

Никола М. Ђуран
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

УДК:821.163.41.09-1 Миљковић Б.
ИД БРОЈ: 203720716
Стручни рад
Примљен: 20. јуна 2012.
Прихваћен: 15. септембра 2013.

ПОСТОЈАНОСТ АУТОРСТВА У ЦИКЛУСУ „СЕДАМ МРТВИХ ПЕСНИКА“ БРАНКА МИЉКОВИЋА

Ајстиракѝ: У раду¹ се разматра парадокс опстанка ауторства у циклусу „Седам мртвих песника“ Бранка Миљковића, омогућен развојем алтернативне историје, „намењене“ искључиво физички неприсутним песницима. Миљковић изједначава поезију и смрт у њиховој херметичности, признајући своју немоћ да одгонетне не само значење песме већ и њену пријемчивост сопственој искуственој призми. Док физички присутном песнику – ништа мање него читаоцима – смрт значи трајну баријеру и ограничење на сферу додирљивог, његова слутња изналази нову функцију смрти, а то је давање нове шансе гасећој стихији *poiesis*-а, кроз неуништивост мерила. У херметичној поезији, мерило промишљања нове поетике једино се може сагледати као очувани глас песника-изворника, јер ако постструктурализам приговара идеји јединства аутора немогућношћу мирења наше перцепције са претпостављеном метавизијом ствараоца, смрт – која у Миљковићевој терминологији означава дистанцу између самовољно одвојене песме и песника – оправдава извесност јединственог значења песме сопственим чином негације човека. Смрт и постоји кроз своје привидно допуштање варијетета тумачења, чији мистични епилог овенчава постојањем величанствених стожера које увек изнова покуша да занемари; диференцирање, парадоксално, и јесте могуће само кроз ауторску идеологију која у то име бива привремено збачена или нас макар у своју збаченост неодољиво увери. У Миљковићевом циклусу, ти стожери су песници чије је постојање у алтернативном времену, пре него ванвремено, јер се њихове чежње и циљеви рађају и умиру са сваким новим читањем и тумачењем њихове поезије

¹ Овај рад је написан у оквиру пројекта *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (број 178018), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

је, коју њен исповедни карактер чини врстом недоказиве али ипак несумњиве аутобиографије.

Кључне речи: Миљковић, Тин, Радичевић, Дис, Његош, Ковачић, Костић, Настасијевић, ауторство, ванвремено

УВОД

*... Средишње зајвара иру истио онако као шито је ошвара и омоућује. Као средишње, оно је шачка иде је замена садржаја, делова, чланова немоућа (...)
Понављања, замене, преображаја и пермуџације укључени су у повести смисла – украјико, једне повести – чије порекло [Н. Ђуран] се може увек дозвати или се може наслушати као крај у облику ирисујности.
(Жак Дериде)*

*... Текст није биће али јесте жеља да то буде.
(Мирољуб Јоковић)*

Бранко Миљковић инсистира на суштинској редефиницији поезије као начина постојања, сналажења у дефинисаном између изгледалих баријера: као што се у прошлости, том функционално-фиктивном времену, нису правиле разлике између извођача и слушаоца, нити писца и читаоца, тако се њој поново обраћамо ради симбиозе са архитиповима аутора. Примордијална, старозаветна докса аутора тако еволуира у донкихотство песника који „није дошао да поквари, него да испуни“ (Матеј, 5, 17). Архетип мора постати изван са полазиштем у несигурној интелектуалној перцепцији; вршилац чина певања је стварност али се тог певајућег чина песник мора на одговарајући начин досетити, методом која нуди брисање дистанце између два ствараоца, најопорије утолико што инсистира да умру за овај свет. Да је мишљење својеврсни вид мирења са смрћу као условом транспонована знало се још од Сократове тврдње да је „филозофија припрема за смрт“, али ће тек Миљковић бити међу онима довољно смелим да са испитом смртности суоче певање. И заиста, поезија је већ својом етимологијом (*poiesis*) антипод разграђивању и рушењу, не само јер она ствара представу света, већ и зато што је она хипотеза апсолутно садржана у свету, непокорна ма каквом елитизму; те ако „смртоносни живот смрти одолева“ (Миљковић 2001: 192), то је због његовог немирења нити са трајношћу у докси нити са бегом у маргине и импровизације. Питање ауторства не синтетиче мишљење и певање: оно је незвани гост у стваралачкој агонији јединства жељног тумача, јер аутор зна само да мисли.

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „БРАНКО“

За Радичевића је прошлост одиста једино време које има, и у њему још једном пред одлазак са овог света заокругљује своје поетско јединство са светом који је био радији да живи него да напросто опева. Радичевић је признавао смрт, али је се није бојао, и „час самртни“ (Радичевић 1968: 88) није ништа мање прекинуо његов живот и стваралаштво колико је дао његовој невеликој песничкој каријери облик елементарне, непомућене поетске целине, институцију која је била сувише невина да би тражила накнадна преусмерења у даљим, песимистичним утицајима искуства. У „Бранку“, аутор вапије за временом кога његово безначајно, од трансформишуће моћи именованга растајуће „ја“ има све мање. Радичевићу није требала пала начки цинична „мудрост која долази са годинама“: његово непрестано, иманентно транспонованье безбрижних, детињих дана у одраслост – трансцендирање у сопствено време – већ је по себи мудрост и зрелост (осим ако не оставимо, као што је постао иронични обичај, мудрост са необазривим механицизмом зрелог доба и усахлошћу старости). Зато је само спољашњи утисак да је Радичевић веровао у реминисценцију као пут од садашњег тренутка ка прошлом не би ли се сећање на прошлост изгубило, али заправо, када се линеарност негира под емотивним, трансцендентним налетом како је то Радичевић успео, и када, дакле, у својој сједињености јуче и данас престану да буду два одвојена периода, не може се ни говорити о реминисценцији. Миљковић пише „Бранка“ са сетом, какву је поседовао и Радичевић, али сета првог аутора је инхибирајућа расцепљеност у историји, а сета другог магијска ода цикличности и иманентности.

Радичевић се плаши метафизике, унутарјезичности, он је од свих наших песника можда најсликовитији антипод херметичности Миљковићевог стила. Све што је у својој поезици он оставио за себе, то је његов сам физички живот, и кад се у песми „Кад млидијих умрети“ коју је вероватно Миљковић највише имао на уму док је у депресивном и на растанак од живота осврнутом стилу писао песму „Бранко“, жали на растанак од живота, то жали његово биолошко ја, оно које за разлику од његовог текстуалног аватара није успело да његово дело „дугом шарном све обуче“ (Радичевић 1968: 87), „накити сјајнијем звездама“ (Радичевић 1968: 87), „обасја сунчаним лучама“ (Радичевић 1968: 87). Тог текстуалног, вечног Радичевића Миљковић тражи, али не може да побегне из стешњености између позитивистичког, псеудо-институционалног читања и дехуманизиране интертекстуалности у којој је референцијалност ишчезла као свесност по тоњењу у сан. „Светиљка“ (Миљковић 2001: 17) и „птица“ (Миљковић 2001: 17), као и „топли хлеб“ (Миљковић 2001: 17) имена „Стражилово“ (Миљковић 2001: 17) могу једино бити референцијални мотиви, једино имају смисла

ако песник коегзистира са светом, ако их осећа и искуси. Кад Миљковић пева кроз Радичевића, он говори са модерног аспекта аутора који је већ умро, за кога „одболовани непронађени пропланци крви“ (Миљковић 2001: 17) постоје још само као несрећна успомена на некадашњу животност поезије, безбојна од превелике интелектуализације. Једва се може *осејити* чак и да је песма тужна, иако *формом* претендује на ламент. Зато Радичевић кроз Миљковића и не може да пева о животу који толико означава његову поезију: кад се, по ћуди савременог поетског дискурса, раставе певање и опевано, нема више романтичарског тражења бесмртности изван себе.

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „ГОРАН“

Песма „Горан“ има додирних тачака са опусом Ивана Горана Ковачића у смислу да обојица аутора славе величину живота са аспекта уплашеног појединца: живот, бодлеровски речено, нема друкчију лепоту од оне која се, мартирски тегобно, мора тражити иза фасаде смрти, трулежи и одвратности. Оптимизам и надање само су сувишни, грађански атрибути у тумачењу тамне есенције битисања; ако тумачење треба да еволуира из метафизике у интиму, а само онда сме да каже за себе да је ушло у процес објашњавања песме, треба да се одрекне друштвено надограђених осећаја критичарске надмоћи, а поготово права на ауторство. Када пева: „Ноћ сувише велика за моје звездано чело/ у неким шумама црним непознатим“ (Миљковић 2001: 23), Миљковић, карактеристично, вапије за очувањем статуса субјекта за живот, за вером у мисао за коју још није касно да јој се завешта биографија аутора који предосећа да ће он сам нестати. Његово генерално незадовољство сведеношћу своје поетике на метафизику у поређењу са Ковачићем додатно расте кад схвати (можда и са притајеном љубомором!) да Ковачић, за разлику од њега, не преза да се бићем унесе у поезију, и да схвати сав хорор који је једина реалистична, патетиком неунижена лепота у свету. Ако је, кореспондирајући са Радичевићем, Миљковић жудео да се, ако већ мора бити смрти, на њој препозна осмех као доказ неугашености и надилажења, Ковачићу је довољно да прослави саму, неулепшану чињеницу леша, који Миљковић, свестан Ковачићеве циљане идиличности, поистовећује са цветним поленом. Али, у својој теоретичарској дистанцираности, изван те „сувише велике ноћи“ (Миљковић 2001: 23) нашег ирационалног, Миљковић не доживљава леш као нешто што има права на чула, па зато: „Пчеле слећу на леш *која нема* [Н. Ђуран]“ (Миљковић 2001: 18). Миљковић не поседује Ковачићеву ужаснуће смрћу које је толико успешно поетизовано да је постало његова најтипичнија асоцијација на жељу за животом; као ни Ивану Карамазову, Ковачићевим логорашима није потребна некаква заслужена линеарна хармонија којом би се „на-

ђубриле патње човечанства“. Сами јауци, страшни болови, па и жртвина мржња према мучитељима – све чиме се исказује да особа још може да одговори на претећу негацију њеног постојања – делују као похвала животу.

Миљковић за разлику од Ковачића тражи срећан завршетак циклуса трпљења сегмената у дефинисању уздајући се у херојство појединца на путу до трансценденције („Овде свако своју таму има“ (Миљковић 2001: 23)), али отуђеност о којој он пева и јесте разлог зашто се сан о уточишту у пределу архетипа, очигледнијем у Ковачићевом *Volksgeist*-у, увек изјалови („О неима/ пута којим би до мене могли доћи“ (Миљковић 2001: 23)). Зато што се Ковачић препушта домену потенцијалног, све могућности које прећутно жели се, један за другом, остварују у егзалтацији отврднулог срца; а Миљковићево повлачење у теорију и препуштање стварности имена пре него самог себе потврђује да песник ипак још преферира Одлагање и своје одбијање да уђе у егзистенцију крви и ужаса маскира очајничким маштањем о хипотези живота, која је „иза брда“ (Миљковић 2001: 23) – фантастична, али управо зато недоступна.

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „ТИН“

Песма „Тин“ делује специфично по томе што се Миљковић у њој успешно поистовећује са Тином када се одрекне своје критичарско-сентименталне привилегије да „дозива/просторе изгубљене које поседују сунца“ (Миљковић 2001: 21). Задовољава се смрћу, као сфером у којој ће надаље замишљати хипотезу живота који иде својим током, и чак ће почети неуверљиво да му делује упорна, овоземаљска линеарност „живе звезде“ (Миљковић 2001: 21) и „запаљеног ветра“ (Миљковић 2001: 21). Ако се већ из ње не може побећи, а сваки сегмент покушаја да се опстане је само њен хуманизовани одломак, смрт је решење по себи. Миљковић је у овој песми своју антиреференцијалност из обичне теорије уздигао до ступња праве иконокластије, па се одушевљава разбијањем монистичког сунца и његовом накнадном плурализму супротставља матерински холизам смрти. Идентични завршеци његових првих двају строфа, „сунца“ (Миљковић 2001: 21), дантеовска су тенденција, јер је Данте сваки од три дела своје „Божанствене комедије“ завршио речју „звезде“, али, док Данте, на кога у овом мотиву подсећа Тин, верује у идеал нежности и љубави ка коме субјекат у агонији управља своје страшно, метафизичко сазревање, Миљковић је сувише поносан на своје знакове и мишљење да би их лишио њихове могућности трансцендирања и препустио их свом „ја“. За Миљковића, борбу за надисторијско опстајање не води човек, него симбол („Нека ниче цвеће из проклетог тла“ (Миљковић 2001: 21)). Али знак, и поред све очајничке претензије да понесе са собом у наредно поље дефинисања свог ау-

тора као залогу, остаје само безлично средство: он није у стању да се споји са означеним осим ако то у његово име не учини субјект – кога је Миљковић прогласио мртвим! Тин, са друге стране, не лишава субјекта, чак ни у периодима најнедостojније лишености радовања, моћи да обликује тугу по сопственом креативном нахођењу; за њега је она моћно средство, али због тога не мање средство. Он своје ране доживљава као предуслов свог креативног ширења („Нисам ли песник, ја сам барем патник,/ И каткад су ми драге моје ране,/ Јер сваки грцај постати ће златник/ А моје сузе дати ће ђердане“ (Ујевић 2003: 61)). Финални ступањ преиначења јесте давање вредности ордена тим истим мукама у име сањаног идеала живота чија је метафизичка улога да избрише до тада сувише јасну баријеру између туге и среће, да их измири поистовећујући их, при чему, подсећамо се, Тинов субјекат сам лоцира у безобличју и смрти тачку ка којој ће управити своје креативне и самопотврђујуће пориве: превредновање реалности је више заслуга субјектове патњом инициране моћи одлучивања, пре него фигуре спаситеља који долази независно од субјекта, по митском шаблону. Управо је Тинов патник више ангажован у *poiesis*-у сопственог смисла, него Миљковићев песник. Субјекат се мора за помоћ обратити свом архетипском „ја“ које обухвата целу реалност, са свим њеним менама и циклусима, „или ће главњом планути“ (Ујевић 2003: 7). Предуслов важења вечности јесте телеолошка одговорност сегмента („Срце је мајке срце Богомајке“ (Ујевић 2003: 15)). А Миљковић као да одступа од своје уобичајене вере у индивидуалистичку телеологију, и једина институција коју препознаје јесте смрт као простор, а не као средство, што је случај код Тина. Инерција смрти је и овде пожељна, али не као слобода за пророштво и доношење ватре људима, већ за херметичност и незаинтересованост према разумевању од стране света. Можда најјасније у целом циклусу, Миљковић у „Тину“ исказује аскетски презир према свету коме треба донети „поетску истину“. Ватра поезије је у овој песми себична, артистичка аутодеструкција зарад сједињења са индиферентном антипоетском масом. Њен изабранички ореол је само ауторска фарса: све док делује у самом аутору, овај се идентификује са њеном инперсоналношћу и постаје објект у мноштву.

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ“

*Мало је живих слика изишло из њредела који се не моју
оком њреџазиии, мало се слуђињи врађило из дађина које
се не моју сђођалом додирнуђи, мало је речи изронило из
дубина које се не моју исказати. Једино оно иђио је
њреживело увео је у њесму, да је џради и да јођ џрађа буде.
(Васко Попа о поезији Момчила Настасијевића)*

Сустрет аутора Момчила Настасијевића са сфером опеваног јесте сустрет природе која је почела да се хуманизује са свешћу о сопственом пропадању; што год умовало, па била то и природа сама, чини то спонтано следећи Сократово убеђење о „припремању за смрт“, јер је филозофирање онај крајњи чин свести о својој уздигнутости и слабости истовремено, типичан само за човека, па се тако све што уђе у тај чин и персонализује. Без жеље да поставља о својој сфери опеваног много питања, због чега се и он разликује од Миљковића који „мисли певање“ (Миљковић 2001: 196), Настасијевић, како га описује Карло Остојић, „није дозволио да границе његове филозофске мисли буду и границе саме његове поезије: свет његове лирике био је шири и богатији од света његових идеја“ (Остојић 1968: 166). Као да управо филозофској одељености од природе има да захвали за успешне покушаје да конкретизује њену метафизику, што постаје разумљивије кад се зна да је једини извесни метафизички поредак матерњи језик – природа сублимирана у чин! – којим Настасијевић пева.

Миљковић препознаје код Настасијевића трагичног хероја у циклусу већења, живу твар која се од страшних природних аксиома разликује тек „обликом и маштом“ (Миљковић 2001: 22). То се личност одломиле од природе у жељи да јој се врати након што је ојача метафизиком. Филозофија је за аутора „предео коме се приволео“ (Миљковић 2001: 22), иницијација у којој се испитује тумачева моћ трансцендирања материје која је пред њим. Зато „они који виде“ (Миљковић 2001: 22) у провидности очигледног препознају природу (Миљковић би ту употребио свој дивни израз, „слутити очигледно“ (Миљковић 1972: 244)), и поново именују ствари матерњим језиком, али са друкчијим сензибилитетом, природнијим облицима. Природа није дата, њена никад крају приведена очигледност је плод неукроћеног именовања. Она ће задржати своје метафизичко право и након „размештања предмета у простору“ (Миљковић 2001: 22) на које је обавезан песник. Ипак, премда су на почетку обојица „нежном маглом издвојени“ (Миљковић 2001: 22), Миљковић остаје у оној поларности чуђења којем је дража нејасност телеологије него лепота лутања, са којом самоуверено експериментише Настасијевић. Миљковић се не мири са Настасијевиће-

вом наивном парадоксалношћу да истовремено верује у монаду и да преферира бесконачно дивљење цикличности физичког света на путу до ње; његовој хладној испитивалачкој тежњи пре одговара реторско питање: „дозовано недозовано шта је?“ (Миљковић 2001: 22) Док се приближава метафизичком ступњу природе, Миљковић још није сублимирао своје за себе уплашено филозофско ја у дискретно разумевање обличја у свету које се подсмева свим хијерархијским подељеностима елемената у природи. За Миљковића у овој песми човек је у најбољем случају на прагу да престане да буде мера свих ствари; екоцентрични Настасијевић је у томе успео још док је тражио темеље своје поетике, за њега се „све слива у једно, јер сковано је – и оковано – једним смислом“ (Петров 1968: 166).

Зато Миљковић уз сав труд да парира Настасијевићу у задовољавању мрвицама оностраног и чуђењу сличности животиња и небеских тела на самом крају песме одаје забуну: може ли му се веровати кад пева: „ево враћам се чист на своје првобитно место“ ако већ у наредној терцини исказе бојазан да му се ванјезична метафизика неће показати као захвална сфера означавања? Забуна је последица Миљковићевог заборављања да је Настасијевић бестелесни певач телесног, код њега је језик тек онолико присутан да му буде неизоставна, минимализирана И зато сасвим на чулни ефекат усредсређена спона са прајезиком. Он са сигурношћу транспонује старе облике у нове просторе и конструкције, постајући тако сām, како каже Миодраг Павловић, „једно ново песничко тле“ (Павловић 1968: 166). Миљковић није сигуран да је такву дугим процесом сазревања у натуралистичку једноставност добијену новину изражавања заслужио: његова уобичајена поетика се сувише отуђила у „одбеглу тајну“ (Миљковић 2001: 22) усамљеног певача и његове личне телеологије. Миљковић, супротно Настасијевићу, мре речју у неизречје.

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „ЛАЗА КОСТИЋ“

*... шајне су силе слушкиње њој.
Навек се са њом јојаве нове,
Земних милина небески крој.
(Лаза Костић)*

Са својим самртним вапајем „мајци светој“ (Костић 2001: 102), Лаза Костић је од тренутка тражио да буде јачи од све вечности, јер то је његова вечност, прва после толико времена нестваралачког лутања у којој термини „посебност“ и „безначајност“ неће бити синоними. Миљковић у реструктурисању своје реалности – у чему се слаже са Костићем, јер обојица верују у постојање представа реалности, пре него реалност саму – не жали да се растане од објеката подложних перцепцији и тумачењу, јер и сам слути, кроз

еклезилалну меланхолију свог певања, да се ближи граници простора који је само тумачење, смрт која овековечује живот утолико што му поставља есхатолошке контуре, најлепше које би могао да има. „Santa Maria della Salute“ је „нама његово завештање, а њему (Лази Костићу) *увод у неисцјева-но дело* [Н. Ђуран] о ономе што тек у заносу пророци слуте“ (Попа 2001: 7). Ако је „страх почетак мудрости“, то значи да је он само изворни ступањ перцепције оностраног, и да од мудрости, у случају тумача са смелијом маштом (или вером, што је у случају умирућег песника исто), може од мудрости позајмити моћ деловања и сублимирати се у растуће одушевљење. Друкчије речено, у великом необликованом простору страха, тумач се креће од поларности за своје ја уплашеног аутора до поларности песника који верује у Блуменбергову максиму да се „светлост очитује у себедавању“. Када се Миљковић у својим стиховима: „Да ли ћемо је наћи у повратку ноћи/ у повратку цвета у повратку сна и гора“ (Миљковић 2001: 19) пита о извесности победе идеје уобличености и телеологије над истрошеном прозаичношћу рационалног, он још увек није активирао свој страх, поетизовао га синовским одушевљењем. Миљковић је у поређењу са Костићем парадоксалан, јер се одговорноћу његове немоћи и неодношења према свету мора „скаменила“ (Миљковић 2001: 19) уместо да уђе у своју надисторијску сублимацију. Чуђење није статичност херметичности и интровертност, већ тврдоглаво опевање реалности од стране заљубљеног тумача који неће престати да редефинише стварност док тај његов уметни свет не постане нешто тако фантастично и грациозно да ће „замутити мудрачке мозгове“ (Костић 2001: 104), „помрчити сунце“ (Костић 2001: 104), „стопити свих васиона лед“ (Костић 2001: 103), „задивити светске колуте, богове силне, камоли људе“ (Костић 2001: 105). Миљковићева очајничка везаност за вечност једности преслаба је заштита од незаинтересованости „заборава и простора“ (Миљковић 2001: 19). Миљковић је испосник себеништења, Костић себедавања; Миљковић верује да му је довољно да нађе своју љубав у језику, па што се њега тиче опевано може и да „у смрти заночи“ (Миљковић 2001: 19). Он жели сусрет са вољеним архетипом у скровитости интроверсије, без ризичног и превратничког натпевавања света и редефинисања опеваног у безброј различитих имена. Човек за Костића има само ирационалну, есхатолошки индиферентну свест, па кад разум однесе победу над страстима и ирационалним, то се човек-субјект издигао изнад света објеката и дела по увек делимично наслућеној намери ауторизујућег архијезика. За Миљковића је одсудно кретање на граници живота и смрти само апологија за конотацијску неодлучност, пре него стимуланс да на постојећи свет у име своје љубави одговори још реалнијим светом; зато што не жели да прати своју љубав преко границе редефинисања, за њега није само именован као „тишина“ свет у коме неће имати ком архетипу да упу-

ти своју стваралачку чежњу, већ и свет где му је тај архетип био искуствено доступан, јер да би се објекат љубави уопште пронашао, он се мора тражити у сваком сегменту искуства који је без тог љубавног трагања увек на прагу да умре, увек тек толико у јави да га те исте јаве „сломи ма” (Костић 2001: 102).

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „ДИС“

*Ал бејају звезде, остјављају боје,
Месца и даљине и визију јаве
И сад ипак живе као биће моје,
Невино везане за сан моје главе.
Ал бејају звезде, остјављају боје.
(Владислав Петковић Дис)*

У садашњици безнађа и пропасти, када искуство не пружа више ништа достојно симболизације, једина утеха налази се у ослањању на архетип „сунчаног порекла“ (Миљковић 2001: 20) као што чини Миљковић у песми „Дис“. Његов Дис због тога више не жели обичност и тражи дефинитивни расцеп емпиријске и метафизичке поларности („Нека се заборави пријатељство дрвећа и птица/Нека се земља развенча са сунцем“ (Миљковић 2001: 20)), јер је једино стање екстремног певања и самовезивања, па било за нежно, молитвено измамљивање вере да је мртва драга ипак жива али да само спава, било за суицидални непростор где нема више „земље без убогих људи“, али ни „порока, друштва где је чам“ (Петковић, В.: roetabg.com/htm/pisci/domaci/vladislav_petkovic_dis.html) достојан одговор на прозаичност која представља бескрајни низ међуиздаје певања и ствари. Зато што је човек биће екстрема, бескомпромисно, једино ће пристати да самог себе тумачи; признатост од стране других је добровољно предавање своје именитељске моћи, највредније коју има, индиферентној и непевајућој средини (Џацић би овај фактор навео као сигурну баријеру између ауторства трагичног ренегата Диса и Миљковића, за кога у својој критици каже да је његова генерација „уживала плодове борбе коју су водили њени претходници“ (Џацић 2001: 211), и да је била „примана од свих“ (Џацић 2001: 211)).

Дис чезне за сфером која превазилази искуствено, које, као уосталом и друштво које га неумитно кроји, уме само да разочарава, напрасно отимајући оно што поклони. Дис изједначава сан и сећање: кад је већ све иза њега, нема разлике да ли је живот почео срећом а окончао се несрећом, или је несрећа еволуирала у срећу. Тако, на пример, у „Јутарњој идили“, Дис пева: „Мину све што беше, хтеде бити икад. Тама се увуче у идеју снова. Раскошније смрти нисам глед’о никад. Имао сам и ја веселих часова“ (Петко-

вић, В.: poetabg.com/htm/pisci/domaci/vladislav_petkovic_dis.html). Сличност између Миљковића-Диса и самог Диса била би вероватно потпуна, кад Миљковић не би са толиким гађењем и ужасом гледао на дестинацију у пустом и индиферентном архијезику, „крвожедној тишини коју својом љубављу хранити треба“ (Миљковић 2001: 20). Дис је из облика, Јасперс би приметио, „искочио у егзистенцију“, Миљковић је побегао у најмрачније одсуство симбола; Дису је умирање тек припрема за нову, од смрти јачу хијерархију, Миљковић се не мири са смрћу и, парадоксално, тиме је слави: „Овде је ноћ што се животу опире“ (Миљковић 2001: 20). Зато што Дис пева: „Ја сад *jegva* [Н. Ђуран] могу знати да имадох сан“, очајнички се држи тихе вере да ће његов опевани објекат изронити из смртоносне прозаичности (Петковић, В.: poetabg.com/htm/pisci/domaci/vladislav_petkovic_dis.html). Миљковић одбија да језик симбола пренесе у језик смрти, архијезик, који се више ни на шта не ослања, не јер је нестало објеката, већ јер нема више ко, сем нас усамљених, да нам осигура везу између певања и опеваног. Дис лако може поверовати и да га више ништа не везује за вољену жену, пријатеље, време кад је био млад и срећан, али ту слутњу побеђује другом, да ће се поново срести, и њу, оправдан својим онтолошким очајем, преферира над првом. Миљковић са друге стране задржава смрт као симбол који стално настаје у човеку, и чију способност да одељује опеване објекте од остатка стварности треба неговати тако упорно да свако приближавање стварности кроз сећање делује само као још један увод у изиграност и одбијање од исте. По цену задржавања смрти као иманентне, Миљковић даје вољеној реалности право на надживљавање. Свет који је постао песма више није „паду склон“ (Миљковић 2001: 20).

ФИГУРА АУТОРА У ПЕСМИ „ГРОБ НА ЛОВЋЕНУ“

Мото којим Миљковић започиње песму „Гроб на Ловћену“ паралелан је реченици у његовом другом делу „Прилога“: „Осећам да моје метафоре још нису постигле снагу симбола“ (Миљковић 1972: 245). Узрок томе лежи у Миљковићевој уплашености за сопствено ја пред обраћање ванјезичном, јер кад симбол, еманципован од свог аутора уђе самостално у свет, за аутора остаје још само нема и неизвесна молитва простору који је, откако је написана песма, то једино активно обраћање песника свету, остао празан, без утехе и комфора телеологије. Зато „Гроб на Ловћену“ почиње стихом губљења вере у човека и његово искуство: „Мртве су горе одакле та реч дође“ (Миљковић 2001: 18). Његошев одговор би гласио: „Да, кад главу разбијеш тијелу, у мучењу издишу чланови...“ (Његош 1983: 10). Једина нада у нову реалност јесте покушај да се она реструктурише „рођењем“ (Миљковић 2001:18), која не значи толико победу над прошлошћу колико

хуманизирајући извлачење оног умног и новог (што су за Миљковића увек синоними) из њене генерално индиферентне масе, „откривање поезије у њој самој“ (Миљковић 1972: 247), како каже он у трећем делу „Прилога“.

Мирење дана и ноћи у „смрти која обасјава“ нужна је сублимација Његошевог осећаја немоћи и неповерења у завађено људство, отуђено од вековних обичаја и религије, у уздање у сопствено руковање својом судбином („Здраво твоја глава на рамена, ти ћеш другу пушку набавити, а у руке Мандушића Вука, биће свака пушка убојита“ (Његош 1983: 137)). Његош опчињава Миљковића јер није више ни у искуству ни у метафизици: превазишао их је тиме што их је ујединио. Борба за слободу је мотив који превазилази књижевност, па и човека: он је опис бесконачне еманципације поретка из истрошености знања у деликатност – која у језику поезије значи моћ! – будућности, времена јединственог по томе што је резервисано искључиво за појединца. Тада, накнадно, ни прошлост више није цинични мерач времена које смо изгубили у физичком него архетипски, теолошки пандан индивидуалистичко-креативној будућности. Живот је у „Гробу на Ловћену“ најобухватнија потенцијалност која обухвата дан и ноћ, рат и мир, његове хераклитовски зарађене антиномије трају све до простора архетипског, одакле се полази са тумачењем спевова о слободи и индивидуалности. То је о „Горском вијенцу“ поред Миљковића мислио још и Матија Бећковић када је написао: „Кад не би постојао рукопис, веровао бих да „Горски вијенац“ нико није написао, већ да је одувек постојао. А све велике песме постоје пре него што су записане, старије од себе и од својих твораца. „Горски вијенац“ сам могао замислити без нас, али нас без „Горског вијенца“ није ми могуће ни замислити, ни објаснити“ (Бећковић (без године издања):130). „Феникс је једина истинска птица“ (Миљковић 2001: 18), јер је мноштво његових реинкарнација мноштво свих птица, свих човекових усуђивања на метафизичко икада, где интермецо затишја у писању није ништа друго до остављање места наредној генерацији тумача/ тумачењу да пева о слободи. „Место препознато у простору“ (Миљковић 2001: 18) је део битисања остављен човековом сналажењу са сасудима вечности; за временску апологију брине се песма – хуманизирана историја.

СЕДМОРИЦА ПЕСНИКА – ИЗВОР БУДУЋИХ ПЕСНИКА

*Јер сада њлегамо као у ољегалу, нејасно, а њага ћемо
лицем у лице. Сада сазнајем делимично, а њага ћу сјоз-
најти њошњено, као њишо сам и сам сјознајти.*
(1.Кор.13:12)

Миљковићева фасцинација идејом поезије која по настанку постоји одвојено од свог аутора и сама себи шири значења, из чијег је бескрајног мноштва шачица доступна тумачењу ограниченог броја читалаца ишла је упоредо са идејом недовољности актуелности, апсурда нужности спољашње институције која је вечно на издисају, и као таква је антипод парадоксалној институцији личног, која, умећем „једине истинске птице“, збраја сва своја индивидуална отеловљења у вечност једне везивне парадигме („О све што прође једна вечност бива“ (Миљковић 2001: 51).

Поезија има двојаку улогу: она је артефакт оностраног, идеја заувек недостижног сунца које „очарава својим одсуством“ тиме што га се, у спасу од свести о ноћи и беспућу, свако сећа на свој начин и према њему промишља свој дан. Но управо зато је она и прилика за конкретну потенцијалност, која увек изнова заживљава, као што после Сервантеса, свако други може написати већ изнађеног „Дон Кихота“, али на друкчији и богатији начин; Борхес би рекао, „скоро бескрајно богатији (Нејаснији, рећи ће они који га потцењују; али нејасност је богатство)“ (Борхес 1997: 58).

Седморица песника су призвани из прошлости не да испуне њу, већ будућност, која позива на креативност стварањем осећаја „немира, неспокојства, нестрпљења и грозничавог рада“ (Миљковић 1972: 251). Они постоје не више као необориви конформистички ентитети: то је њихов архаични аватар који је постојао само као нужни степеник ка иконокластичном пењању у дозвољеност будућности. Они су призвани као извесне потенцијалности, као улоге које чекају довршење циклуса у усуђивању будућег аутора, функција која измамљује и иницира свог извршиоца. Зато, ако је у поређењу Миљковићевог и њиховог ауторства на површини било показатеља Миљковићеве симболизаторске немоћи, намера нипошто није била да се његов труд да поново пева кроз њих завршава песимистично. Питање које Миљковић поставља само је домишљати интермецо пред одговор који он сматра још реалнијим ступњем *йоиесис*-а од оног у коме је певао; јер, Миљковић се не обраћа празнини, него оном невиђеном *кроз* празнину, и тако макар тек слути довршавање процеса очовечења опеваног. Он пристаје да одвоји песника и симболе само под условом да симболи у будућности пронађу новог песника након што су од прошлости позајмили извесност аутора; а аутор се након сваког краја реструктурисања разлаже натраг у стихију ауторства, и онда мора доћи на ред следеће реструктурисање исте поетске смесе. Исказивањем

свог песимизма и немања вере у човека, „грађанског“ аутора, Миљковић само умире у једној сфери, али се рађа у другој, оној у којој се више не разликују он и песма. До одгонетања самог себе стиже се проживљавањем, хипостазирањем другог; чути „своје срце у туђем“ (Миљковић 2001: 32). Унутар језично певање машта о бесмртности, али оно само припада блеску, тренутку екстатичне екстраверсије, коју више није могуће разликовати од интроверсије након знања да је човек, а нарочито песник као личност која именује свет у постојање, пролаз за тумачења оног ширег од човека: у свету се разуме човек, у човеку се осећа свет.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бабић [Н.Г.]: Душан Бабић, *Књижевности за дрући разред средњих школа*, Београд: Партенон.
- Барт (1971): Ролан Барт, *Књижевности, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
- Берђајев (2001): Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва*, Београд: Логос.
- Борхес (1997): Хорхе Луис Борхес, *Приповешке*, Подгорица – Београд: ИТП „Унирекс“ – Завод за уџбенике и наставна средства.
- Зуровац (1997): Мирко Зуровац, *Дјетињство и зрелости умјетности I, II*, Београд: Плато.
- Зуровац (2005): Мирко Зуровац, *Три лица лепоше*, Београд: ЈП „Службени Гласник“.
- Ковачић (1978): Иван Горан Ковачић, *Пјесме*, Сарајево: „Веселин Маслеша“.
- Костић (2001): Лаза Костић, *Песме*, Нови Сад: „Школска књига“.
- Миљковић (1972): Бранко Миљковић, *Сабрана дела*, књ. I–IV, Ниш: Градина.
- Миљковић (2001): Бранко Миљковић, *Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Настасијевић (1968): Момчило Настасијевић, *Седам лирских крујова*, Београд: Просвета.
- Његош (1983): Петар Петровић Његош, *Горски вијенац*, Београд: СКЗ.
- Петковић (2013): *Владислав Петковић Дис (1880-1917)*. Посећено 15. маја 2013. на интернет адреси: www.poetabg.com/htm/pisci/domaci/vladislav_petkovic_dis.html
- Радичевић (1968): Бранко Радичевић, *Песме*, Београд: Рад.
- Шушњић (2009): Ђуро Шушњић, *Религија I–IV*, Београд: Чигоја штампа.

Nikola M. Đuran

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

THE SOLIDITY OF AUTHORSHIP IN BRANKO MILJKOVIĆ'S POETIC CYCLE "THE SEVEN DEAD POETS"

Summary: The following work is concerned with establishing the undeniability of authorship within Branko Miljković's poetic cycle "The Seven Dead Poets". It explains the manner in which each interpretation of a poem by the verified, timeless classics is a way of summoning them into reality all anew. The same death which took the seven authors from the physical realm ensured the validity of both their empirical and poetical contact with the existence; because they belong to the safety of past – the only time independent from an individual and, thus, indubitable – the cherished authors are synonymous with their poetry, resisting any attempts of identifying their experience to that of the interpreter. Their authorship, intensified with the desperate reader's reverence, severs its bonds with the history of earlier or future literature: in its craving to finally overcome the hopelessness of poetic polysemy, Miljković, if only by means of his painful awareness, decides to "transform" the text back into a humanoid/ humane form.

Keywords: Miljković, Tin Radičević, Dis, Njegoš, Kovačić, Kostić, Nastasijević, authorship, timeless