитату који начиње песму крије мисао да „смрт треба претворити у празник“ (исто: 31). Да је смрт још један двојник који омогућава живот у простору песме доказ је једна од најзначајнијих песама у целокупном опусу Бранка Миљковића, песма *Balaga* у којој су на чисто миљковићевски начин опеване формуле, и то баш у оквиру необично виталистичког односа према смрти: „Исто је певати и умирати“ (Миљковић 2001: 233). Управо овакво трагичко колебање између (неразумљивог) солипсизма и општечовечанског детерминизма као вечите теме задира у корене стварања и универзалне парадоксалности егзистенције. Отуд Миљковићева фасцинација кореном, мистичним почетком, животом биљака, кад су то они симболи који песми враћају прошлост као алузију, загонетку, а интересантно је да на сличан начин Настасијевић дефинише „матерњу мелодију“: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе (и математичка апстракција изражена, па садржи свој степен распеваности). Коренита је и колективна“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1939: 40). Формула је заменила време у стварности.

Неразумљивост као дете аутентичности (а не асптракције по сваку цену) увек је подстакнута песничком тежњом ка ширењу и свеобухватности (према Миљковић 2001: 230), због чега се имплицитно поставља питање колико критика овом захтеву може да одговори. То се пита и сам Елиот баш у „радионици“ једног песника-критичара, кад:

ова врста критке коју песник пише о поезији, или како сам то назвао критичком радионицом песника-критичара, има једно своје очито ограничење. Све оно што нема везе са самим песниковим делом, или оно што му је антипатично, налази се изван његове компетенције. Још једно ограничење критичке радионице песника-критичара јесте то да критичарев суд може бити нездрав ван оквира његове властите уметности (ЕЛИОТ 2017: 111).

Ова мисао би се могла у потпуности прихватити у односу на Бранка Миљковића као есејисту, јер он, уистину пише о другима као да пише о себи. Зато и његове критике, поред експлицитно теоријских и философских есеја о песничком стварању садрже развијене, довршене мисли о сопственом стварању, односно о песничком свету песника прочитаног оком и духом једног Миљковића. Тако, још једна алузија којом Миљковић-песник објашњава Миљковића-есејисту на пољу неразумљивости поезије јесте управо она која се тиче односа цвета и језика, и птице и слободе.

Развијајући доследно свој однос према цвету (што смо већ нагости-ли) од прве до последње своје збирке, уписавши се у плејаду песника што доследно, опсесивно негују најзначајнији симбол-глас свог стваралаштва чији је недвосмислено најзначајнији представник управо Стефан Маларме, Бранко Миљковић цвет оставља бременитим улогом који има управо својим синестезијским карактером: својим кореном (везаношћу за земљу, подземље, самим тим орфејску причу), цветом (лепотом), мирисом (који јесте ћутање и алузија), али и цветањем. Цветање је пут цвета ка небу, ка симетрали, „мала шетња до / непознатог и натраг“, каже песник *Паралелне ѿсме* (Миљковић 2001: 212); цветање је усправни ход песника, амбивалентно кретање ка себи као у Миљковићевом циклусу *Похвале* из 1955. „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета“ (MALARME 1975: 58), каже Маларме наговештавајући целокупно биће Бранка Миљковића.

У *Похвали биљу* песнички глас изриче управо оно што је корен (нео)симболистичке неразумљивости, а то је певање линије која стоји на средини између измишљеног и стварног, ван сваког времена, несвестан фолклорне основе. Управо је биље као подземни, дихотомни симбол живота, реч-кључ за одбрану од света, јер „биљке што ждери празнину и враћају нам ваздух“ (Миљковић 2001: 207) доказ су оног настасијевићевског става да се цвет не може разглобити: „Покушајте, међутим, да разглобите један цвет: и самом помишљу да га анализирате ви сте га већ повредили у његовом сувереном јединству“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1939: 2). Како је цвет оно што је цело, име и алузија у исто време, корен теорије неразумљивости коју Миљковић дуетски разматра како песнички, тако и есејистички, јер рашчињавања његове поетике једног без другог нема, он лежи насупрот атомизираним свету. Коначно, у цитатној песми *Фрула* којом Миљковић зазива првог песника фруле, управо Момчила Настасијевића и феноменолога музике Стефана Малармеа, даје се циљ и неопходност поетике модерне неразумљивости што лежи у понављању, али и певању круга, као и у животу песме пре свега: „Пожури, певај пре празника свет. / Понови дан због незахвалног тела (...) Нек буде све мање / Видљивог да оствариш успомену“ (Миљковић 2001: 193).

Дистанцирајући се од мистичности симбола у поетици симболизма, што само по себи усложњава причу о Миљковићевом цвету, есејиста недвосмислено каже да „нама су потпуно туђи идеализам и мистика симболистичке поетике. Симбол је за нас инкарнација стварности“, јер „остваривање симболичког израза је омогућено унутрашњом дистанцом према стварима“ (Миљковић 1972: 243). Колико год настојао да се удаљи од саговорника од којих је потекао (симболиста), Миљковић ипак оставља запис о симболу који су европски симболисти дефинисали на исти начин. Фикционализујући причу о симболу, есејиста наставља на истој линији, па тако, надаље, када се симбол оствари, као реч која означава, он се као песма осамостаљује. Тако је, рецимо, са симболом птице у тематско-поетичком реквизитаријуму



Бранка Миљковића. Она, здружена са сунцем означава неутуђиву веру, недостајућу слободу, али и поетичку целину; птица јесте „уздана у мозак и зид“, како се каже у *Сонети о њици*, уздана у унутрашњи вид песника ослепљеног за стварност као такву, модерног епског песника трагедије садашњости. Самим тим, не чуди што поезију која идејом и тоном лежи у основи његове поетике, Миљковић у есејима слика птицом и њеним летом, и што поезију за децу присваја и конституише управо наведеним симболом. Ово је један од темељних разлога што је Бранко Миљковић есејиста синхронизације песничког стварања, јер птица, као и многе друге (лирске) речи у есејима такође остају алузија, тумачењски знак простора песме која настаје, а не времена њеног настанка.

Уосталом, птица је недељива са ватром, а неретко се у песничком свету овог есејисте јавља као противтежа зиду (изузетно јаком малармеовском трагу), што Миљковић и доказује стиховима „док из неког зида певају моје кости. Птицо ваздухом измишљена“ (Миљковић 2001: 81). Птица је, као и цвет, неретко граница, јавна птица је одељак стварности пресељен у песму, али птица је и повод за стварање песме изнутра. Птица је повод за дијалог са утемељитељем симбола птице, Дединцем (*Јавна њица* из 1926.), у лирском есеју *О њици нимало очигледној*. Као права песма-есеј о статусу и узвишеној вери у један самозадани симбол, Миљковићева, а посредно и Дединчева птица јесте „више предмет слутње него предмет мисли“ (Миљковић 2001: 321). Као она која свезује дихотомију горе:доле, птица је, паралелно, симболистички плод стваралачког прегнућа и естетске идеје, зато је она, смислом овог есеја, стварнија у времену него у простору. У духу дистанцирања од појма „симбол“, изводимо закључак да у напетости игре између простора и времена у есејистичко-песничком проседеу Бранка Миљковића време остаје везано за симбол, док простор остаје аутентичан говор о универзалном стварању песме. Учинити симбол јавним, универзалним, а инспирацију успети реконструисати – то је стваралачки модел по ком функционише како један песник тако и један есејиста. Жеља за дистанцирањем од времена остаје парадоксално немогућа као и жељени излазак из себе. Зато однос према есеју конституише и време и излазак из себе као две имплицитно поетичке, незаобилазне категорије.

\*

Поетика наслова есеја код Миљковића, као и касније код Борислава Радовића, још једног великог есејисте епохе неосимболизма јесте посебно интригантна тема. За разлику од Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, па чак и Момчила Настасијевића, Бранко Миљковић се, као и Борислав Радовић окреће сликовитом у насловљавању својих есеја. Посебна брига једног песника-есејисте, исто као што је специфичан задатак и (не)обично велика одговорност дати песми добар наслов, о чему сам Миљковић и говори и чему је песму и посветио, јесте дати наслов есеју који ће само навестити

његов садржај. У овом смислу Бранко Миљковић наставља традицију стварања песме од њеног почетка, па до привидног завршетка. Ближим погледом на наслове свих критика и есеја Бранка Миљковића, може се уочити целовита (не)доследност која прати и песничко стваралаштво овог песника српског неосимболизма. Поред уводног текста *Криштика, Песник и реч*, у коме почетак есејистичког програма као реконструкција стваралачког позива почиње управо двама песничким категоријама најблиским и најудаљенијим у исти мах, ако се има у виду Миљковићев однос према песнику и према речи који смо до сада настојали да заокружимо, постоји неколико есеја језички конципираних тако да директно упућују на песника, песму или поезију. То су есеји *Песничка реч Ивана Цековића*, потом једини класично епштејновски насловљен есеј *О поезији Десимира Блајојевића*, текстови *Песник и његов двојник, Песма и смрт, Песник мајерије, Речи њихе и њојле*, па потом низ текстова посвећених двојној природи песме и песника, *Двојник или ојевање воде, Поезија гејџаља, Од Нарциса до Орфеја* и текст *Песма осџаје ако је исџевана у времену*.

Текст о Владимиру Мајаковском је нарочито интригантан јер додатно усложњава однос Бранка Миљковића према (песничком) времену и његовом трвењу или сагласју са просторима којима је посебно наклоњен. Такође, не можемо а да не приметимо да Миљковићу није био довољан пример Мајаковског како би развио свој однос према патриотској и револуционарној песми, дакле песми која директно зависи од доживљаја времена и историје, већ овим (националним) питањима посвећује пажњу у посебним есејима о патриотској ноти у књижевном стварању. У истом смислу, текст *Цакисџи фџајерџиџина у поезији* успоставља директан однос са временом и песничким поимањем стварности, јер пре свега говори о помодности, неприлагодности и непримерности модерног језика садашњости. У сваком од текстова које смо навели, а који недвосмислено упућују на (ауто)песнички квалитет појединачног лирског гласа успоставља се континуирана поетика самог Миљковића. Он у сваком од ових есеја (а зовемо их есеји управо зато што обилују материјалом неизоставним у сагледавању сопствене ауто/метапоетике) исцртава мукотрпни пут проналаска праве, велике речи, јер „велика реч, права реч, то је искуство, слика света, свест његова и пакао“ (Миљковић 1972: 14), као што је реч и „једина истина у поезији“ (исто: 34). Као што се може и видети, есејисти није толико неопходан песник, иако је он знак времена и простора модерне поезије остварене у аутентичности статуса ствараоца и (новом) статусу песме саме (што је песнику и есејисти важан доказ о кретању савремене поезије исцртане баш Миљковићевим начелима, а само по себи може бити знак померања промишљања поезије саме и унутар једног књижевног правца, како је то обично и случај), већ се сам есејиста управља ка (естетски и естетички) најсветлијем знаку, *феномену* у поезији одређеног песника, не би ли имплицитно указао на своје мишљење о развоју и потребама модерне песничке продукције.

Тако је и са незаобилазним, и Лалићу и Миљковићу интригантним статусом песничке речи Десимира Благојевића, јер је Миљковић бира на линији посебне изузетности коју сам настоји да песнички (де)шифрира, а то је непрекинутост, континуираност поезије саме, односно неисцрпност њених облика. Онако како је Благојевићева поезија и музика, и шум, и сан и тајна, како је све одређује есејиста, тако је и поезија Тодора Манојловића са сржи у „песнику и његовом двојнику“, посебно самосвојна са својом слободом, јер „исповедајући се песник је морао да призна у себи свога двојника, некога ко је он сам, а различит од њега“ (Миљковић 1972: 76). Посвећујући најмање три есеја уметничкој теорији о песнику и његовом двојнику, Бранко Миљковић је читаоцу понудио најскривенија меандрирања сопствене есејистичке (не песничке) мисли. Песника и његове двојнике есејиста као јунаке уводи на примерима поезије Тодора Манојловића, Вука Крњевића и Златка Томичића. Код последње двојице Миљковић прати једну од најинтригантнијих песничких игара модерног духа, а то је сложено егзистенцијално-поетичко удвајање код ког је двојник представник митског. У сваком од ових есеја о песницима и њиховим лирским двојницима Бранко Миљковић суптилно истиче непрекинуту, везивну тачку што ће помирити дух, таленат и свестраност једног Манојловића, осећај за чула која мисле једног Крњевића и доживљај са јавним тумачењем мита у поезији Златка Томичића. То је у сваком случају јасно трагање за равнотежом, самим тим што се као и код свих самопостављених полова (у поезији самог Миљковића) увек ради о супротстављености нечега са ове и нечега са оне стране, онога горе и онога доле, онога што се види и што се наслућује.

Тако је Златко Томичић, растрзан између напетог дијалога за превласт Нарциса и Орфеја ипак песнички забележио лалићевски есејистички амалгам, он је „открио *јуну меру* песничког и објективног поимања света“ (Миљковић 1972: 146, курзив О. В.), успео је „да споји у својој поезији бујност и једноставност“ (Исто: 149). Исто тако, Крњевићев Нарцис, двојник који пева у његово име то исто поимање света, показао је да „спорост и привидна неуредност његових стихова имају иза себе једну скривену, *ћросћрану хармонију* и несвакидашњу хитрину инвенције и духа“ (Исто: 137, курзив О. В.). То би значило да су се идеја и положај песника у садејству са светом и речима усагласили у аутентичности самог језгра стварања модерне поезије. У динамичности и напетости односа песника и његовог двојника лежи универзална уметничка порука настала на личним песничким одабирима. Тако је и код Тодора Манојловића присутна посебна песничка самоосвешћеност, тон што га одваја и приближава плејади песника који су имали довољно храбрости да се одвоје од своје поезије: „Јер овај песник признаје потпуни расцеп између себе суморног и свога ведрога двојника кога он зна, али који њега не познаје. Па ипак тај јаз је најбољи мост и спона између две обале, између обале у магли која види обалу сунца и обале сунца која не види обалу у магли“ (Исто: 77). Равнотежа је и овај пут остварена у дисеминираном песничком гласу.

Текстови са метафоричким насловима чине преостали део *Криџика* Бранка Миљковића. Довољно је погледати већину ових есеја којима доминира одлука есејисте да метафору постави као основу текста, дакле у наслов, па да се види чист песнички однос есејисте према једном или низу истакнутих феномена поезије. Тако, многе наслове Миљковић посвећује бојама (*Мраморно њлеме, Исџина црних сџвари, Немоџћности одласка у зелено, Под џејелом звезда, Свејлосџи и сенке*), али и статусу песничког субјекта, заузетој позицији самог песника која насловом есеја призива чисте лирске/надреалистичке наслове (*На ноџама, Лобања у џрави, Зайвореник у ружи, Исџод џрања и звезда, Прелудиј за неимаре, Ивицом земље змија, Кад би дрвџе џе ходало*). Сваки наслов као да је изникао из посебног сна есејисте који надреалистичке црте задржава чак и у самим насловима, као што је у понеком наведеном; тај је сан такав да су у њему „блага одступања од одвијања ствари у бдењу – додаци и изобличења утолико несхватљивији што је у њима сачуван велики део будности“ (VALERY 1991: 9). Та блискост сна и будности посебно се уочава у првом од свих метафорички насловљених есеја, у есеју о Сретену Перовићу, *Мраморно џлеме*, насловом који колико сугерише садржинску нит поезије овог песника, ону са поентом у разговору са самим собом, толико имплицира и географско порекло песниково (Црна Гора) ком је сам посветио многе уметнички успеле песме. Успела лирска замишљеност над собом и стварима овоме песнику обезбеђује најприснији дијалог са стваралачком истином. Бранко Миљковић се у осврту на Перовића, интересантно је, задржава на стиховима који дозивају сагоревање (црну, мраморну боју), специфичан обрачун са собом малим, смештеним и доживљеним у грандиозности космоса, што је корен порекла песничке драме. Такође, црна боја у наслову есеја позајмљеном од самог Божићара Тимотијевића, *Исџина црних сџвари* ту је да сугерише трагичност борбе са проналаском праве речи, увођењем специфичног немуштог језика који га и утемељује као песника превасходно емотивне грађе, како сам есејиста каже (према Миљковић 1972: 23). Тако језик постаје тај што у песму доводи све реалности једног сложеног стваралаштва, „он је ту да створи неспоразум између свега што је до тада било у једном комотном и архаичном односу“ (Исто: 24). Миљковић код оваквог песника код ког је идеал песничке равнотеже, очигледно изостао, ипак не види опредељеност за једнострану бол и незнање, већ, напротив смештајући његову песничку аутентичност у емотивни лирски план, он његове интенције уравнотежује. И ово је поезија која је од сна отела стварност, зато је та истина ствари црна, јер је неумитно врховна: „Ова поезија је направљена од оног што песнику беше сном знано. Код њега стварност прво ишчили пред нападно субјективизацијом чијим се деформацијама она опире а затим се враћа сном преобраћена и солипсистички накнадно дата“ (Исто: 23–24). Овај двоструко засновани песнички солипсизам утолико је многообличнији у моментима препознавања понора између стварности и њене лирске слике, како Миљковић и каже.

Метонимија будног сна остварена је у потпуности насловом текста о Томиславу Мијовићу и његовој поезији валеријевски профилисаног, „будног спавача“, „На ногама“. Сва саздана од бучности, од несмирености, покрета, Мијовић као Давичов ученик и његова поезија отелотворење су песничког лутања, те отуд добро пронађена насловна метафора која спаја све истоврсне квалитете ове поезије. Исто је и са поезијом Изета Сарајлића чије је временске валере рата, бола и неспокојства есејиста поравнао гетеовском љубављу, те иако је насловио свој текст *Немоћућности одласка у зелено*, као неку прикривену, травестирану игру са Лорком, Миљковић је и ову поезију извукао из дубина и понора песимизма мишљу да је песимизам као такав неопходан, али да као категорија и песнички принцип не опстаје у аутентичној модерној поезији. Сходно још једном надрелистичком импулсу у бићу самог песника, овај пут Блажа Шћепановића, још једног црногорског песника, Миљковић свом есеју дарује почетак надреалистички зазван у наслову *Лобања у њрави*. Сва саздана од уланчаних слика, још једанпут реминисцентна у односу на Давича, и ова поезија је достигла ниво посебне умешаности у стварни свет, не остајући до краја асоцијативна и крајње сликовита чињеницом да „песник уједињује у својим песмама надреализам и друштвени сензибилитет“ (Миљковић 1972: 38). Управо из оваквих ставова Бранка Миљковића може се видети шта је то што њега самог везује за надреализам, а у којим (здруженим) елементима и песничким начинима га превазилази. Лобања у трави, тако је метафора песника везаног за земљу и ратне мотиве, али и слика непојамног у борби за човека. Песничка слика и време у овим насловима су се уистину удружили.

Још један песник чула, невидљивих сила разарања, али и стварања невидљивога као што је лето које свој ударац задаје песницима какви су Иван В. Лалић и Бранко Миљковић, Драган Колунџија добија своју тумачењску синтагму у есејистичком перу Бранка Миљковића, као „затвореник у ружи“. Ружа као симболички амалгам лета у овом случају јесте метафора за основни квалитет ове поезије која је у својој суштини пуна светлости, боја и сунца. Њему супротна, поезија Блажа Шћепановића у тексту *Ивицом земље змија* зачарана је чистим миљковићевским аксиомом стварања – изласком из себе, светом чијом границом се протеже претећи симбол, симбол змије, кад „ако је змија стварна, не зато што ће то остати, већ зато што то јесте, онда се може учинити то да она буде искључена из онога света који човек измишља“ (Миљковић 1972: 98). Поново Бранко Миљковић налази пут, танку линију која дели оптимизам од песимизма, негативност од свега што значи свет песме. Односно, јасно се види, симбол змије есејиста свезује са временом, јер то је оно што је у сржи (модерног) философа, не оно што ће остати, већ оно што јесте. Да поезија остаје ако је испевана у времену доказ су управо сви наведени Миљковићеве есеји, њихов тон, сврха и опсег поетичког, на махове и историјског оснаживања. Посвећујући се феноменима у времену, као што су детињство, потом песничке револуције и побуне,

потом односом према историји, рату и географском подручју (додуше у много мањој мери) свих песника о којима пише у *Кријџикама*, Миљковић надопуњује експлицитну поетику изражену многим својим песмама. Јер, без времена не би било заорава, основног поетолошког знака овог великог песника и есејисте. Уосталом, без времена не би било простора у ком ће настати песма. Зато смо као читаоци модерне песничко-есејистичке мисли савремених ерудита на извору и увиру игре видљивог и неисказаног. Заувек?

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЛАНШО, Морис. *Есеји*, Београд: Нолит, 1960.
- ВАЛЕРИ, Пол. *Медијтеранска надахнућа*. Београд: Службени гласник, 2010.
- МИКИЋ, Радивоје. Бранко Миљковић и српски симболизам. *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“ (2014): 50–67.
- МИЉКОВИЋ, Бранко. *Кријџике*. Ниш: Градина, 1972.
- МИЉКОВИЋ, Бранко. *Сабране ђесме*, Ниш: Просвета, 2001.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Есеји*. Целокупна дела. Београд: Издање пријатеља, 1939.
- НИКОЛИЋ, Часлав. Смрт у песми *Гроб ђријажеља* Бранка Миљковића. *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“ (2014): 136–144.
- РАДОЛЧИЋ, Саша. Миљковић и филозофија – у трагању за филозофским подтекстом. *Бранко Миљковић, ђесник вајџре*, Београд: Чигоја штампа (2011): 121–128.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Поезија и кријџика ђоезије*. Београд: Матица српска, 1957.

\*

- VALERY, Pol. *San; Vreme*. Sveske V. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- ELIOT, Tomas Sterns. *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*. Beograd: Službeni glasnik, 2017.
- MALARME, Stefan. Kriza stiha; O književnoj evoluciji. *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Beograd: Nolit (1975): 52–62.
- PLATON. *Odbrana Sokratova; Kriton; Fedon*. Beograd: BIGZ, 1976.
- ПОРА, Vasko. Тајна песме; Песникова мутавост; Извор живе рећи; Чувар извора; Песниково место; Песникови дарови; Од злата јабукa. *Rađanje moderne književnosti – poezija*. Beograd: Nolit (1975): 499–507.
- PULF, Žorž. *Čovek, vreme, književnost*. Beograd: Nolit, 1974.
- RILKE, Rajner Marija. *Sabrane pesme*. Beograd: Nolit, 1983.

Olja S. Vasileva

ESSAY – TIME – GETAWAY: BRANKO MIJKOVIC

Summary

The main goal of this research is to read the essays of Serbian neosymbolistic poet Branko Miljkovic in a new selfdetermined mirror that establishes philosophical and poetic thought about a lyric subject's position both in modern essay, as in a modern poetry. This kind of a theoretical base is an introduction to equally complex question that Miljkovic wanted to be noticed – the question about space and time in modern poetry and in the circle of thought around it. This ancient phenomenon lies in the poetic as an autobiographical ground of this poets thought. The battle between space and time in these essays and poetry establishes the essayistic position towards the history of literature as the position towards the question about the origin of loneliness in every modern poetic creation.

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за проучавање језика и књижевности  
*o.vasileva06@gmail.com*

Примљен: 22. фебруара 2021. године  
Прихваћен за штампу мај 2021. године