

Народна библиотека “Душан Матић”

МАТИЋЕВА ОГЛЕДАЛА



Ђуприја, 2017

Издавач
Народна библиотека „Душан Матић“
Ђуприја

За издавача:
Љиљана Ђорђевић
в.д. директора Библиотеке

Уредници:
Александар Ранчић
Маша Дудић
Ивица Попадић

МАТИЋЕВА ОГЛЕДАЛА

Зборник научних радова и есеја са округлог стола
35-их Матићевих дана

Штампа:

Ђуприја

Народна библиотека „Душан Матић“



Ђуприја, 2017

П Р Е Д Г О В О Р

Матићеви дани су књижевна манифестација која се традиционално одржава у Ћуприји сваког септембра од 1982. године. Манифестација је посвећена академику Душану Матићу, рођеном 13. септембра 1898. године у Ћуприји, великану српског надреализма, писцу, филозофу, преводиоцу, професору Факултета драмских уметности.

Током година обележавања Матићевих дана, кроз наш град и нашу Библиотеку прошао је заиста велики број значајних имена српске уметности, културе, науке о језику и историје књижевности, глуме, сликарства, књижевне критике, музике.

Будући да има тако дуг век трајања (ове године се обележавају 36. Матићеви дани), ово је једна од најважнијих књижевних манифестација у Србији.

Како је почело?

Након смрти Душана Матића, у жељи да се Ћуприја на достојан начин одужи свом суграђанину, 29. маја 1981. године обележен је „Дан Матића“. У галерији Дома ЈНА, у присуству његове супруге Леле Матић, отворена је изложба цртежа Душана Матића.

Самоуправна интересна заједница културе Општине Ћуприја на седници своје Скупштине, 29. јуна 1981. године, донела је Одлуку о успостављању „Матићевих дана“. И већ наредне године, 13. септембра 1982. у Дому ЈНА отворена је изложба слика академика Пеђе Милосављевића. Тиме су отворени први „Матићеви дани“ који трају већ 36 година.

Душан Матић је био свестрана стваралачка личност. Његова свестраност и авангардна оријентација опредељују и улогу и значај саме манифестације „Матићеви дани“, као и њено осмишљавање и спровођење. Из тих разлога „Матићеви дани“ су вишедневни комплексни културни догађај, а присутни су сви видови уметности и културе, као и критичко разматрање

културе и уметности уопште, кроз сагледавање њиховог значаја кроз време и анализу њиховог даљег значаја.

Програм манифестације је замишљен са намером да се тај авангардни дух огледа у сваком сегменту појединачно, а као низ културних дешавања која ће својим садржинама привући најразличитију публику.

Награда „Матићев шал“ је по дефиницији награда која се додељује младом песнику до 27 година старости за његову прву књигу песама, под условом да је објављена у текућој години. Поред награде Друштва књижевника Војводине „Бранкова награда“ – за песнике до 27 година, ово је, колико смо ми упознати, једина књижевна награда која се додељује за поетско стваралаштво, а која, поред признања књижевне вредности првенца младог аутора, има за циљ мотивацију аутора да настави да се бави започетим радом. Ова награда је отворила путеве многим данас афирмисаним писцима – песницима, значајним именима српског песништва данашњице.

Награда се састоји од шала, као препознатљивог дела одеће Душана Матића, плакете и новчаног износа и додељује се на завршној свечаности приликом проглашења добитника награде.

Душан Матић био је познат и по томе што су се у његовом стану у Београду, у улици Војводе Добрњца 26, одржавале тзв. причаонице. То су била дружења интелектуалаца који су дебатовали о различитим културним, уметничким, филозофским и друштвеним темама. Традиција ових причаоница данас се наставља одржавањем округлих столова.

Округли сто, обавезни део „Матићевих дана“, је место на којем најеминентнији стручњаци из области књижевне критике и историје књижевности на задату тему и кроз анализу Матићевог стваралачког рада, полемишу о Матићевом стваралаштву. За три и по деценије трајања манифестације међу учесницима округлог стола до сада су, између осталих, били угледни књижевни критичари, теоретичари и песници:

Милосав Мирковић, Драшко Ређеп, Јован Христић, Мома Димић, Милош Петровић, Слободан Павићевић, Срба Игњатовић, Мића Цвијетић, Адам Пуслојић, Гојко Тешић, Гордана Влаховић, Вук Крњевић, Чедомир Мирковић, Градимир Московљевић, Теофил Панчић, Велибор Лазаревић, Слободан Ракетић, Димитрије Тасић, Бранислав Вељковић, Миљурко Вукадиновић, Триво Инђић и низ других поштовалаца Матићевог књижевног дела.

Због великог значаја научних радова изнетих на округлом столу о стваралаштву Душана Матића одлучили смо се да објавимо књигу под називом „Матићева огледала“. То је зборник научних радова и есеја са округлог стола 35. Матићевих дана. Вредност ове књиге је и у томе што је последња књига антологија критичара о Матићевом стваралаштву објављена још далеке 1994. године.

У овој књизи су радови аутора који су, мање-више, дуги низ година редовни учесници округлог стола, као што су Радомир Андрић, Душан Стојковић, Живорад Ђорђевић и Бошко Руђинчанин, али и научне студије и есеји аутора који по први пут учествују на „Матићевим данима“: проф. др Софија Милорадовић, проф. др Бојан Ђорђевић, проф. др Предраг Јашовић, Милош Јоцић, Гојко Божовић и други.

Обавеза свих нас, Народне библиотеке „Душан Матић“, као организатора „Матићевих дана“, Министарства културе и информисања, локалне самоуправе, као финансијера ове манифестације, је да уложимо додатни напор да у будућности одржимо висок ниво квалитета манифестације јер Душан Матић то заслужује. Како је неко лепо приметио, Душан Матић је био острво једног доба и једне књижевности, али и острво са посебном уметничком флором, фауном и микроклимом.

Александар Ранчић
Маша Дудић

Биљана Андоновска

Институт за књижевност и уметност, Београд

**ТЕЛО, ДИСКУРС И ИДЕОЛОГИЈА У ПОЕМИ МАРИЈА РУЧАРА
ДУШАНА МАТИЋА И АЛЕКСАНДРА ВУЧА***

Апстракт: У раду анализирамо цензурисану поему Марија Ручара (1935) Душана Матића и Александра Вуча. Поему разматрамо у контексту Матићевог опуса, надреалистичких коауторских текстова и постнадреалистичких поема тридесетих година. Указујемо на значај насловне илустрације и граничну драмско-књижевну форму поеме, која је изворно била намењена колективном сценском извођењу. Главни део анализа посвећен је питању интеракције тела, дискурса и идеологије у Марији Ручари.

Кључне речи: Марија Ручара, Душан Матић, Александар Вучо, надреализам, поема, драма, тело, идеологија, критичка анализа дискурса, хегемонија

Игром више фактора, најпре непосредне друштвене цензуре, а потом и различитих тежишта књижевно-историјских интереса, Матићева и Вучова поема Марија Ручара (п)остала је готово сасвим невидљива унутар опуса њених коаутора. Поема је изашла у Књижарници „Светлост“ Лазара П. Вукићевића из Београда, као прва књига едиције „Поезија и критика“, али је „још пре пуштања у продају била забрањена, а неповезани примерци уништени“. Марија Ручара прецизно је датирана (јануар-фебруар 1935, штампање завршено 3. јула 1935), као што се и прецизно уписује у свој историјско-политички тренутак. Судаћи према још недовољно истраженим конкретним околностима њеног настанка, она је била и нека врста директног апела и реакције на судски процес радници Ружици Сокуп (Поповић 2014: 60).

Марија Ручара данас се чита као егземплярно комунистичко и агитационо штиво из средине тридесетих година. Њена главна јунакиња је жена, радница и мајка, која постаје преступница, али и симбол преображаја од пасивне жртве у освешћени и делатни историјски субјект, субјект револуције. Поема у основи прати ту параболичну метаморфозу, од крајње беде и виктимизације ка ре-акцији, побуни, па и револуционарном насиљу, уз финалну оптимистичку пројекцију новог, бескласног и егалитарног друштва. То је, дакле, ангажована дидактично-алегоријска поема, конфликтна, пристрасна и солидарна. Ако је у време свог настанка због тога била друштвено-политички проскрибована, у социјалистичкој Југославији из сличних разлога биће имплицитно, аксиолошки цензурисана. Радомир Константиновић описао ју је као „пропагандни плакат у стиху“, који се од осталих дела „такозване 'социјалне' литературе“ разликује по присуству „технике модерне поезије“ (Konstantinović 1983: 231). Та модерна, надреалистичка техника ипак није довољна да превлада пропагандну основу поеме, те отуд закључак да „суштински Матић је ту одсутан“ (Konstantinović 1983: 231). Питање је: зашто би био одсутан? Односно, шта је тачно одсутно? У писању и потписивању поеме због које се могло завршити у затвору нисмо сучени са мањком, већ пре са зазорним вишком по-етичког улога и присуства (ко)аутора, који упућује на реално једне историјске ситуације и интелектуалне климе чија нам радикална логика данас умногоме измиче.

Да сам Матић није имао намеру да ову поему испише из логике свог опуса сведочи и то да су три фрагмента из Марије Ручаре прештампана у Багдали (1954), тој не толико првој, како се често истиче, колико средишњој књизи Матићевог укупног дела. Композиција Матићеве Багдале, као и осталих самостално сачињених књижевних избора београдских надреалиста педесетих година, представљала је много више од

пуког збира и збирке текстова. Кроз наизглед неутралан хронолошки поредак и зборничке структуре својих књига некадашњи надреалисти активно су градили слику једног историјског, интелектуалног и књижевног континуитета, који је културно-политичке позиције постстаљинистичке Југославије требало да директно надовеже на токове уметничке модерности из међуратног периода. Матићева Багдала, Дединчева књига-опус Од немила до недрага, Ристићева збирка поезије *Nox microcosmica* или Вучов избор Ако се још једном сетим: песме, нису биле само књиге већ културно-политички гестови, који су кроз етапе стваралачке еволуције надреалиста (ауто)легитимисали логику и нужност једног епохалног кретања, од модернизма после првог до модернизма после другог светског рата. Сваки ступањ те дијалектичке развојне линије био је неизоставан.

Зато се Марија Ручара, као пуновредан део стваралачке еволуције њених (ко)аутора не може избрисати из њихових опуса. Сагледана без предрасуда у погледу идеологије, па и идеологије априорних књижевних вредности, Марија Ручара се указује као једна ретко узбудљива извођачка поема, спроведена техникама које се ретко (ако уопште) могу наћи у поезији тог времена, као репрезентативно дело једне епохе и једне фазе српског (пост)надреализма – укратко, дело препуно књижевног и историјског смисла. Зато би је – у комбинацији чисте читалачке радозналости, евидентне књижевноисторијске потребе и воље да се детабузира говор о једном важном облику и периоду деловања српских надреалиста – требало прочитати као целовито и пуновредно књижевно остварење.

Коауторство и (пост)надреалистичке поеме

Матићева и Вучова поема може се двоструко контекстуализовати. Она пре свега припада корпусу коауторских текстова српских надреалиста. Коауторство је, као

што је познато, била једна специфично, па и ексклузивно надреалистичка стваралачка пракса, која је директно произилазила из новог схватања субјекта и његовог учешћа у писму заснованог на психоаналитичким увидима и искуству аутоматског писања. Међу београдским надреалистима, Матић је био један од оних који су били најотворенији за коауторске праксе. Како је сам говорио, у његовим сабраним делима „једна свеска би морала да носи назив Сарадња. Ту би се нашли Вучо, Ристић, К. Поповић, Давичо, Ђ. Костић“ (Поповић 2014: 128). Занимљиво је да су Матић и Вучо били прави коауторски двојац београдског надреализма. Они су најпре сарађивали у домену колажа, што је било крунисано заједничким радом на Вучовој поеми Подвизи дружине Пет петлића (1933), која је захваљујући Матићевим колажним интервенцијима прерасла у једно од најлепших и најважнијих београдских Надреалистичких издања. Матић и Вучо су сарађивали и у уже схваћеном књижевном коауторству – од двочлане поеме „Зарни влач“ објављене у аламанху Немогуће (1930) до обимног романа Глухо доба објављеног пред сам рат. Марија Ручара ситуирана је негде на размеђи тог поетско-експерименталног и реалистичко-ангажованог пола Вучове и Матићеве књижевне сарадње.

С друге стране, Марија Ручара придружује се низу (пост)надреалистичких поема објављених тридесетих година. Тај низ критичких поема, у којима је још сасвим живо надреалистичко искуство, отпочиње Вучовим поемама Ђирило и Методије и Неменикуће (1932), али средиште корпуса чине Дединчева поема Један човек на прозору (1937), Матићева и Вучова заплена Марија Ручара (1935), Ристићева такође забрањена и заплена, али после рата прештампана Турпитуда (1938), а могла би им се придружити и Давичова „Хана“ (1939). Посматране као целина, те поеме чине један релативно конзистентан поетички корпус, који показује у основи сродну еволуцију београдских надреалиста и након

формалног гашења покрета, а форму поеме као доминанту њиховог књижевног израза тридесетих година. Кроз све наведене поеме може се пратити како се искуство надреалистичког језичког експеримента и тополи надреалистичке поетике (у Марији Ручари – жеља, ноћ, град, тело, рука, самоубиство, алегоризација итд.) подвргавају поетичком *aufhebung*у, тј. задржавају, трансформишу и адаптирају једном битно другачијем књижевном и идеолошком контексту.

Паратекст: жена и драма

Марија Ручара публици је позната углавном посредно, кроз изводе и прештампане фрагменте. То битно мења слику о делу и редукује многе импликације које је оно имало када се 1935. појавило као аутономно издање. Тако се у оригиналном, политички цензурираном али интегралном издању Марије Ручаре, читалац сретао са два паратекстуална елемента која су битно усмеравала рецепцију дела.

1) Фотомонтажа, жена и мањина

Најпре, оригинално издање Марије Ручаре на корицама је доносило једну врло занимљиву илустрацију. Та по свој прилици (ко)ауторска фотомонтажа у визуелни фокус стављала је један савремени женски портрет, скрећући пажњу како на тематски фокус дела, тако и на родну динамику која је била саставни део идеолошке критике у овој вишеструко мањинској поеми. Мањинској по теми и јунакињи (која је жена, самохрана мајка, пролетерка, жртва и преступница), али и из перспективе друштвено-политичког ангажмана њених коаутора, који је такође представљао стратегију аутомаргинализације у ширем друштвеном пољу.

Осмотримо ли пажљивије композицију насловне илустрације, приметимо да тим портретом „скромне“ савремене жене доминирају два анатомска момента: профил

забринутог лица и различито позициониране руке, тј. шаке жене. Портрет је дат из три различита угла, и могао би се, с обзиром на тип идеолошко-дискурзивне критике који поема доноси, описати и познатом синтагмом Матићевог филозофско-теоријског есеја „Истина као конструкција“, који је, на самом почетку Матићевог рада, постулирао тезу о конструктивно-прагматичкој природи истине. Са тог епистемолошког плана конструктивистичко начело се у револуционарној поеми из тридесетих година преноси на схватање друштвено-историјског процеса и демаскирање пред-расудне грађанске хегемоније.

2) Хорска поема

Друга важна паратекстуална напомена у изворном издању Марије Ручаре читаоцима је обавештавала о специфичном драмско-извођачком контексту којем је Вучов и Матићев текст био намењен: „Ова поема намењена је, за колективну рецитацију, Уметничком драмском студију у Београду“. Поред мешања лирског и наративног карактеристичног за жанр поеме, у генеричком језгру Марије Ручаре налазила се и та конститутивна драмска, сценска, јавна, хорска компоненту. О важности и новини изражајног модуса драмске поеме изјасниће се и сам Матић. При прештампавању одломака из Марије Ручаре у послератним изборима, Матић је уз текст штампао и једну обимну напомену. Изворно писана 1939. за један други коауторски текст сродног жанра, та је напомена представља проширење и појашњење првобитне паратекстуалне белешке о колективно-сценској намени Марије Ручаре:

„Ове стихове, неједнаке вредности, објављујемо онако како смо их написали, на захтев, за један женски говорни хор. Према томе, они су само скелет, део поеме, која се цела налази тек у неразлучивом споју стихова, волумена, боје, драматичности људских гласова, синкопа ћутања, [...] и

динамике говорног хора у покрету. Ова кратка поема захтева да се чита, ако се тражи какво поређење, онако како се чита текст позоришног комада, сценарио за филм или либрето за опере, тј. са много подразумевања.

Говорни хор, који је једно сасвим ново уметничко изражајно средство, настало из савремених потреба непосредног масовног уметничког изражавања [...] добија све више своје сопствене облике и законе, и задовољава, и не слутећи, естетски сан једног великог песника, Малармеа [...]“ (Матић 1966: 74).

Кроз ову напомену (послератни) читалац обавештен је шта при сваком читању Марије Ручаре недостаје, тј. бива одсутно – пуноћа и динамика њеног сценско-изведбеног контекста. Знајући за важност коју су драмска форма и интермедијалне адаптације имале у Матићевом делу и његовој рецепцији, хорско-драмска поема Марија Ручара могла би се са потпуне маргине приближити једном од жаришта Матићевог опуса.

Целина поеме

Пошто је поема Марија Ручара у свом интегралном облику готово сасвим потиснута из књижевног памћења, неће бити сувишно пустити ово дело да проговори, односно описати у неколико основних црта њену тематску и формалну основу. Основну динамику Марији Ручари дају ритмови смењивања широких планова и крупних кадрова, слика анонимног колектива и камерног амбијента везаног за јунакињу која је симболичко оличење тог колективног мноштва. У тој игри индивидуалног и колективног, партикуларног и универзалног, фигура синегдохе (метонимије) очекивано постаје једно од темељних конструкционих начела: рука као оличење мануелног рада и тела пролетера, пролетрка као оличење радничке класе,

радничка класа као носилац општечовечанске еманципације. Други доминантан проседе тиче се укрштања документарно-репортажног поступка (прототип, новински дискурс, прецизни топоними) и поступака алегоризације и параболизације који битно реконтекстуализују миметичку потку текста.

Композиција Марије Ручаре врло је прегледна. Поема има пролошки и три нумерички означена дела, унутар којих се јасно издвајају мањи сегменти са самосталном стилско-реторичком организацијом. Један курзивни стих постепено прераста у неку врсту лајтмотива и рефрена поеме, који кондензује и опетује њен сиже, поенту и поруку: „У почетку борбе у беди гледају само беду / А не виде њену прекретничку страну“ (10). То кретање од беде као фатума до беде као прекретничке силе, јесте наративни марш ове радничке поеме. Цезура унутар наведеног стиха-рефрена јесте неухватљиво место сижејног обрта, прелома који се догађа у самој Марији Ручари, тој мајци пролетера, некој врсти ироничне пројекције бретховске *Mutter Courage*.

Аутори су као парадигму рада узели производњу поштанских марки, која свакако садржи и алузију на рукотворбу новчаница. Марке нису само то што се чини да јесу, нису саморазумљиве и самодане, већ су (не)видљиви производ алијенираног рада иза којег стоји комплексна мрежа моћи, експлоатације и надзора: „Марке су сложен пипав и зрикавом контролом пропраћен посао“, у бројним трансакцијама друштво неуморно користи те марке, ни не мислећи да их неко ствара и да „свакодневно без престанка капље и капље раднички умор и зној и [б]риге и неизвесност и глад и страх на марке које се израђују“ (16), а „понекад / На марке које се још израђују / Пада . . . разлива се крв“ (17). То је крвави посао Марије Ручаре, „несвесне“ „раднице из маркарнице“, чије ће освешћивање чинити наративни заплет поеме.

„Трагичка кривица“ Марије Ручаре и слика бруталности система моћи дати су у ироничној несразмери повода и

последнице: укравши један мали шкартирани картон из фабричког дворишта како би њиме умотала храну коју носи деци, Марија бива ухићена „зрикавом контролом“, „откуцана“ и кажњена отказом. Надзиратељица и „достављачица“, ситуирана на граници света радника, којима такорећи припада, и света послодаваца, чији је чанколиз, постаје антагонисткиња поеме и очигледан је пример функционализоване црно-беле карактеризације у овом типу тенденциозне литературе.

Један од најупечатљивијих одломака у целој поеми јесте слика ноћи пролетера као „Ноћи која не спава“. Реч је о каталогу градске и друштвене маргине, оних за које ноћ није „трома топла бара спавања“, већ несаница и рад, јер „не спава прековремени рад“, „не спавају ноћне смене радника“, „не спавају проститутке у пустињи улица / Ни ноћни чистачи господских улица“, итд. (32–33). Унутар тог пролетерског ноћурна у престоници ситуирано је и Маријино суицидално бдење, односно дилема да ли да дигне руку на себе, и тако децу лиши свог тела-руку-хлеба, или да агресију преусмери на извор насиља над њом.

Марија се одлучује за другу могућност, а најтежи злочин изведен је, као и израда марки или крађа картона, кључним симболом-алатком – руком. То јест, ножем, који је „Ношен послушном руком / Од цеђи рошавом руком / Од терета напрслом руком / Од света одбаченом руком / Од беса гломазном руком / Руком Марије Ручаре / Раднице из маркарнице“ (45). Крв се симболички разлива по маркама и шаблонима у фабрици, да би се потом, бришући међе, профетски разлила по граду, којим сад газе „Неумољиве стопе / Стопе црвене [...] Стопе пролетаријата [...] Неодољиве стопе“ (49). Тај црвени марш, који је од Блокове Дванаесторице и поема Мајаковског (п)остао топос револуционарних поема, у Марији Ручари значајно је својеврсну инверзију, односно смену централног мотива руке симболичком неумољивих и неодољивих стопа: „Бат који овде разноси крв умор скотски рад

беду / буну и свест / Бат који тамо одјекује слободом победом свешћу / И радом“ (49).

Последњи фрагмент поеме има разрађену дискурзивно-аргументативну структуру. Он доноси један дидактички синопсис о смислу комунистичке револуције, тј. програм изградње бољег живота и егалитарног друштва: „Да не буде изабљених [...] Да нестане завек изабљивача [...] Да рад буде само човечанска нужност а не / скотско сурово мучење“ (50). Тај егзалтирани и оптимистички климакс поеме бескласно друштво пројектује као срећу за све, што формално дочарава поступком екстатичног каталога који збраја и меша наизглед неспојиве елементе, подједнако технички напредак, културу, телесни ужитак и достојанствене услове материјалног живота: „цветне бетонске зграде“, „млеко путер и гласне планинске / шетње“, „књиге / Музику чарапе смех“, „Мириси [...] позоришта ваздушне бање дугмета [...] филмови и лаке / Прозрачне блузе“, „дизел-мотори [...] новине и / Здравни зуби“, „Сунце, књиге слике непромочиве рукавице“, „пешчане плаже“, „науку“, „сазнање“, „цвеће и слатка теста“, „мостове клубове возове и музеје“, „Веранде читаонице перионице чекаонице поезију и светле операционе сале“ (50–53). Дакле равноправно: и душа и тело, и природа и техника, и банално и узвишено, као обећање достојанства и пуноће живота за све. На самом крају, у курзивом истакнутим стиховима-паролама, дата је и најспорнија, виолентна порука поеме: „Сувише је доцкан за мирно решење спора [...] Прелаз из владавине нужности у владавину слободе [...] Бескласно друштво се рађа“ (53).

Матићева и Вучова Марија Ручара покреће многа поетичка питања и етичке дилеме. Поред присуства надреалистичких поступака, и свих оних ефеката који су у вези са усменим, хорским извођењем дела, два аспекта Марије Ручаре могла би бити посебно занимљива из данашње перспективе. Један је везан за однос тела и идеологије, или биополитичку димензију идеолошке критике. Други се може

назвати критичком анализом дискурса господара и грађанске хегемоније.

Тело и идеологија

Интеракција тела, дискурса и моћи је један од средишњих фокуса Матићеве и Вучове поеме. Ако нема ничег материјалнијег, физичкијег и телеснијег од спровођења моћи, како је говорио Фуко, Матић и Вучо у Марији Ручари показују како се та моћ исписује по телу, утискује у њега и разара га. У средишту те моделативне матрице налази се рука, као пресек тела и идеологије: рука која ради, рука која храни (руча), рука која краде, рука која убија.

1) На самом почетку поеме читатељка се среће са једном широком фреском производног процеса и готово анимализованог рада, која мозаички ситуира оно анонимно мноштво, јунака-масу, којег ће алегоријски оличавати Марија Ручара. Слика рада је пре свега слика пропадања и деградације тела. „Посао су људи који јуре / Који се савијају грче ломе гњече журе ударају / рањаве сакате / Убијају / Људи који следе који се трују и грозно прљају“ (9). Или нешто афективније, кроз својеврсну језичку брзалицу: „Посао је глад мраз рат жеђ пад чађ жуч јеж буђ јад мук гад цеђ“ (9). У настојању да се овај стих наглас изговори, језик се заплиће као тело или машина која посустаје.

Кулминацију тог пролошког дела представља један ритмички организован о-рук сегмент („О-рук један два три о-рук“), који изговара глас господара, кротитеља те машине која се зове рука. Кроз тај глас најпре су скицирани карикатурални микро-портрети радника, зазорне пантомиме тела које ради – трудно, клемпаво, знојаво, слинаво, мишићаво. Али тај се глас постепено утапа у уједначени и машинизирани говор тела, које више није реч-појам или слика, већ прераста у

десемантизовано, ритмичко-мелодијско тело језика, такт и ритам тог дисциплинујућег ооо-рук, као зачараног круга гимнастике израбљивања. Замислимо ли тај одломак као усмено декламовање, одмах се кроз телесност језика може осетити скривена снага тих телеса, и шта је била Вучова и Матићева намера кад су поему наменили за сценски ритуал-рецитал. У том и таквом телу сазрева и револуција: „у фаланзи гладних до стиснутих песница беса / Беса у коме сазрева јуриш радничког меса“ (27). Пролетер, то је месо, бесно, гладно и запаљиво месо.

2) То разорено тело пролетера је стварни улог у класној борби, као што је и беда реална корозивна сила која нагриза и декомонује тело. Маријино тело је једно деградирано тело, уништено, прљаво, испијено, рошаво, наборано, модро, рањено, гнојно, напукло, згњечено, сломљено... И оно борави у исто тако деградираном простору материјалне беде: „буновна јутра [...] Синоћни задах јела на листу старих новина [...] Твоје напукло гнојаво ребро [...] На плеснивој слами твог лежишта“ (18–19). То тело је и нека врста изобличеног, „наопаког тела“ у чијој анатомији, с ослонцем на анатомију надреалистичких „отров-слика“, долази до „кратких спојева“ стопала и лица, или стопала и шака,: „Ти знаш за чарапе од сала на твојим тешким очима / За потштрикана стопала на твојим хромим шакама / За стенице ринтање беду“ (18, курзив Б. А.).

Тело пролетера преплиће се са телом г-града: „Улица је млитава чарапа од сала“ (31), а патња „од ноћи до ноћи лоче“ Марију као и „дечја грла и њихов рапави кашаљ / Кашаљ који ме трза кроз крти ветар града / Града у коме веју још живи ожиљци рада“ (27). Има одређене вампиристичке имагинације у представи о капиталу који лоче тело пролетерке, као и у слици о „пијавицама новца“: „Ви пијавице новца / Ви сисате жива телесна ткива / Крила дрхтавих плућа / Мишићне тетиве. . . / До краја сву крв израбљених!“ (42). Тај урбани готик социјалне

маргине може се посматрати као део марксистичке утварологије у најширем смислу.

Поема је пуна сродних слика гротескног, трпећег и начетог тела које партиципира у великом црном карневалу капитала као новој форми *danse macabre*. Вучова и Матићева поема даје пре свега језичко-имагинативну видљивост том несретном телу (жене) пролетера које је негатив, али и снага негације капиталистичког система.

3) То несретно радничко тело стављено је, очекивано, у оштар контраст са сретним телима буржуја, ситим телима која се забављају, улепшавају, играју, радују, уживају. То што је контраст јасан и прозиран не чини га неистинитим. „Сунђер профита“ попио је и Маријину „цику и смех на обали“ (20), отео јој је не само здравље већ и женственост, лепоту, самоужитак. Тело пролетерке је тело без ужитка, подвргнуто произвољном, социјално наметнутом вишку потискивања (Маркузе). Зато Маријин преображај подразумева и освешћивање „бескрајног стада жеља“, које јој „свирепе коче“ „бремзе профита“, као што ће телесни аспекти ужитка бити важан моменат пројекције новог, егалитарног друштва на крају поеме: „љубав без ових вековних лажи / Чулне раскривене ноћи без ове тегобне страве“ (53). Изменити материјане услове друштва значило је изменити начин на који оно регулише либидиналну енергију, начин на који поробљава и ослобађа људску жељу. У томе налазимо одјек надреалистичког схватања љубави и жеље, односно фројдо-марксистичких позиција српских надреалиста. Матић је, не треба заборавити, аутор првог текста о психоанализи у српском надреализму (1923).

Језик и идеологија

Посебан аспект дидактичности Матићеве и Вучове поеме чине систематски примери критичке анализе дискурса,

који су несумњиви прилог рашчитавању тихе идеологије уписане у подразумеване представе о добром животу, друштвеним улогама, назорима и понашањима, односно демаскирању грађанско-капиталистичке хегемоније. Насупрот миметичким проседеима који би се могли очекивати у једној соцреалистичкој поеми, Марија Ручара је у целини заокупљена представљањем и анализом друштвених односа моћи кроз поље дискурса и идеологизације говора. Језик (као и тело) поробљава, и језик (као и тело) ослобађа.

1) Поема започиње медијским дискурсом малих огласа кроз које хорски проговара пролетерска контрајавност. То су својеврсни псалми незапослених, мали огласи велике беде, глас оних који у јавни дискурс стижу молећи за посао и, парадоксално, плаћајући да огласе тај свој *miserere*: „хоћу радити / Посла ми дајте ма каквог посла за хонорар / Ма какав посао“ (8). Авангардни дискурс рекламе, новинских хроника и огласа, у (пост)надреалистичкој поеми из тридесетих бива битно преосмишљен и добија грубу друштвено-идеолошку садржину.

2) Други, врло огољени моменат диксурзивног демаскирања налазимо у анализи натписа на фасади фабрике: „Ради и живи а подај и другом да живи“, који прати нараторско упутство за читање: „што правим мислима газде / кад се у својој соби не прси и не ачи / значи: / 'Живи да радиш за мене / А умри без успомене' (21). Дакле, невидљив, анониман, непоменут, незапамћен. Тај дидактични превод, који гомски језик друштвеног консензуса, који се нуди као саморазумљив и оптимистичан, преводи на његово право, „газдинско“ и претеће значење, добра је илустрација за то како агитациона поема своју читатељку учи јеретичкој херменеутици дистанце и неверице, тј. освешћивања и анализирања

идеолошког подтекста исказа којима господари фабрикују и рекламирају своју репресивну „доброхотност“.

3) Критика хегемоније као натурализације идеолошки установљене слике света и читавог скупа здраворазумских „навика, увјерења, начина мишљења и дјеловања, морала“ који је одржавају, упечатљиво је дата кроз једну цитатну анализу васпитног дискурса. Реч је о одломку који говори о поковавању млађих старијима, посебно оних који напуштају село и мања места како би постали шегрти код градских гадзи.

Механизми субјективације и доминације ослоњени су на „пусте породичне струне“ (42), одакле градативно одјекују по оси друштвене хијерархије и поделе рада: „А деца морају слушати код куће своје старије / и учитеље / А у свету морају исто тако да се поковавају / старешинама и господарма Јер је то прво и главно / И / Јер без тога не може бити ни среће ни добра“ (43, курзив Б. А.). Најбоља и најваспитанија деца се најбрже покоре и „приме се свога посла“, посла послушности, чија логика пак изгледа овако: „'Слушају старије / Љубе руку старијим / Дворе старије / Чисте ципеле старијим / Шетају децу старијим / Примају шамаре од старијих / Примају ударце ногом од старијих . . . / Јер у млађега поговора нема““. Именица је остала иста („старији“), али се читав класни профил и смисао радњи изменио – послушно дете у међувремену је постало, такође неосетно, покорни роб свог господара, газде. То је тај континуум покорности и самопоробљавања, који непогрешиво води од имена оца и „породичних струна“ до ауторитета послодавца и државе. Задржавање именице „старији“, на којој почива стабилност „капиларног“ система доминације, посведочује делотворност хегемоније, која прописује шта је то „прво и главно“, без чега то „не може бити ни среће ни добра“, и која анестезира за разлику између слушати (родитеља) и бити тучен (од стране послодавца).

4) Посебно упечатљиво место критичке анализе представља слика хијерархизације административно-биروقратског језика, који је, заправо, главни виновник Маријине пропасти. Реч је о трансформацијама извештаја о Маријиној крађи, рапорта који, како се пење по лествици моћи, постаје све немилосрднији у представљању њеног поступка. Најпре достављачица, која ју је „видела, издала, сурвала“, каже надзорнику радионице да „изнела је синоћ из дворишта један шкартирани картон“, надзорник радионице главном надзорнику то преноси као „однела је бесправно синоћ из дворишта фабрички картон“, а главни надзорник директору одељења да „огрешила се о фабричка правила присвојивши бесправно фабрички картон“, да би директор одељења генералном директору то саопштио као „украда је из фабричког дворишта фабрички картон“ (25–26, курзив Б. А.). Кључни моменат, придев „шкартирани“, дакле одбачени, непотребни картон, сасвим ишчезава и остаје само гола чињеница бесправног присвајања, крађе. Очајнички чин самоодржања, крађа малог шкартираног картона, пролази кроз вишеструке мутације дискурса како се пење уз лествицу моћи, да би се са тог генерално-директорског врха у једном рапидном и фуриозном антиклимаксу, по истој оси хијерархије, сјурило наређење: од безличног „Избацили је напоље“ до афективног „Најурена си! Избачена си! Напоље! Напоље!“ Једна обична фама постаје фатална.

5) Постоји у Марији Ручари и другачија употреба језика, блиска поетској перформативности. Тако је лик Марије Ручаре у поему уведен апострофом, директним обраћањем, „Ти знаш Маријо Ручаро...“, што као поступак може имати више импликација и функција, поред осталог и ту: ословљавања, личног општења, признавања за субјект, позива на одговор. Како то нараторологи показују, употреба лирско-нарративне апострофе, тј. форме другог лица, има и посебну функцију у

односу на читаоца, рецепијента који је сваким Ти-говором имплицитно ословљен, позван на свесну или сублиминалну идентификацију. У драмско-извођачком контексту којем је Марија Ручара и била намењена, та снага апостофирања, емпатије и идентификације била је само наглашенија.

Занимљиво је, такође, да Маријина крађа није представљена миметичко-анегдотски, већ као борба два гласа. Ту су, с једне стране, курзивом истакнуте забране „Не дирај забрањено је!“, које се могу схватити двоструко. Оне би могле бити глас „достављачице“ упркос којој Марија износи картон; али, пошто то у тексту није спецификовано, оне се могу читати и као интернализирани императив господара, глас цензуре, савести и супер ега, глас етичко-васпитног другог. Насупрот њему стоје лирски императиви који су заправо магијска инкантација којом се Марија Ручара охрабрује и приморава предмете да саучествују у њеној крађи: „Склоните ножеве бритке / Склоните карте картони / Деца гледају већ дуго / У празне ћораве тегле / Тоните на кари жандари [...] Карте рони картони“ (24). Та магијска сарадња са објектима, позив природи и материји на саучешће у преступу самоодржања, јесте својеврсни језички перформанс и гатка Марије Ручаре, у којој се симболички сједињују матера, материја и (дијалектички) материјализам.

Најзад, цела поема прожета је сличним инвестирањима нараторског, рапсодичног гласа, који усмерава и охрабрује јунакињу-поему у смеру сазревања њене класне (само)свести и људског достојанства. То је језички ангажман и улог коаутора, уступање свог гласа онима који га немају. На све то биће надограђена и она димензија усменог, хорског гласа при сценском извођењу, кад ће глумци и декламатори поеме дати оно што свака позорница даје – дах, тело, глас, материјализацију. А изведена на сцени, она је већ у животу.

ЛИТЕРАТУРА

Андоновска, Биљана. „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус Од немила до недрага Милана Дединца“. Поезија и поетика Милана Дединца, ур. Слађана Јаћимовић, Светлана Шеатовић Димитријевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 169–203.

Андоновска, Биљана. „Часопис као библиографија културе: часопис Дело и проучавање послератне књижевности и културе“. Значај библиографије периодике за проучавање књижевности и културе, ур. Весна Матовић, Ана Ћосић-Вукић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014. 155–181.

Бараћ, Станислава. Феминистичка контрајавност: жанр женског портрета у српској периодици 1920–1941. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.

Biti, Vladimir. Pojmovnik suvremene književne teorije. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Дерида, Жак. Марксове сабласти: стање дуга, рад жалости и нова интернационала. Прев. Спасоје Ћузулан. Београд: Службени лист СЦГ; Никшић: Јасен, 2004.

Konstantinović, Radomir. „Dušan Matić“. Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka. Knj. 5. Beograd: Prosveta: Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983.

Matić, Dušan i Aleksandar Vučo. Marija Ručara. Beograd: Knjižarnica „Svetlost“, 1935.

Матић, Душан. Багдала. Београд: Просвета, 1954.

Матић, Душан. Избор текстова. Прир. Јован Христић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.

Novaković, Jelena. Tipologija nadrealizma: pariska i beogradska grupa. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.

Поповић, Радован. Прича о Душану Матићу. Нови Сад: Прометеј, 2014.

Roudinesco, Élisabeth. Histoire de la psychanalyse en France. Jacques Lacan. Paris: Livre de Poche, 2009.

Тропин, Тијана. „Крава носи два шешира: илустрације поема за децу Александра Вуча између надреализма и соцреализма“.

Авангарда: од даде до надреализма, ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић. Београд: Институт за књижевност и уметност: Музеј савремене уметности, 2015. 319–332.

Бојан Ђорђевић

Филолошки факултет Универзитета у Београду

НАСТАВНИЧКЕ ГОДИНЕ ДУШАНА МАТИЋА И ЊЕГОВО ОТПУШТАЊЕ ИЗ СЛУЖБЕ

Апстракт: У раду се, на основу докумената похрањених у Архиву Југославије и Историјском архиву Београда, даје преглед професионалне, наставничке делатности Душана Матића у Четвртој мушкој гимназији и Мушкој учитељској школи у Београду. Указује се на развој његове професорске каријере, као и на кључан моменат који је довео до оптужбе за комунистичку пропаганду и до отпуштања из државне службе.

Кључне речи: Душан Матић, професор, педагогија, комунизам, школа.

1.

Од почетка бављења професуром, у Четвртој мушкој гимназији (то је име носила од 1919. до 1929. године, а потом ће јој званичан назив бити Државна четврта мушка гимназија), Душан Матић као да води два паралелна живота. Један је посвећен уметности, сав у заносу, замаху и књижевним амбицијама, у врењу и пркосу, у друштву својих чудних и креативних пријатеља, модерниста и надреалиста. Други је професионални, наставнички, усмерен младима, али са ограниченим пољем деловања, у доста скученој школској средини која ће, након увођења диктатуре, 1929. године, постати још скученија и конзервативнија. Та два смера Матићевог животног кретања ретко су се – ако уопште – дотицала и преплитала, као уосталом и кад је реч о његовим

знаменитим колегама из Четврте мушке гимназије – Милошу Црњанском и Момчилу Настасијевићу. У својим писмима или записима ни Матић се баш није много дотицао своје наставничке професије, али је зато своје књижевне и филозофске ставове и своју несумњиву ерудицију претакао у предавања и преносио амбициознијим од својих ученика. Говорио је, како сведочи Миодраг Коларић, о филозофима попут Ђерђа Лукача, Карла Јасперса, Бертрана Расела или Хајдегера, те, на часовима француског језика, који је уз филозофију и српскохрватски језик предавао, о француским књижевницима Аполинеру, Жиду, Рембоу, Сен Џон Персу, али и о онима који сигурно нису тада могли бити у наставном програму – Тристану Цари, Андреу Бретону или Полу Елијару. Није, притом, Матић одмах закорачио у тада (као и сада, уосталом) тежак и слабо плаћен професорски позив, него је после Првог светског рата најпре боравио на усавршавању у Паризу, потом у Немачкој, а онда се једно време посветио и публицистици. Од 1926. године почиње његова наставничка каријера која ће бити, са гледишта професионалности, педагошке вештине и способности веома успешна, али која ће се нагло прекинути из политичких и идеолошких разлога.

2.

Душан Матић је за суплента у Четвртој мушкој гимназији постављен званично (иако је пре тога скоро годину дана држао хонорарно часове) 23. јуна 1926. године. У својој првој школској години, 1926/27, предавао је француски језик, са непотпуним фондом од дванаест часова. На крају те његове прве целовите школске године, 1. јула 1927. године, тадашњи директор Четврте мушке гимназије, Љубомир Јовановић, у тзв. кондуиту, доста је похвално оценио Матићев рад, замеривши му само на недостатку строгости према ученицима, који су ови очигледно знали да злоупотребе: „Добре спреме. Вредан, тачан, савестан,

али комотан у васпитној дужности, те тешко одржава ред. У грађанству исправан.“ Исти број часова – дванаест – на истом предмету, имао је Матић и следеће школске године. Но, нешто касније, додељени су му часови који су недостајали до пуног фонда, и то часови српскохрватског језика и филозофије (тј. филозофске пропедеутике). Ове године, међутим, директор Јовановић био је много уздржанији у оцени Матићевог рада, и оценио га само оценом „добар“: „Добре стручне спреме, обичне дидактичко-методске способности. Педагошки тактичан. На струци ван службе не ради. Занима се превођењем са страних језика у новинарству. У служби и ван службе исправан. Доста малодушан.“ Матић се, очигледно, лако помирио са овом оценом, за разлику од неких својих колега. И следеће школске године, 1928/29, предавао је, са осамнаест часова недељно, српскохрватски језик, француски језик и филозофију, а у школској 1929/1930. години, са чак двадесет једним часом недељно, српскохрватски и француски језик. Током те школске године, тачније 2. јануара 1929. године, положио је професорски испит. Тада је, између осталог, предавао и Чедомиру Миндеровићу и Љубиши Јоцићу. У школској 1930/31. години предавао је српскохрватски језик и филозофију са осамнаест часова недељно. У току те школске године венчао се са Јеленом-Лелом и преселио. Када је, међутим, на крају школске године, као и ранијих година, затражио дозволу да летње ферије проведе у Француској, Министарство просвете му то није одобрило. Узрок томе је, највероватније, био тај што је Матић морао да 4. јула те године предстане суду због ревије „Надреализам данас и овде“. Матићево сведочење спречило је да суд забрани ревију, а сам Матић ће нешто касније ипак добити одобрење Министарства просвете за пут у Париз.

Ипак, венчање је Матићу донело и промену у професионалној каријери. Иако је већ била извршена подела часова за школску 1931/32. годину, директор Четврте мушке гимназије, Матићев таст Миодраг Ристић, упутио је молбу

Министарству просвете „да се Душан Матић, професор ове гимназије, иначе зет директора, премести у неку другу школу.“ То је и учињено 11. октобра 1931. године, када је одлуком Министарства просвете Матић премештен у Мушку учитељску школу у Београду. Међутим, иако је тада био на плати у тој школи, због „потреба службе“ додељен је привремено на рад у Другу мушку гимназију „по наредби Министарства просвете.“ У школској 1932/33. години Матић предаје у Мушкој учитељској школи, и то српскохрватски језик, педагогику и психологију. Исте предмете предавао је у Мушкој учитељској школи и следеће школске године. У напомени је директор Марко Крстић записао: „Ожењен, без деце. За Београд га везује служба и књижевни рад.“ Но, у тој школској години поново ће се, овога пута као хонорарни наставник, обрети у Четвртој мушкој гимназији. Пошто у Београду није било довољно професора филозофије, то је Миодраг Ристић замолио Министарство просвете да му додели професора из какве друге школе и нагласио да је већ једнога и сам нашао, тражећи од Министарства просвете сагласност да га и ангажује. Био је то, наравно, његов зет: „Нашао сам господина Матића М. Душана, професора овдашње Мушке учитељске школе – коме је философија стручан предмет – и упитао га да ли може и хоће да, поред својих часова у Мушкој учитељској школи, узме и ова 4 часа философије у овој школи. Г. Матић ми је, одмах, изразио пуну готовост да прими ове часове.“ Министарство просвете је дало сагласност за ангажовање Матића као хонорарног наставника у Четвртој мушкој гимназији. Почетак нове школске године, 1934/35, затекао га је у Прагу, где је од 2. до 8. септембра учествовао на Интернационалном филозофском конгресу. Те школске године био је, сигурно, најоптерећенији у дотадашњој наставничкој каријери, јер је у Мушкој учитељској школи предавао француски језик, српскохрватски језик и психологију, а у Четвртој мушкој гимназији, додуше само са два часа недељно, филозофију. Но, 11. априла 1935. године

Министарство просвете је изненада пребацило Матића на рад у Прву мушку гимназију, што је донело неприлике директору Мушке учитељске школе, јер је морао да прави нову поделу часова, пошто су чак три предмета остала непокривена. Разлог овог премештаја вероватно лежи у чињеници што је Мушка учитељска школа била перципирана као школа у којој има доста професора чије је идеолошко опредељење било левичарско, а Матић је већ био под сумњом. Уосталом, те 1935. године је са Александром Вучом (чији је син Ђорђе, иначе, похађао Четврту мушку гимназију и слушао филозофију управо код Душана Матића) објавио социјалну поему Марија Ручара. Но, у Првој мушкој гимназији провео је само годину дана, да би решењем Министарства просвете био 3. априла 1936. године поново враћен у Четврту мушку гимназију. У тој гимназији провешће још две године до отпуштања из службе – две бурне и узбудљиве године у којима ће се сусрести са тешким оптужбама, појачаним чињеницом да је хајка на њега кренула управо од његових колега, професора, од којих су му неки били и колеге по перу.

3.

Догађаји у Матићевом животу добијају невероватно убрзање. Он школску 1936/37. годину почиње у већ познатој средини, Четвртој мушкој гимназији, по устаљеном реду, држећи предавања из српскохрватског језика и филозофије. Но, у јавности је – па следствено томе и у иначе изразито десничарском окружењу у својој школи - Душан Матић перципиран као левичар, чак и комуниста, и то је убрзо изазвало хајку на њега. Она је отпочела почетком 1937. године, када су Матићеве колеге, изразито десничарски оријентисани – Славка Настасијевић и Димитрије Најдановић – јавно изrekli оптужбу да је Матић комуниста. Иако му сигурно није било лако, Миодраг Ристић, Матићев таст, као директор гимназије

морао је о овоме известити Министарство просвете, што је он 4. фебруара 1937. године и учинио: „Част ми је известити ово Министарство о следећем. На седници Разред.[ног] већа VI1 разреда, која је одржана 1. фебруара 1937 год., приликом расправљања о кривици ученика тога разреда, пале су речи наставника ове гимназије гђице Славке Настасијевић и г. Димитрија Најдановића да је г. Душан Матић, професор ове гимназије, комуниста. О овоме сам обавестио Министарство 2. фебруара 37. усмено, а сада то чиним и писменим путем.“

Но, изгледало је да последица неће бити. Одговора из Министарства просвете није било, а Миодраг Ристић је, у свом поверљивом извештају, тзв. старешинском листу који су директори сваке године слали Министарству просвете, о Душану Матићу изрекао низ похвала: „1. Стручна спрема: одлична, пуна научна спрема, широка и поуздана. 2. а) Педагошки такт: врло добар; б) Методски поступак: врло добар. 3. Марљивост и ревност у служби: савршено добра. 4. Владање у служби и ван ње: одлично. 5. Рад на својој струци: научни преводи и оригинали; низ чланака у домаћим часописима. Напомена: Гђа Матић је кћи потписаног. Овај лични однос није учествовао, ни у најмањој мери, у горњем давању оцене г. Матићу, који је много већа интелектуална и морална личност но што је горе казано.“

Но, нешто касније Миодраг Ристић је, на сопствени захтев, пензионисан, а до краја школске године Четврта мушка гимназија није имала директора. На самом попчетку школске 1937/38. године за директора Четврте мушке гимназије постављен је Урош Грбић, дотадашњи директор крушевачке гимназије. Био је то, по свему судећи, веома савестан директор, али непопустљив и нетолерантан. Оно мало сачуваних докумената сведоче о томе да је потенцирао опасност од ширења комунизма у гимназији. Истину говорећи, Четврта мушка гимназија имала је и раније, а и тада, међу својим ученицима доста оних који су још у то младо доба били

изразити левичари (често симпатизери Странке земљорадника Драгољуба Јовановића), а неки од њих чак и скојевци – Вељко Влаховић, Ђорђе Јовановић, Оскар Давичо, као и Данило Пурић (послератни успешни директор „Политике“) који је 1938. године и основао илегалну скојевску организацију у Четвртој мушкој гимназији, која ће пред Други светски рат бројати чак тридесет шест чланова!

Урош Грбић је, због тога, поштрио и однос према свим оним професорима који су осумњичени за левичарство или чак комунизам. Када је Министарство просвете одлучило да укине суспензију познатом књижевнику и англисти Илији Петровићу и да га пошаље у четврту мушку гимназију, Урош Грбић је то одлучно одбијао, упозоравајући притом да он у школи има још једног таквог професора – Душана Матића: „... Зато г. Илију Петровића стављам на расположење, јер људи који припадају Комунистичкој партији не би смели бити васпитачи и наставници. Поред Петровића Илије налази се у Колегијуму поверене ми гимназије још и Душан Матић, професор, за кога је Министарство и раније добило извештај да припада Комунистичкој партији, па ми је и њега част ставити на расположење и молити да се одмах удаљи из поверене ми гимназије. Струка Матића Душана је чиста филозофија, и он има свега 2 часа своје струке у овој гимназији, а поред тога предаје српскохрватски и француски језик. Филозофија у VIII разреду врло је подесан терен за развијање разних политичких праваца и давање сугестија у правцу којем наставник тежи. Када је то непобитно, зар се онда сме трпети и даље Матић као наставник ове школе?“

Но, Матића је чекало још веће искушење. Одлуком Наставничког савета Четврте мушке гимназије од 13. децембра 1937. године формирана је комисија која је ислеђивала кривицу двојице ученика – Самуила Бенвенистија и Ђорђе Ломпара. Њих двојица нису у принципу скривали своје идеолошко опредељење, иако су одрицали да припадају

илегалном скојевском покрету. Но, за нас је занимљиво да су чланови ове комисије били директор Урош Грбић, као и два професора српскохрватског језика – Момчило Настасијевић и Сениша Кордић. Изгледа да су ученици признали да им је левичарску литературу давао на читање Душан Матић, па је и он морао да предстане пред комисију и оправдава се. Тако је испало да су Матића саслушавали његове колеге по перу. Иако су ученици искључени из гимназије, Матићу се тада није ништа десило. Но, већ у Старешинском листу Душана Матића почетком 1938. године нема ни трага онаквим похвалама какве су му упућивали претходни директори, Јовановић и Ристић. Урош Грбић је Матића оценио само добром оценом, а делови извештаја су и врло критички: „1. Стручна спрема: солидна и поуздана; струка му је филозофија; предаје француски и народни језик. 2. Педагошки такт и методски поступак: тактичан и одмерен; настоји да се ученицима допадне и одржава са њима ближе везе; излагање градива недовољно систематски сређено и без активнијег учешћа обрађивано; не обраћа пажње прописаном програму. 3. Марљивост и ревност у служби: одржава часове, али не показује марљивост и ревност. 4. Владање у служби и ван ње: примерно. 5. Рад на својој струци: научни преводи и оригинали; низ чланака у домаћим часописима.“

Када је Грбић писао свој извештај, против Матића је већ вођен тзв. преткривични поступак због комунистичке делатности. Због тога је 1. марта 1938. године пребачен у Непотпуну државну седму женску гимназију. Међутим, истога дана саслушан је пред Државним судом за заштиту државе, па је то био разлог да га Министарство просвете „удаљи са редовне дужности“ већ 3. марта 1938. године. Ипак, после другог саслушања Државни суд за заштиту државе нашао је да нема основа за даљи поступак. После тога, Душан Матић се обратио Управном суду (тако се, тада, звао апелациони суд) тражећи потврду да је ослобођен свих оптужби ради покретања

поступка за враћање у службу. Судија Исидор Витас потврдио је да, с обзиром да је Матић ослобођен пред Државним судом за заштиту државе, нема ни основа за дисциплински поступак: „Окривљени Матић Душан, професор Непотпуне реалне женске гимназије у Београду, не ставља се под дисциплински поступак по оптужењу да је као државни службеник у друштву своје жене ширио пропаганду комунистичких идеја помоћу брошура, амблема и књига забрањених комунистичких садржина. Окривљени Матић је од ових оптужби ослобођен пред Државним судом за заштиту државе.“ На основу тог решења Управног суда, Матић је у писму директору Непотпуне седме женске реалне гимназије захтевао да буде враћен на посао, приложивши решење суда. Министарство просвете, међутим, оглушило се и о решење Управног суда и о Матићеве доказе, и 30. јуна 1938. године донета је коначна одлука о Матићевом „удаљењу с дужности без права жалбе, при чему му се признаје 13 год. и 9 месеци службе.“ Тако је, после годину и по дана правог идеолошког и политичког, па онда и професионалног прогона, Душан Матић био приморан да прекине педагошку каријеру. Наставничком раду ће се вратити тек 1949. године, као професор књижевности и ректор Академије за позоришну уметност у Београду. Но, то ће бити друга времена и друге околности.

ИЗВОРИ

Архив Југославије

Фонд Министарства просвете

Архив Србије

Фонд Апелационог суда

Историјски архив Београда

Фонд Четврте мушке гимназије

Фонд Мушке учитељске школе

Фонд Непотпуне седме женске реалне гимназије

Бошко Руђинчанин

УЗ ЧЕТИРИ РАЗМИШЉАЊА ДУШАНА МАТИЋА О ПОЕЗИЈИ КАО ИЗРАЗУ МОГУЋЕГ

Књига "Пропланак и ум" Душана Матића објављена још давне 1969. сачињена од есеја, разговора, песничких асоцијација, размишљања и коментара о поезији, уметности, стваралаштву и разним темама живота садржи многобројне мисли које и данас завређују пажњу. Рецимо, одговор на питање шта је СЛОБОДА у коме каже да је она "оно мало маргине око такозваних нужности живљења". Или мисао да "свака епоха, свака класа и свако друштво имају свој ветар... повезан са траженим смислом слободе...". Или, рецимо, његово питање "шта недостаје људима да би поднели живот" и одговор да то што им недостаје је "МАШТА", и "Ма-Шта"; Такозвана птица Ма - шта, која лети око МА - чега, спава на Ма - чему, претвара се у Ма - шта". Или мисао да "највећа опасност нашег живота јесте да се исцрпи у тескоби једне формуле, тек једне своје могућности...", а да смртна опасност и трагедија "почиње у примени те формуле на све...". Оваква размишљања којима обилује ова Матићева књига, као уосталом и његове друге књиге есеја, завређују пажњу, јер проблематизују неке важне и актуелне песничке и животне теме. Рецимо само ова последња наведена мисао проблематизује читаву доживљену историју 20. века која је обиловала примерима да се живот исцрпљивао у тескоби једне формуле, а трагедија је наступила кад је она примењивана на све: појединца, државу, друштво, културу...

Међутим, мени је за ову прилику било упутно промишљати четири Матићева исказа који се односе на поезију: о поезији као пуном изразу људске слободе, о лепоти поезије упоредној са лепотом сопоћанских фресака, о песничкој истини, о томе да се песма прави. При том било ми је упутно позвати се и на ове теме размишљања стваралаца као што су

Ломоносов, Паскал, Блок, Бретон, Бодлер, Валери, Клодел, Паунд, Брјусов, Хопкинс, Халас, Незвал, али и наших стваралаца: Ћосића, Павића, Давича, Попе и М. Б. Протића.

ПОЕЗИЈА - ПУНИ ИЗРАЗ ЉУДСКЕ СЛОБОДЕ

Поезија је по Матићу "једини пуни израз људске слободе", јер једино њој полази за руком "да се сва, изникла из стварности, вине, бар за тренутак, изнад ње, и сагледа је у њеним најистинскијим димензијама...". Уздигне, додао бих, и сагледа је у њеној општости али и конкретности, у свим правцима њеног кретања и развоја, у пуном богатству испољавања и у животу пронађе оно зрно слободе које ће попунити "оно мало белине око крцато исписане странице живота". У томе је Матић видео најдубљи смисао и значај поезије и њен утицај на људе и закључио да "без ње, без слободе и њеног најпунијег израза, поезије, живот би човеков био слепило и робовање". Инсистирао је зато да у преломним, пресудним годинама човековог духовног сазревања "контакт са поезијом остане незаменљив".

Питањем поезије као пуног израза људске слободе бавили су се и други песници и књижевни ствараоци. Тако је Франтишек Халас сматрао да је "поезија крв слободе" и да сви ми који је волимо и стварамо "морамо страшно и неподмитљиво да је бранимо од злоупотреба" па с тим у вези поручује: "нека увеличава уметност, нека ствара и џинове, халуцинације, снове, ужасне страсти и не знам шта све још, на то има право". Што ће рећи нека буде слободна да изрази своје визије и људски дух и егзистенцију обогаћује најузвишенијим лепотама. Јер на то има право; а то право је управо пуно израз људске слободе.

А она, рекао бих, то може бити само под условом да је и сама стварно, а не привидно, слободна. А слободна је ако, аналогно Ћосићевом мишљењу о слободи уметничке исповести, "није подложна друштвеној интервенцији", а у рукама је оних "стваралачких личности које обележавају епоху". Дакле, ако ничим није ограничена, рецимо идеологијом партије, ником подређена, рецимо властима, наравима властодржаца или каквој другој државној и идеолошкој сили. И даље, ако јој се не постављају задаци као што је то било у време соцреализма; ако не служи ником осим истини; ако је подређена само слободним законима имагинације и креације; ако свет не посматра кроз ружичасте наочаре као апологета овог или оног правца живота и друштва; и ако ничим другим сем својом уметношћу није одређена и омеђена. Што значи да је апсолутно слободна да изражава само песникове визије, мисли, осећања и погледе на свет. Тек тада се може говорити да је она пуни израз људске слободе.

ЛЕПОТА ПОЕЗИЈЕ

Две универзалне карактеристике лепоте Матић налази у скривеној, невиђеној лепоти фресака у Сопоћанима. А оне се, посредно, односе и на поезију јер су и саме сопоћанске фреске поезија. Шта по њему чини ту лепоту? Чини је МНОГОЛИКОСТ и МНОГОБИТНОСТ!

Шта би онда чинило многоликост, а шта многобитност поезије?

Матићевски размишљајући могло би се рећи:

Многоликост поезије чини "мноштво песничких слика које се свијају око једног језгра - језгра живота" творећи тако својеврстан и непоновљив пејзаж и миље изражен кроз поетску фигурацију. Дакле, сав тај магични, узвишен а разноврстан сјај

песничких слика што оплемењујуће делује на људски дух и чула изазивајући зачудне емоције. Многоликост песме огледа се и у сликовитој лепоти језика који се употребљава за њену градњу, метричких комбинација и сјају песничких фигура, али и у томе што је свака песма "узвишени спој племенитих речи које се спајају хармонијом", како каже Ломоносов. "Песник је син хармоније", каже Блок, "и немогуће је супротставити се сили хармоније коју је песник унео у свет". Говорећи о снази и бесмртности лепоте Пушкинових стихова, и уопште стихова великих песника (нарочито античких) Брјусов каже да њихова снага "лежи у томе што је у њиховим делима постигнута потпуна хармонија између опште идеје, стила и појединих фигура". И пошто је то тако онда је и хармонија један од битних елемената многоликости поезије.

Многобитност поезије чине многобројни битни елементи које песма у себи садржи; пре свега оригиналну мисао, узбудљив поглед на свет, драматичну загладаност у смисао живота. Њена многобитност је и у томе што она у себи садржи велику количину хумане енергије коју чини интелектуални и емотивни свет песника коју он уноси у једну песму. Што она, по Матићевом мишљењу "разрађује имагинарно на имагинаран начин" што ће рећи нестварно на нестваран начин, али и у томе што на "ивици живота и смрти решава провалију између диспаратног" што ће рећи нескладног у поретку света. Многобитност поезије је и у томе што је она велика тајна језика и његове моћи, ризница духа ("флора духа, његов вођа", како каже Незвал), ризница узвишених емоција, егзистенцијалних наслута, али и сазнања, симболичких значења, духовни хоризонт... Ако се песма, по Бодлеру, "у тамници преобраћа у побуну"; ако је на болничком прозору „жарка нада у оздрављење"... она у себи, била весела или тужна „носи божански утопијски карактер"... Управо у томе је, рекао бих, још једна важна њена многобитност. Ако, по мишљењу Оскара Давича, "улица коју певаш постаје град, твој

завичај - сви завичаји, а свемир исто што и твоја родна кућа", онда је, рекао бих, многобитност поезије и у томе што твори нову, маштовиту реалност.

ПЕСНИЧКА ИСТИНА

У једном есеју Матић се дотиче и питања песничке истине. Ради се, како каже "о оној истини која нам једина остаје када све остале истине затаје: чулна, очигледна, практична, математичка, научна, филозофска и естетска". Ради се о истини која је изван свега тога, изнад сваке очигледности, практичности и применљивости. Нешто неочекивано које се појави „када изгледа да је све изгубљено", а која помаже да се свет око нас схвати. Схвати, рекао бих, у једном вишем смислу постојања и своје универзалне датости и присутности.

Она се не рађа по неком унапред утврђеном правилу већ, како Матић резонује, "настане из неког ума" који је свеобухватнији и од логике и од разума, који је никао из сна и маште. Ума "као неки пропланак на који наиђемо одједном кад тако из дана у ноћ, из ноћи у дан, дуго корачамо кроз мрачну шуму живљења...", ума "као висораван" (додао бих, са кога пуца видик на раскошне пејзаже живота), ума као "луди ветар" (додао бих, који дува пространима људске душе). Можда ума, како уме да каже Матић, "као облаци који тек што нису легли на камен" или пак као "клуба у неком пустом, бескрајном парку... на којој се можемо најзад мирно одморити". Зар се не би могло говорити, пита се, и о часовима дана и ноћи песничке истине? Рецимо подне Толстојево, подне Малармеово, поноћ Кафкина, поноћни скупови Достојевског; вече Бодлерово, сумрак и праскозорје Рилкеово; или сањани поподневни часови толиких песника. Управо песничка истина и чини "непоновљивост и незаменљивост једног песника", закључује Матић. Ону бит, додао бих, по којој се један песник препознаје у времену садашњем, али по чему ће се препознавати и у

времену будућем. Песничко трајање је управо пропорционално трајању песничке истине.

А песничка истина се најбоље може схватити ако се поезија упореди са филозофијом. И док филозофија барата појмовима, поезија, по Матићевом мишљењу, рукује доживљајима; и док филозофија манипулише апстракцијама, поезија манипулише сликама и метафорама; и док филозофија гледа на свет, поезија га осећа и доживљава. Према томе, песничка истина је оно што песник осећа и доживљава а преточено је у песничке слике које одсликане маштом настоје да се докопају моћне мисли која би, чини се, могла да решава и квадратуру круга житељства и општежитељства. Зато је она ствар сензибилитета за разлику од филозофије, која је ствар рефлексије. И зато је она, како закључује Матић, "суверена у свом домену, домену литературе".

ПЕСМА СЕ ПРАВИ

И Матић је, као и Пол Валери, бранилац тезе да се песма прави, толико прави, како каже "да никада песма није довршена". А толико недовршена да песник "објављује само једу од могућих варијанти". А Пол Валери, како Матић наводи, каже: "Свака песма је састављена из датих и направљених стихова... Од стихова које је дала инспирација, као и од стихова који су направљени, рационално направљени, као да је рач о спојеним судовима, у којима се свесни и несвесни елементи наше психе преливају увек на истој висини, привлачени, одређени специфичном тежином живљења". Песма се, дакле, прави као што се прави свака друга уметничка творевина, слика, скулптура, музичка композиција, филм. И како се слика прави од линија и боја, скулптура од камена (или каквог другог тврдог материјала), музичка композиција од тонова, филм од визуелних слика, тако се и песма прави од "уметничког материјала", како каже Енценсбергер, а "материјал ствараоца

песме је у првом и последњем реду, језик". Међутим, по њему, језик, који затиче, није ни хладан ни врућ, он је млак, он ћути, а да би га натерао да проговори треба га принети свом предмету " и треба га одлучно и немилосрдно "водити кроз целу скалу температуре: од крајње врелине до екстремне хладноће, и то по могућству више пута". Осим тога треба га "подвргавати непрекидној проби: између хиперболе и наговештаја... излива и ироније, беснила и кристализације, између крајње близине ужареном гвожђу предмета и крајњем удаљавању од њега, све до хладног пола свести..."

У вези са тезом да се песма прави веома је важан један исказ Пола Валерија о значењу песме. Када су га питали шта је својом песмом хтео да каже, што ће рећи шта његова песма значи, одговорио је: "Ја нисам хтео да кажем, већ сам хтео да створим, а намера да створим хтела је оно што сам казао". Тумачећи ову Валеријеву тезу сликар и уметнички критичар Миодраг Б. Протић наглашава да је стваралачки нагон „одређивао... поступке, идеју и „значање“ и изазивао последице које сам песник, или сликар не може и не мора бити свестан“. Он није надлежан да говори о свом открићу, него да створи „по своме осећању, намери и поступку“. И то што створи казује, односно значи. Према томе, може се рећи да модерна песма казује, односно значи само оно што произилази из непоновљивих склопова језичких елемената које песник употреби као грађу. Рађањем модерне поезије оно вечито питање шта је песник хтео да каже сишло је са сцене, ослободило га притиска да песмом мора нешто да каже и дало му пуну слободу да песму прави тј. ствара по свом осећању, намери и посве индивидуалном поступку. Створена песма данас значи сама по себи и без обзира на то шта је песник хтео да каже. Када су Васка Попу, такође, питали шта његова песма значи одговорио је контрапитањем: "Зашто не питају дрво јабуке шта значи његов плод-јабука? Да уме да говори, дрво јабуке би им, по свој прилици, одговорило: Загризите у јабуку

па ћете видети шта значи!". Дакле, тај песников плод значи, што ће рећи да њега песма стиче тек пошто се роди. Њој не претходи неко задато значење према коме би она била прављена, оно исходи тек из направљене песме, из непоновљивих склопова њених језичких елемената. Прављење песме од "песничког материјала" је у рукама песника, али значење није. Оно егзистира изван домашаја његових руку, само по себи „савршеност која се бави сама са собом“ (Бодлер), која, додао бих, сама себе објашњава и сама по себи значи. Тек онај који загрисе у песму осетиће шта она значи.

Дакле, "песнички материјал" са којим се прави песма јесте језик, он је и "песниково средство" како каже Клодел. А језик је, по њему "распоређивање синтаксом окупљених речи у циљу остваривања смисла". Езра Паунд истиче, да је књижевност, а самим тим и поезија, "језик испуњен значењем", а Хопкинс наглашава да је она "језик надахнућа". Њега чине речи најразличитијих боја и нарави, рекао бих, жива бића са безброј расположења ("Има у речи, у слову, нечег светог", рећи ће Бодлер), које у хармоничним спреговима и нарочитим односима граде особене и маштовите поетске грађевине (речи су цигле, а мисао је леп, рећи ће Павић). Говорећи о речима, њиховом карактеру, нарави и врсти Франтичек Халас каже да постоје речи сумњиве, излапеле (од дугих путовања по књигама), упрљане (сталним додиром), напуштене, свадљиве, надуване, скрушене, плашљиве (које клече), подивљале, љуте, својеглаве, речи чаробне формуле (које стварају свитање), речи умочене у боје сна, речи као семе (у којима је скривен хрест), речи за чије се боје туку народи и класе... Овом Халасовом низу могу се додати још колике врсте речи, рецимо, речи храбре, лепе и ружне, злобне и племените, помахнитале, тужне и веселе, осећајне, речи које пате, које нешто боли, које зебу, слуте итд. итд. читави томови речи нарочите нарави које поезија много воли и радује им се. А да би правио и стварао једну песму, песник из њих, како каже Халас, "треба да ископа...

златан кључић што отвара затворену капију времена, да им да ципеле од седам миља из бајке, да прекораче одједном планине и реке свакодневног" и, рекао бих, посебном магијом уђу у надреални простор без границе и изван свих ствари, у само биће постојања света и ту пронађу златну жицу живота.

Али, док прави песму, песник се суочава са појавом да му мисао измиче. Матић подсећа да је на ову појаву указао још Паскал који је рекао: "Хоћу да забележим своју мисао; пишем и наједном констатујем да пишем речи, реченице, а моје мисли нигде нема; она ми је умакла". Подсећа и на Бретона, који је отприлике говорио да пише своју мисао, а онда осети неки други глас "који се увек неочекивано јави, као да се пробуди из сна". И тај неочекивани глас мења његову мисао у нечем што је мислио да треба да каже. И тако у даљем поступку он напише оно што није одмах наслутио, „већ тек онда када се тај унутрашњи глас јавио". Његов песнички пут завршава се тако што најзад пише оно што је било једино битно да напише, баш ону мисао коју је хтео да каже.

Гојко Божовић

ДВА ОСНОВНА ЛИЦА „ВРЕМЕНИТОСТИ“

Време и историја у поезији Душана Матића

„Човек је светлост што се лагано из мрака векова диже“, каже Душан Матић у песми „Човек није само“. Овај стих, настао у низу песничких дефиниција шта „човек није само“ и шта човек, пре свега, јесте, није само профетска песничка објава за какве је Матић био спреман и у најузбудљивијим тренуцима своје поезије. У овом стиху указује се и једно специфично осећање времена, поготову ако га сагледамо на позадини расправе о облицима времена која се истрајно води у овој поезији.

У различитим временима и књигама свог опуса, па тако и у различитим жанровима, Матић испитује време и човеково место у њему. Он се суочава са, како то назива у песми „Мутан лов у бистрој води“, „временитошћу“ људи и ствари, појава и догађаја, историјског трајања и пролазности тренутка, памћења и заборав. Више него што би се то очекивало од једног надреалистичког песника, време у његовим различитим издањима постаје тема и изазов Матићеве поезије. Ако су то поједини критичари доводили у везу са песниковим личним искуством преласка преко Албаније у Првом светском рату и пустоши коју је потом иза себе остављао Други светски рат, и сам песник се потрудио да у низу својих песама, али и проза и есеја остави недвосмислене трагове посвећености питању времена. То питање се код Матића отвара веома рано да би се потом само допуњавало и усложњавало новим увидима, конкретним искуствима и препознавањем сусрета историје и мишљења, чак и онда када историјски токови теку насупрот сваком разумном објашњењу. „Човек не живи с истином, ни с лепотом, он живи с другима“, тако каже Матић у есеју „Прошлост дуго траје“. Искуство његове поезије открива да

међу тим другима треба свакако тражити и време које, и то је сасвим видљиво из његових стихова, нипошто нема увек исти лик.

На једној страни, Матићева поезија издваја и повлашћује тренутке у времену, јасно наглашавајући да они припадају ширем контексту. Тако у песми „Само пева тајни пламен“, у којој се јасно контрастирају два гласа, при чему је видљива песникова сугестија да су два гласа у односу, заправо, почетак драме, песник каже: „Разгрни кост опрану (земљом и временом)“. Та кост свакако јесте траг човековог постојања у временском и земаљском оквиру, али она отвара и интензиван однос између два нипошто искључујућа тока ове Матићеве песме. Док се на почетку другог дела песме каже: „Вече оно вратити се неће више“, што је сасвим у духу песникове идеје о пролазности, на самом крају песме, упркос пролазности и упоредо с њом, остаје хуманистички призив једино могућег искуства у времену:

Да бајка да недовршена да остаје
Да је
Ипак (био) живот.

На сличан начин се и у песми „Куд одлазе“ каже: „свет је суморна река ниска ова злехудих дана.“ Дани су тренуци у бескрајном и несагледивом временском току, пролазни су и злехуди, али су једино сагледиво искуство у времену у коме се објављују не само злехудост и суморност, умор и пустош већ и „лепа чудовишта облака“ и једино дохватна чуда постојања. У једној од својих најпознатијих песама, „Теку реке“, Матић нас ставља пред избор који суштински говори о његовом разумевању времена: „трава заборав ил трава успомена то је све што још остаје.“ Ово нипошто није једини тренутак у Матићевој поезији у коме смо стављени пред овакав избор или у коме се заборав и памћење разумевају као суштинске

могућности живота. Ако нас заборав искључује из временске осе, остављајући нам само варљивост тренутка који ће одмах потом бити превазиђен и заборављен, памћење, на другој страни, омогућава да тренутак на оси временског постојања оживи свом пуноћом постајући везан и за прошлост која „дуго траје“ и за „време неизбежно“ оличено у сутра које је „данас ту већ међу нама“. Отворен према изазовима памћења, па самим тим и времена, песник, као у песми „Буквално и неповратно“, осећа доба „од кога ме ништа више не дели“ и које носи „на себи ко жиг и / дубоку рану“, да би закључио“:

не могу да ћутим
сричем овај век
сричем овај век.

Напети однос с временом, које код песника Матићевог кова није само плод искуства него и плод мишљења, снажно се потенцира и у наративној песми „Време“. Ту се најпре уводи августиновска апорија времена и знања: „Нисам никада разумевао време; нити је време, тај стални зид моје вечности, разумевало мене. Узалуд сам куцао у зид своје робијашке ћелије, али време, изгледа, не познаје Морзеву азбуку робијаша.“ Време је оно што се не зна, али се интензивно осећа. Знање би искључило потребу за дијалогом с временом, али се властито постојање у оквирима времена („стални зид моје вечности“; „зид своје робијашке ћелије“) и те како препознаје. Управо у том времену, које не разумемо али доживљавамо, које нас окупира, али и испуњава, песник разликује „догађаје више по некој густини и јачини“. Једно се, међутим, зна чак и у времену које увек превазилази знање: „Знам само да се мењају и да се мењам, то јест да постоје и да постојим, али шта то има везе са данас, данас, и данас.“ Док је отворено питање времена метафизичког карактера, дотле догађаји који се препознају у времену и који једини могу

населити то опсесивно данас јесу плодови историје. Управо то јесте вододелница која раздваја два основна лица „временитости“ у поезији Душана Матића.

Приметићемо најпре различита именована облика времена у песниковима стиховима. Врло често је то дан, и то дан као конкретизација тренутка у животу лирског субјекта, као згуснуто време у конкретном и препознатом простору и тренутку, али је то некада, додуше, ређе, и дан као апстрактна категорија која указује на променљивост и пролазност ствари у времену. „Дани су ко таласи“, каже се у песми „Забележено после бомбардовања на Ускрс 1944.“, да би се у запису „Хотелска соба“ казало како је „једина наша стварност“ тај „дан који траје“ и да се сва велика искуства људског живота своде на дане, да та искуства „живе читав један дан, који се непрекидно понавља увек исти“.

Потом је то прошлост: она дуго траје, али она и оживљава као препознато историјско искуство. Нимало ретко јавља се и век: некада као мера човековог трајања, некада као збирна мера протекле историје. У Матићевој поезији јавља се, наравно, и историја, од сасвим блиске, готово синхроне са часом песничког уобличења, до дубоке београдске, балканске или словенске историје. Тако се у песми „Пореч“ трава и море указују као изданци бескрајног временског трајања у коме се препознају слојеви историјског искуства: „Док царство за царством крај њих крај мене пада / Међ камењем илирским римским словенским“. Јавља се и вечност, увек у функцији метафизичког разумевања времена. Само време остаје једна од најчешћих категорија којима Матић именује трајање, при чему природа именована у овом случају осцилира између метафизичког третмана и конкретизованих историјских оквира. Велики број Матићевих песама обележен је датумима када су написане, а некада се ти датуми налазе и у самим насловима песама. И једни и други датуми недвосмислено упућују на историјски и друштвени контекст када су песме настале, а

некада их изван тог контекста не можемо ни тумачити. Довољно је узети песме „Број 4-21-35“, „Београд октобра 1941.“, „Успаванка за погинуле који немају више од двадесет година“, „Забележено после бомбардовања на Ускрс 1944.“ или „Записано октобра овог у ресторану крај Дечана“. Датуми везују песме за стварно историјско искуство, дају им конкретну димензију и чине да историјско време управо кроз песничко мишљење постане издвојено у општим токовима времена. Тако песма „Број 4-21-35“ остаје нераскидиво везана за Шпански грађански рат, док песма „Београд октобра 1941.“ представља контекстуализацију и лирско фиксирање историјског тренутка издвојеног из личне и колективне драме Другог светског рата.. Из оваквог разумевања историје у Матићевим стиховима указује се специфично разумевање облика времена. Оно се у својој основи удваја, јер је Матићев човек по правилу човек у конкретној временској равни, званој историја, и истовремено човек запитан пред великим масама времена, што је време само, метафизички схваћено, у песниковим стиховима некада звано и вечност. У песми „Пред буру“ Матићев човек открива оба своја лица. Најпре се каже како он „проводи свој век“. То је, дакле, неименовано време, па самим тим и свако време, време као метафизичка датост. Али у завршници песме каже се да би тај човек могао да каже: „овај век...“ У синтагми „овај век“ проговара историјска димензија времена, одсечак времена преображен у своју конкретну појавност. Субјективна пројекција историје („овај век“) открива човека пред лицем историје, човека који је гневан пред социјалним или историјским поретком („спавајте, милиони“ у песми „Успаванка за погинуле који немају више од двадесет година“, при чему је то више социјална него језичка заједница или колектив) или пак који корача „међ мозаицима и седефом што кроз векове / Истом нетакнутом мекотом блистају“ (песма „Пореч“). Отуда се морају препознати два основна облика времена у поезији Душана Матића. Једно је време као такво, метафизички

схваћена велика маса времена сачињена од безбројних тренутака сваког појединачног субјекта. То време је, како се у овим песмама именује, огромно, неизбежно и свеобухватно, оно је у свему и оно неминовно пролази. То метафизичко време, управо због своје безобалности, у најдубљем је сагласју са заборавом, још једном важном темом Матићеве поезије.

Друго је историјско време, време згуснуто у конкретну, доживљену и препознатљиво именовану историју. Историја у Матићевима стиховима је необично разнолика, од крсташа „који пролазе кроз Београд“ и Девнице Љевишке, преко Милице и Оливере, Брусе и Бајазита, Цара Лазара и Косова, све до Првог и Другог светског рата или Шпаније као застрашујућих историјских искустава XX века. Ако је метафизичко време у дослуху са заборавом, историјско време нераскидиво је повезано са памћењем, јер памћење претвара апстрактно време у проживљени и промишљени тренутак историје.

Такав тренутак у више записа и у више жанрова, као опсесивни топос, Душан Матић препознаје у једном доживљају коју се указао у јулу 1914. године на железничкој станици у Лајковцу. Ту, пред лицем живе историје, док се већ зна да ће рат почети за који дан, Матићев човек први пут јасно наслућује светлост. На сасвим другом месту Матић ту светлост препознату на железничкој станици у Лајковцу назива „светлуцањем у мом сећању“, да би је у Најмлађем Јагодићу назвао призором који трепери. Та светлост јесте памћење, препознат и призван тренутак историје остварен у непоновљивом људском животу. И само то памћење, као велико искуство Матићеве поезије, успева да од пролазности времена обликује непоновљивост историјског искуства.

Дајана Милованов

ИДЕНТИТЕТ КАО КОНСТРУКЦИЈА У ЦИКЛУСУ СЕНКЕ ЗВЕЗДА ДУШАНА МАТИЋА

Идентитет у поезији Душана Матића уско је везан за конструисање односа нашег духа са стварима које зовемо истином (Матић 1961: 293), у складу са прагматизмом и идејама изнетим у есеју Истина као конструкција. Исказом да истине не постоје, већ постају (Матић 1961: 290), Матић антиципира специфичан статус лирског субјекта у својој потоњој поезији као оног који ту истину конструише речима које су рађајуће акције (Матић 1961: 295). Идентитет лирског субјекта условљен је сталним настојањем да се створи песма која ће успоставити дијалог са читаоцем и непрестано потврђивати свој статус кроз инстанцу разговора као акције, актуализујући се кроз Другог који је увек присутан у самом тексту. Питање перспективе и места лирског субјекта у Матићевој поезији у вези је и са доминантним мотивима ноћи (звезде), бдења, ватре, и посебно морем и таласима – наиме, море као статична вода и таласи као вода која се креће стварају сложену дијалектику бића и отварају проблем (не)свесног, могућности сазнања и стварања идентитета, као и питање пролазности и форме у којој се живот и поезија актуализују. У циклусу Сенке звезда, петом по реду у збирци Багдала, питање идентитета је најексплицитније постављено и језгровито су обухваћени готово сви централни мотиви и проблеми Матићеве поетике, те ће у раду бити највише речи о овом циклусу, са освртом на поједине песме које нису део Сенки звезда, али су значајне за осветљавање мотивских комплекса који се понављају и развијају кроз Матићеву поезију. Посебан аспект рада биће у вези са мотивом смрти који стално искрсава као противтежа непрекидној свежини света и лакоћи Матићеве поезије, одређујући песника који се у критици сматра противником патетичног и мргодног

устројства света (Матић 1964: 182) кроз призму страха и сталне напетости између свежине поезије и тежобне стрепње од смрти, која пробија упркос настојању да се поезија и лепота не прикажу као трагичне.

У есеју Истина као конструкција Матић поставља питање ко је критеријум који гарантује (не)слагање суда о објекту са природом самог објекта – прагматизам даје одговор да је то човек, јер ми исто тако знамо да је стварност у основи својој ирационална и да ниједна слика коју ми можемо о њој дати неће бити адекватна (Матић 1961: 292), али човек, да би уопште живео, мора конструисати истину, али и, парадоксално, непрестано бити свестан да је то само конструкција и да, као таква, не постоји ван њега. Уколико је истина конструисана, онда је и истина људског идентитета једнако нестабилна категорија, а једном кад је прихватио начело прагматизма, Матић је морао постати свестан немогућности постојања утврђеног идентитета лирског субјекта у својој поезији. Сенке звезда, али и читава Багдала, представљају напор да се прихвати истина о свом Ја као колажу, разломку света (Ристић 1931: 161) - Радомир Константиновић је то назвао егзистенцијалним прагматизмом (Константиновић 1993: 272), односно осећањем животне недовољности (Константиновић 1993: 272) којој поезија служи као трагање за сопственом истином постојања кроз речи као акције. То осећање немогућности сталног идентитета, стално изливање себе и прелажење преко граница речи, стиха, па и читаве песме, уочљиво је и на формалном плану готово сваке Матићеве песме, а можда је најупадљивије у песмама које се тичу воде, попут Теку реке, Талас, Мутан лов у бистрој води итд., што ћемо показати на примеру песме Море.

Спаваш, густа лепото лета
о ти заслепљујући недогледу
сјај до сјаја, сјај у сјају

амбис до амбиса, амбис у амбису
Сви крици свих бродоломника у теби су изједначени
и смирени данас у твом излишном дијамантном складу.

Спавај и ти пред тим недогледом
пред тим сјајем од сјаја сваког сјајнијим
спавај на немирном узглављу успомена
крњих успомена и промашених тренутака
спавај, пијана од заборав
спавај на ивици чаролија које ниси знала да видиш
на јаловој ивици сазнања
на ивици слепила и изгубљеног укуса
и на додиру олуја
и тамо где се дели зора
и где те нема
ни криком ни зимзеленом
трајања. (Матић 1964: 187)

Бројним полиптотонима, анафорама, кумулацијом и другим фигурама набрајања и понављања, Матић ствара нешто попут поплаве речи, образујући утисак у читаоцу да набрајање може да се настави у недоглед, да је завршено само зато што се све песме морају завршити, да ниједна реч нити било које осећање не могу бити никад до краја одређени, да увек његовом поетском језику фали још један додатни атрибут или додатни стих. Море је опасно, јер не хаје за смисао (Миљковић 1994: 186), односно, јер је недогледно, нема граница, није га могуће обухватити као што није могуће омеђити Матићеву песму. Приметно је да Матић прекомерно користи везнике - у песми Заменице смрти, из циклуса Мутан лов у бистрој води, сваки стих почиње везником да, док у свим песмама саставни везници, пре свега и , имају велик значај у спајању делова песме, а често и делова једног стиха.

Заћутиш да разумеш
Разумеш и заћутиш. (Матић 1964: 207)

У ова два стиха види се принцип одраза који Матић неретко употребљава у композицији песме – речи се понављају у обрнутом редоследу, а у овом случају им је и везник промењен, премда често и он остане исти. Стална потреба да се речи укрштају и да се стихови један у другом одражавају као у огледалу, сем што доприноси вишесмислености стихова игром речи, открива и песничку опсесију варијантом и пред читаочевим погледом одиграва се борба речи за смисао који им је, у зависности од тога како су прераспоређене, често само комутативно промењен. Управо у песми Море тријумфује потрага за варијантом која ће нијансирати ту истост кроз понављање императива непознатом Другом – спавај, али и кроз стихове:

На првом кревету расклопићеш мапу света
исписаћеш све координате и раширићеш све шестаре
одавде па до Африке
исти је stroj, исти је шум ветра, исти зов пустаре
и исте туробне руке у замци мяса као у срцу првог
пролазника. (Матић 1964: 187)

Све што постоји је само варијанта те истости у којој Матић покушава да заснује своју посебну истину, ону која ће бити исконструисана тако да омогући стварање идентитета – али, парадоксално, идентитет измиче и одбија да буде одређен, као што талас производи нови талас и тако у недоглед, чинећи да море никада не буде статично, а песника бродоломником чија се катарка увек разбије у налету таласа.

Врхунац Матићеве игре са варијантом, и на фонетском, и на морфолошком и на синтаксичком плану је песма Зарни влач, чији су стихови у мотоу циклуса Сенке звезда:

ја сан ја сен је сени
јасан јасен јесени. (Матић 1964: 84)

Оваква потреба да се сломе све речи, да се раставе и саставе и речи, и синтагме, и реченице, и композиција читаве песме, одраз је Матићеве потраге за новим организационим начелом у поезији. У великој мери ослањао се на музичка начела, како на плану експеримента са фонетским аспектом српског језика, тако и на формалном плану. Узевши Зарни влач за мото овог циклуса, песник аутоцитатом подсећа читаоца на нераскидиву везу између двају циклуса у Багдали, Мутан лов у бистрој води и Сенке звезда, истовремено везујући мотиве својих песама у непрекинут низ (Мутан лов у бистрој води је други циклус по реду у збирци). Багдала представља збирку цитата Малармеа, Новалиса, Гетеа, Маркса, Поа, Хегела и многих других, помешану са Матићевим песмама, али и цитатима, цртицама, причама, песмама у прози, фрагментима мисли и разним одломцима, чинећи нешто попут песниковог дневника, свеску сваштару, готово ђачку свеску у којој се бележи, на прескок, без видљиве тежње ка реду, наред мисли као израз тајног, скривеног реда њене најбитније стварности (Константиновић 1993: 250). У том нeredу мисли, аутоцитати служе као начин да се успостави веза између циклуса и да се открије да, ако нема видљиве, има скривене тежње ка реду, као што на микроплану сваке песме песник настоји да досегне и уреди структуру свог идентитета.

У вези са тим је и доминантни мотив овог циклуса – вода, било као статична (море), било као талас. Назвавши Душана Матића песником материје (Миљковић 1994: 182), Бранко Миљковић је наглашавао да је он хераклитовски песник ватре (Миљковић 1994: 183), али је истакао и воду као једнако значајан материјални елемент у Матићевој поезији. Познато је у науци да је Миљковић био упознат са делом Гастона Башлара

(на једном месту га и непосредно цитира), те је разумљиво што је воду окарактерисао као контакт са интимношћу света, насупрот ватри која је контакт са мудрошћу природе. Да би било могуће осветлити значај воде у Сенкама звезде, неопходно је пратити Матићев траг дат у мотоу и вратити се на циклус Мутан лов у бистрој води, и на песме Теку реке и Мутан лов у бистрој води.

Треба нагласити да Матић никад није у толикој мери осетио недовољност комуникативне речи као онда кад је опевавао воду (Миљковић 1994: 185), а Теку реке је песма која можда најбоље илуструје бујицу и стихију речи која плави сваку Матићеву песму. Наиме, рефрен нек теку реке нек теку реке нек теку реке (Матић 1964: 76), у последња два понављања у песми претвара се у нек теку речи нек теку речи нек теку речи (Матић 1964: 78), а та река која је носила муљ, љубав, блато, злато, бол, крв, тј. све што је могла да однесе и спере, има моћ једнаку коју имају и речи песника, да утопе и преплаве сваки појам, да натопе сваку песму смислом – тај смисао, пак, тече, тј. динамичан је, неухватљив и реч у свом протицању и даље измиче Матићевом настојању да је веже смислом. Парафразирајући Хераклита, Миљковић подсећа да, као што је немогуће два пута ступити у исту реку, тако се многи Матићеви стихови ни два пута не могу отворити истим кључем (Миљковић 1994: 185) – али важно је уочити да није само читалац онај који, читајући, не успева да домисли песму до краја, већ је и сам песник тај у чијем се перу речи отимају о смисао. Вода је, према Миљковићевој интерпретацији, у Матићевој поезији хераклитовски схваћена, као носилац несувисле непрекинутости, неухватљивих промена и надгласане свести (Миљковић 1994: 184), чинећи да свет Матићеве поезије бива померен негде иза руке свести на столу (Матић 1964: 76) та подсвест из које извиру и у коју се увиру речи није статична вода која раствара, већ је силовита бујица која све односи и у чијој ће се свакој речи јавити касна звезда (Матић 1964: 78).

Силини воде у песми Теку реке супротстављена је сањива вода и тешке реке у песми Мутан лов у бистрој води – пловидба лирског субјекта кроз свест овде је тешка и оптерећена сећањем, а ноћ је та која својим везивним ткивом повезује речи и реченице.

и на дну те воде затворила је очи она на коју никад не мислим

(Матић 1964: 94)

Неименована Она, на коју песник никад не мисли, а спава на дну тешких, ноћних вода, према теорији Гастона Башлара увек је у вези са смрћу – објаснивши природу тешких вода у поетици Едгара Алана Поа, Башлар је поистоветио такву воду са мртвом мајком, али у Матићевој поетици би се рефлекс овог архетипа могао пронаћи у чињеници да је та непозната Она женског рода. У српском језику, именица смрт је такође женског рода – али песник не зна ко је она, а у складу са идејом да ниједан Матићев мотив није сводив на фиксирано значење, и овде је могуће прихватити идеју да Матић заиста не зна ко је та Она на дну воде (песме) или на дну свести – речи се и овде отимају о нејасни смисао (Миљковић 1994: 185). И наслов песме саопштава да песник мутно лови у бистрој води – ако је (под)свест и бистра, она није докучива лирском субјекту. Другим речима, ако и постоји неки идентитет по себи, нека сталност онога што човек (песник) јесте, његове могућности да то докучи су ограничене, јер чула и разум су способни само за мутан лов.

Након што смо утврдили статус воде у Матићевим песмама које не припадају Сенкама звезда, али су у блиској вези са њима, покушаћемо да осветлимо на који се начин мотив воде развијао у другом делу збирке као значајан за проблем конструкције идентитета. Две најзначајније песме у циклусу за сагледавање овог мотива су Море и Талас, али биће речи и о

песми Да запишем, док ће посебна пажња бити посвећена песми у прози Гледао је.

Компонована као успаванка за непознату жену, коју је у одређеним деловима песме готово немогуће раздвојити од мора јер је нејасно коме се песник обраћа, песма Море сматра се једном од најзначајнијих Матићевих песама. Намеће се питање шта песник жели да успава, односно коме наређује императивом спавај и боље спавај – море већ спава (Спаваш данас, густа лепото света), док је жена изједначена са морем, те стога и она спава. Према анализи Милице Николић, ова песма није блиска песми 'Теку реке' само по начину говору, већ и по значењима која саопштава, будући нови облик исте смисаоне суштине, са једним само померањем; ако можемо рећи да су 'Теку реке' хтеле да саопште однос субјекат-објективни свет, овде средишним можемо сматрати однос природа – човек, и то само као накнадни закључак асоцијативног тока, који је доминанта ове песме (Николић 1994: 209). Она је блиска и по сличној обради мотива воде – као стихија речи у Матићевој свести у песми Теку реке, и овде је море оно поље свести које песник више не жели да ухвати и обузда, већ да успава, отварајући га ка несвесном, што је рефлекс некадашњег Матићевог приклањања надреалистичким групама и идејама Андре Бретона, али и питање постављено себи:

Спавај

шта су хтеле смешне гајде смисла

шта руке на непознатом послу (Матић 1964: 187)

Понавља се свест о немогућности сазнања као немогућности идентитета, али у успаванку свести продире страх од спознаје да човек није нужан, односно страх од непостојања, од нерођеног: деца нерођена, недоношчад, све што је имало могућност да постоји, а не постоји могао би бити и песник сам. Свет је у овој песми поцепан на ужас радости и ужас патње, али

море, као сан, као успавана свест, једино има моћ да избрише оштре границе смисла и излије се преко сваке индивидуалне ствари утапајући је у бескрајан простор истог – стога, према Радомиру Константиновићу, Море је ментална техника успаванке за свест (за интелигенцију) (Константиновић 1993: 248), песников напор да ружу несварене одсутности, тј. да све оно исто (сваку варијанту) за коју нема речи обухвати морем апсолутног. Ова тежња на парадоксалан начин сукобљава се са истовременом жељом за конструкцијом идентитета – ипак, оно већ поменуто Ја које је у Матићевој поезији и на микроплану (ове песме), и на макроплану (читаве Багдале) колаж свега што је икад обликовало песничку личност актуализује се једино кроз инстанцу Другости – овде је то жена. Матићево Ја, с обзиром на то да не постоји у некаквој априорној стварности, може да постоји само као Ја у односима, Ја као стварност тих односа (Константиновић 1993: 210), и стога му је потребно Ти као Ја изван себе:

Ти – никад који си могао да не постојиш
Ево си ми крта непобитна поруга (Матић 1964: 222)

Ми смо сви нека обећана, а неостварена, истоветност, као што смо такође обећана, а неостварена другост (Константиновић 1993: 263) - та обећана Матићева Другост увек је женског рода, била жена или смрт или Жена-Смрт. На ивици да постане љубавна песма, Море ипак мотив жене (смрти) подређује пораженом покушају да се изрекне једна истина – талас вечности из последње строфе је послушно пашче пред немилосрдно, љубљеном, заспалом ногом твојом (Матић 1964: 222) . У сучељавању смрти и вечности, смрт обуздава вечност – јер је смрт у овој песми вољена смрт. Упркос томе, Матићев страх од непостојања није нестао, али је, једном кад је свест успавана, смрт тријумфовала над вечношћу као свест о нечем што је непобитно, и самим тим није конструкција као што је то

истина живота. Радомир Константиновић ће то назвати Ноћ истине:

Све оно што је с ону страну моје конструкције (те истине као конструкције) јесте с ону страну мог разумевања: то је Ноћ. Нема априорне, трансценденталне истине, оне којој бих ја имао да будем подређен; али, ту где је умро априоризам као да се родила ова бескрајност Ноћи с ону страну граница моје искуствене, моје недовољне истине. (Константиновић 1993: 213)

У песми Море, то је најочигледније у претпоследњој строфи:

Спавај, кад ништа друго не преостаје ти
спавај, љубав чека на сутра и на тебе и на омамљене
крила простора где горе боје вечности
и кад је тама у корењу твог вида и у твојим рањавим грудима
и кад те мами изгубљена прашума твоје крви
твоје смртне истине. (Матић 1964: 188)

Онда када смртна истина не успева да издржи поглед прагматичног духа какав је Матићев, једино што преостаје је успављивање свести која у свему налази конструкцију и препуштање ирационалном, надреалистичком, несвесном – сну који не захтева никакву истину сем своје алогичне и самодовољне. Међутим, стање сна није сигуран азил, заштита од илузорних крила простора. Пре је нужност, воља за сазнањем бочног живота, који се не може обухватити шестаром на раширеној мапи света. (Корнхаузер 1994: 81)

Назвавши песму Море допевом две Дисове песме, Можда спава и Утопљене душе, Бранко Миљковић пре свега је истицао блискост мора и жене као двеју највећих тајни (Миљковић 1994: 186)- вапај за спавањем без сна у Утопљеним душама ипак је другачије природе у односу на Матићеву успаванку, јер Дисов лирски субјект, премда жели починак (смрт), нема наду да је тај бочни живот отварање свести ка

новом и недосежном, већ утихнуће сваког бола и сваке чежње у сусрету са оном која шити покров велик, простран, бео, / под којим леже утопљене душе. (Дис 2010: 44) Насупрот Утопљеним душама, песма Можда спава се, као и Матићево Море, развија у простору сна, односно, код Диса, у сећању на сан, а код Матића, у чежњи за сном. У том смислу, може се истаћи важна разлика између Дисове и Матићеве поетике – код Диса је основни проблем одакле се долази, а код Матића куда се иде. Питање куда изузима Матића из круга истина-заблуда, јер у складу са прагматизмом, питање заблуде је оно од којег се полази, да би се на крају, кад то куда добије одговор, избегао скандал Интелектуализма (Матић 1961: 282) који остаје немоћан пред питањем заблуде које искрсне на крају сваке дедукције. У Можда спава постоји простор који је, премда неодређен, временски смештен у прошлост сна, док се у Мору трага за изласком из круга понављања тог сутра које је увек и јуче и данас. У том смислу, иако и Матић и Дис проблематизују Жену-Смрт, за првог је то нужност која постоји изнад сваке конструкције (на тај начин и идентитет више није конструкција у тренутку смрти), док је код другог то пре пораз сопственог идентитета који не може више да се актуализује кроз Другост (жену) јер она не постоји сем у простору сна.

Оно што је Миљковић назвао хераклитовским схватањем воде као непрекидности у Матићевој поезији готово програмски је изложено у песми Талас, као химни оном принципу понављања и варијанте који је лајтмотив читавог његовог песничког опуса. Оно што ће Гастон Башлар назвати комплексом земљанина (Башлар 1998: 218) у Матићевој поетици не очитује се као бес који настоји да обузда таласе, већ као препуштање ударима:

дај да спустим да спустиш руку на твоје
на моје раме
талас талас ЈЕДИНИ и преко нас и кроз

нас да се прелије (Матић 1964: 191)

Тај талас је један, јер сви су таласи варијанта само тог истог, и она бујица која је у Теку реке носила све овде је глува слепа пучина, једина коју песник с мало преосталог разума може да спозна – односно, као и у Мору, једино што сигурно није конструкција је смрт. Речи које су текле у Теку реке сада више нема, већ је преостало нешто нејасно што шуми у недокучивом кутку свести, нешто што није могуће именовати, блиско Ракићевом тамном нагону у песми Јасика – оно што је код Ракића треперење, то је код Матића непрекидно преливање таласа преко свега. У препуштености бића непредвидивом току таласа једино извесно је исходиште:

А онда пођи на коју било страну куд знаш
куд твоја те зора води
у дан што носи своју муку и твој несуђен сан
куд знаш и ма био ми сутра и крвник
(зар у себи не храним постојано и верно
и своје ишчезнуће?)
куд знаш ко воде скитнице што некуд одлазе без престанка
у океан где бићеш и нећеш бити
за нека непоколебљива сунчања
за непобитна испарења за последњи ватромет
ту стићи ћу и ја ту стићи ћемо сви
ту ваљда наша крв свакога дана све спокојније жури.
(Матић 1964: 192)

Океанско осећање, повратак на прапочетак живота указује се као оно опште, једнако за свако биће, али и појединачно, као смрт једног појединца – Матићев талас, стога, тече усмерено ка крају који не може бити конструкција.

Питање је где се налази дух (идентитет), ако чак и у смрти биће и јесте и није – како позиционирати субјект у односу на истину као конструкцију и смрт као једину одређеност?

Ако истина није репродукција него изум, тако да је човек у свету, у међудејствима својим са светом, творац те истине, откриће овог његовог твораштва неће завршити у осећају гордости већ, напротив – а све кроз тај осећај, - у осећају изгубљености у бескрају као у некаквој Ноћи која не пристаје на наше рачуне и рачунања, јер је Ноћ ових истина као конструкција, тих истина које су ограничене нашим искуством, које су увек условно-погодбене. (Константиновић 1993: 212)

Субјект свој идентитет може пронаћи само између, јер не припада ни стварности која је конструкција, ни Ноћи. Свету не припада, јер свет није његова конструкција, већ је он конструкција у односу на свет, а Ноћи не припада јер му она није разумом доступна.

У песми Да запишем, која је умногоме блиска песми Тајна рођења Растка Петровића, срце лирског субјекта први пут је бурно закуцало:

кад угледах између балвана на мосту воду како јури некуд
светла и тавна
кад је први пут угледах обичну али никад више заборављену
да запишем тајну на маховини њене нежности
да запишем тајну на стени њене немилости.
(Матић 1964: 181)

Вода је истовремено и светла (нежна) и тавна (немилосрдна), изражавајући на тај начин Матићевоу наглашену склоност ка парадоксу и контрастима – она је обична, али никад заборављена. Проблем воде као заорава у Матићевој поезији у великој мери је близак схватањима времена у филозофији Анрија Бергсона – време је незадрживо, променљиво, несистематизовано, а вечност је индивидуална истина. Схвативши сутра као поновљено данас, Матић онемогућава заборав, јер се све понавља и гомила – као што је Симон Симоновић истакао да код Матића није кјеркегоровско питање

или-или, већ и-и (Симоновић 1998: 127), на исти начин се и живот песме одвија као гомилање мотива које, да би икако обуздао, песник мора да запише. То записивање је мукотрпно – пише се и на маховини нежности, али и стени немилости, јер су то два принципа живота, оно патетично и мргодно устројство света које на крају песме побеђује смешна птица. Али упркос наглашавању да лепота света није трагична, кроз стихове непрестано навире непомирљивост субјекта са стварношћу која се одупире конструкцији, непристајање да се буде само једна заменица смрти међу бесконачно много истих.

На средишњем месту у циклусу, пета по реду, песма у прози Гледао је у великој мери се разликује у односу на све остале – поред формалне разлике, она је једина у циклусу која уводи више лирских субјеката. Наиме, полази се из перспективе непознатог мушкарца који размишља о таласима и мору, да би се прешло на кратке монологе жене и једног од тројице мушкараца који седе за четвртим столом од њега (Матић 1964: 189), а да би се у последњим трима реченицама непознати субјект (не може се са сигурношћу тврдити, због графичког одвајања у односу на исказе мушкарца, чији је то глас) обратио непознатом Ти. Уз примедбу Радомира Константиновића да су најзначајнији Матићеви стихови написани у граматичком облику личне заменице другог лица једнине, ова полифонија гласова упадљиво подсећа на композицију лирског романа Таласи Вирџиније Вулф. Шест гласова (Бернард, Невил, Луј, Рода, Сузан, Џини) говори о Персивалу, као седмом лику – његов идентитет је, за читаоца, плод конструкције шест различитих перспектива. Оквирну причу романа представљају нараторски интермеци описа плиме и осеке у току једног дана (на макроплану, метафорички, живота) који прате старење ликова и њихове односе. На идентичан начин се и код Матића јавља оквирна прича о таласима и смена гласова – у потпуности исто се и наглашава да говори други глас речима каже он(а). Код Матића је то свакако, због природе жанра који захтева

кондензован израз, мање разрађено, али постоји градација таласа: таласи су му долазили у сусрет, таласи расту (Матић 1964: 189), да би у монолозима постали бура. Море је место сусрета жене и мушкарца, као простор у којем се бришу све разлике и границе и влада идеја Једног – таласи су, као и код Вирџиније Вулф, онај динамизујући принцип који, у зависности од интензитета, образује варијације на тему живота. Раст таласа одговара емоционално најинтензивнијим тренуцима да би, као и у Гледао је, бура донела смирење, односно:

Море: модрина и пена, однеће нас.

Море: горке траве и тишина, донеће нас. (Матић 1964: 189)

Матић је разређен, трепетљив, лелујав (Константиновић 1993: 217), и ни у овој песми у прози не може да се одлучи између одласка и доласка, те бира оба, у складу са принципом да је неопходно истовремено и бити и не бити.

Стога, вода је, као што смо настојали да покажемо, у овом циклусу елемент разређивања бића, омогућујући да хипотетично Ја, ако већ не опстаје као конструисани идентитет, стреми и тече ка прецизно одређеном исходишту (Жени-Сну-Смрти), успутно трагајући за бочним рекама, изливајући се из корита да би на тренутак преузео један од безброј могућих идентитета који се непрестано конструишу и деконструишу.

Спрам воде и смрти, јавља се и друга група мотива у Сенкама звезда важна за предмет овог рада у Матићевој поезији – мотиви ноћи (бдења) и ватре који су значајни за конструисање идентитета кроз време. Матић је збирку насловио именом брда Багдала код Крушевца, као успомену на своје детињство. Већ је поменуто да Матићева река увек струји ка крају, ка оном што тек долази, али кроз мотив ватре открива се да та река има и извориште, као простор сигурности који живи кроз непрестано сећање на младост проведenu на Багдали. Ипак, ово није противречно у односу на запажање да

Матић никад не поставља питање одакле – он га не поставља зато што у својој поезији полази од одговора. Као што Пруст има читав свет смештен у Комбре, тако и Матић има Багдалу. Овај део рада бавиће се песмама Писано пред зору, Да именујеш сенке звезда и Недремљиво око, последњим трима песмама у циклусу.

Писано пред зору је редак пример елгије у Матићевој поезији – подељена је на шест засебних песама, али су све повезане мотивом детињства и повратком у срушену стару кућу. Његов животни пут прави круг и враћа се на почетак:

Путу је сваком ту крај.

Чекају још само дани ко старачки штап да ходаш потом у круг. (Матић 1964: 193)

Куће, која је сигурно место, уточиште уморном лирском субјекту, више нема – поставља се питање да ли то значи да је он изгубио кључни простор за свет ове збирке који извире из сећања на време безбрижности. Одговор би се могао наћи у трећој песми и стиху:

У Пактолу живота снови су се окупали. (Матић 1964: 197)

Пактол је митска река са истоименим речним богом као чуварем – окупани снови би могли алудирати на Хераклитов исказ да се у истој реци не може човек два пута окупати, односно, живот је та река која никад није иста и која спира све илузорне снове, посебно након искуства Првог и Другог светског рата. Тема рата присутна је у Багдали готово у свим циклусима, али у Сенкама звезда није толико доминантна као у циклусу Шта је у међувремену било или *Guernica*, премда трагови разочарања и ламент над предратним временом искрсавају и у неким стиховима овог циклуса. Након нестанка свих заблуда о животу, у петој песми Матић, упркос сталној

свести о несталности свега што постоји, верује да на некој станици човек ипак налази утеху:

И у најгорчој зори
Што мучно се пробија из тунела у тунел јада
Воз што сулудо јури неизбежном крају
Негде крај пруге у загрљају кестенова
Станица једна скривита чека. И чека
Од пута уморна човека. (Матић 1964: 189)

Као и зора, и утеха је горка – смрт као последња станица је место одмора, као у последњим репликама Чеховљевог Ујка Вање. Али, упркос томе што читалац очекује да се песма овде заврши, Матић додаје још једну, од свега 11 стихова:

Ал' усправну држи
Још мало главу тешку
Од година
Од успомена.

Без утехе и без лажи
Остаје ти
Пламен да си
Да истрајеш
Пламен док си
Дан кад опет крене
Коло наоколо. (Матић 1964: 200)

Бројне су интерпретације и одговори на питање шта представљају ватра и пламен у Матићевој поетици. Поред већ поменутог Миљковићевог дефинисања ватре као најдостојнијег облика појављивања материје и Матића као њеног великог песника, издвојићемо још једно: У Матићевом речнику често се понављају речи ватра и пламен. Оне нису синоними смрти.

Истина је да су повезане с тајном, тајанственим, али означају живот, живот који се полако гаси у сећању. Сећање које се не може заборавити, али чије се најзначајније појединости неопозиво губе. Пламен пева и песник ослушкује његов глас. Дешифрује га и анализира. (Корнхаузер 1994: 83) Чини нам се, ипак, да се тај пламен не гаси, као што Јулјан Корнхаузер истиче – у складу са до сада изнетим аспектима Матићеве поетике, пламен не нестаје, већ престаје да буде видљив – постаје онај тајни пламен који из нагонских, подземних делова људског бића, као треперење Ракићеве јасике, остаје извор живота. С обзиром на то да измиче свесном, пламен остаје ван домашаја конструкције, и чини се да се Матић у овој, седмој по реду песми у циклусу, приближио одговору на питање где је корен идентитета. Тај корен није могуће разумом досегнути, те, упркос томе што је свака истина у Матићевој теорији конструкција, постоје трагови трансценденталне истине коју није успео да потпуно протера из своје поетике.

Већ прва песма у оквиру *Да именујеш* звезде наставља да развија мотив ватре:

Да именујеш сенке
И пламен
Да разгрнеш те магле
И камен
Између себе и јасне звезде своје
Смрти да станеш (Матић 1964: 201)

Матић је према наслову ове песме назвао и читав циклус, а разлог за то чини нам се да је управо у цитираним стиховима – једна од централних речи у Матићевом бављењу идентитетом свакако је између, где је човек парадоксално смештен између себе и своје смрти, односно, он је то Ја које бива (бити) и Ја које умире (не бити). Ова слика проширена је на читаву песму која се, као и претходна, развија кроз шест одвојених целина – џин

који чека на прагу такође је између две крајности, детињства и смрти, пламена и сенке, камена и магле. Сенка, магла и смрт су симболи оног Ја које умире, а детињство, пламен и камен су други пол. Управо јер је смештен и он на размеђу, симболика џина не може бити сведена на само један појам – он је и детињство на Багдали које све више тоне у заборав и смрт која се ближи.

Тама је, и ножеви прошлости завитлани кроз опаке крвотоке

Дах ветра дах ватре

Гребен времена

Поље унедоглед. Поља без лика. Крик пуког меса

Цепа ноћ на двоје. (Матић 1964: 205)

Ветар и ватра, и на фонетском плану сличне именице, образују идентитет – постоји поље без лика као живот у којем се Матићев идентитет конструише, и две силе које га обликују. Понавља се контраст на којем је изграђена цела песма, и џин са почетка песме добија у четвртој песми женски род, и са прага сели се ближе субјекту, у кут собе – Она, Жена-Смрт је, кроз време песме, померена, јер и субјект стари. Сместивши једну руку у потоке светлости, другу у кумову сламу меса (Матић 1964: 205), субјект остаје раздвојен на дух (светлост) и тело (месо), али и једно и друго, у последњој песми, мора да брани од орања смрти (Матић 1964: 205). У последњој песми, Она је именована као Смрт:

[...]

И леш кад твој

У песак пустиње затрпају

У песак пустиње затрпају

Освајачи сутра са очима чедним и ведрим

И свирепим. Без сенке.

Да звезде са висоравни горе и

У живом песку смрти.

У насилним и прозуклим огледалима смрти. (Матић 1964: 269)

Звезде су појавни облик те вечне ватре, а у смрти, сенка нестаје – чини се да се у овим стиховима разрешава загонетка метафоре сенке звезда – а решење је човек и његов идентитет. Наиме, док се у току живота човек увек налази између своје сенке, као облика несталности, и звезде као вечности и трајања, у смрти, он постаје та звезда која гори и у живом песку смрти (Матић 1964: 269). Сенка, која је непрекидна потреба за несталном конструкцијом, у смрти нестаје и остаје само принцип вечности.

Недремљиво око је последња песма у циклусу, и као таква, сумира Матићев поглед на стварност као низ варијанти које се понављају – око света бди над лирским субјектом којем је и даље потребно Ти у виду Жене-Смрти да би се актуализовао у песми. Иако се може тумачити и као љубавна песма, уколико останемо доследни усвојеном кључу тумачења, она би могла бити обојена и библијском параболом о бдењу и чекању спасења које је код Матића смрт. Он то назива водом двеју река на увиру (Матић 1964: 213), односно потпуним стапањем два принципа на крају песме. Ово је једина песма у циклусу која експлицитно помиње рат, у последњој строфи је и Матићев коначан одговор на питање како живети у свету у којем је идентитет само конструкција:

До цика зоре умреће још многи

А у теби кога је могло и не бити више

Зашумеће ко лаки ветар пред зору што се подиже

Коб живота

Кукурек живота који се не предаје. (Матић 1964: 213)

И њега је могло да не буде више, али последње две речи су не предаје, у чему је и снага Матићеве поезије – он не одустаје од конструкције. Ако је рат (у ширем смислу и смрт) срушио све истине мира (живота), Матић верује у неопходност и могућност поновног конструисања истине субјекта који не одустаје.

Ноћ је врло комплексан проблем у Матићевој поезији и немогуће га је обухватити обимом овог рада, али је неопходно осврнути се на песму У ноћи упалио се прозор, која се бави великом темом бдења у његовој поетици.

Коначност је дата само онима који верују, који спавају. Али за оне који изабери бдење, бескрај је прво са чиме се нађу лицем у лице; бескрај који нам се руга, који је тишина и ћутање, који не одговара на наша питања, остаје нем на нашу патњу, али који ипак као да је наша једина права постојбина. (Христић 1994: 22)

Сликом земље која кружи у смрти, Матић у Ноћи не види звезде:

Ја видим, ја видим блиске нам ране ... (Матић 1964: 184)

Слепе су јер у пустоши самотне собе у којој бди нема прозора за звезду, али има људског микрокосмоса и смртности са којом се суочава његово Ја као конструкција.

Са животом може да изађе на крај само поезија, која му је, бар донекле, слична својом моћи за стварање великог броја форми (Јеремић 1994: 52), а том броју одговара и разноликост Багдале. Матић који се ствара (Јеремић 1994: 66) на тај начин и компоује циклус Сенке звезда – ако је у првој половини доминантна тема била вода и њен ток ка смрти, у другом је то ватра и њено подземно тињање у несвесном, да би се на централном месту нашла песма у прози Гледао је, као раст таласа, пробијање страха од смрти и његово обуздавање у песми Недремљиво око. Стога, ако је Матићев идентитет у

непрестаном конструисању, ако се његово Ја распада у безброј слика себе, као једино решење намеће се:

Да спавам? Не. Да бдим
касно до најкасније ноћи. (Матић 1964: 185)

Литература:

Башлар, Гастон. 1998. Вода и снови. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.

Вулф, Вирџинија. 1983. Таласи. Београд: Нолит.

Јеремић, Драган. 1994. „Душан Матић – песник под звезданим небом“. У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 50-69.

Константиновић, Радомир, 1993. Биће и језик – у искуству песника српске културе двадесетог века, књига 5, Београд, Просвета: Рад.

Корнхаузер, Јулјан. 1994. „Душан Матић“. У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 78-83.

Матић, Душан. 1961. На тапет дана. Нови Сад: Матица српска.

Матић, Душан. 1964. Багдала. Београд: Нолит.

Миљковић, Бранко. 1991. „Ајнштајн се може препевати : разговор са песником Бранком Миљковићем поводом његове две књиге песама: Порекло наде и Ватра и ништа“. Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу. Год. 3. Бр. 7: 18-21.

Миљковић, Бранко. 1994. „Песник материје“. У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 182-190.

Николић, Милица. 1994. „Дијалектика слике Душана Матића“, У: Критичари о Матићу: антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 209-224.

Петковић, Новица, 1994. „Матићева огледала“, У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 89-108.

Петковић, Новица, 2007. Словенске пчеле у Грачаници, Београд: Завод за уџбенике.

Петковић Дис, Владислав, 2010. Песме, Сремски Карловци: Каирос.

Ристић, Марко. 1931. „Позиција надреализма“. Летопис Матице српске, Год. 105. Бр. 327. Св. 1/2: 160-162.

Симоновић, Симон. 1994. „Матићева река“. У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 109-128.

Христић, Јован. 1994. Матић. У: Критичари о Матићу : антологија студија, есеја и критика о Душану Матићу, Нови Сад: Прометеј: 19-31.

Душан Стојковић

МАТИЋЕВА ОГЛЕДАЛА

О Душану Матићу, песнику фрагмента, треба писати фрагментарно. Тако што ће се издвојити неки фрагмент који је пазла у слици коју његово дело твори. Матић цитира Гетеа који је прибележио: „Литература је само фрагмент фрагмената.“ Пише најбољи наш есеј о Жиду, а Андре Жид је оличење писца који се у фрагмент узда.

Надреализам је, захваљујући Бретону, али не само њему, већ и – посебно – новопридошлим надреалистима који су се у таласима непрекидно јављали, и не само у француској поезији, дуже трајао него што је то карактеристично за авангардне правце. Нису сви надреалисти били надреалисти без икакве сумње. Важи то подједнако за Пола Елијара и за Милана Дединца. Душан Матић је надреалиста неопозиво. И трајно. У нашој поезији он је, много више од Марка Ристића и Оскара Давича, па и Александра Вуча, стожерни надреалиста. Све најбоље што је надреализам подарио светској поезији у његовом се песништву наводи. Све спорно што се уз надреализам шлепало и мутило га у његовом је делу одсутно. Његова песма препознаје се из прве. То није случај са песмама многих песника који су као надреалистички песници словили.

Најбоље би се песник о којем пишемо одредио као песник искоса. Нимало случајно, сјајна његова књига о вођи француског надреализма насловљена је Бретон искоса (1978). Читаво Матићево песништво јесте, несумњиво јесте, поглед искоса. Он је био надреалистички искошеник. Али, он је заправо и кључни српски надреалиста: творац велике, аутентичне поезије, надреалистичке до краја. Једини, уз Давичов из "Хане", Дединчев (но, то је друга прича; да ли је Дединац уопште надреалиста?) и Вучов, аутентичан надреалистички глас, власник особеног модела певања, велики

есејиста, значајан прозни писац (посебно када је о кратким причама реч). Понудио је једну субјективну, искошену такође, историју француске књижевности. Иако се Ристић заклинао у Жида, поновимо, најбоље о Жиду писао је Матић. Иако памтимо опсервације о Стендалу Сретена Марића, најбоље о овом француском писцу писао је Матић.

Као есејиста Матић не прави грешке. Признаје Растка Петровића и Ујевића. Види их, с разлогом, као надреалисте, иако они не признају како су и то. Говори суверено о француској књижевности. Гијуу, Камјуу, на пример. Једнако, и о Кафки.

Нема памфлетског, мржње у његовим текстовима. Оне мржње која нас засипа из оних које потписују Марко Ристић и Очивад Давичо.

Лако је прелазимо из песме у (кратку) прозу, и обнуто. Брисао границе, раскивао међе. Матић није само написао неколике песме / прозаиде које је насловио „Буђење материје“. Он је материју заиста и пробудио.

Багдала (1954) је једна од најзрелијих, и најбољих, наших песничких књига. Она је најстарија прва књига за коју српска поезија уопште зна.

Издвојимо, углавном из ње, једну, само једну, реч-тему која је премрежила рано песништво Матићево. У питању је светлост. Она је: дубока („Једини који иду до дна“), крвава и јадна („Поводом књиге Милана Дединца“), црна („Отворено писмо“), сопствена („Какав горући мост“); бела и уморна без сјаја („Сазвучја“). Постоји трње пуке светлости без излаза („Заменице смрти“). Матић пева и: замало хлеба светлости („Из жутог бележника“), али и: у светлости олује („Сутра“).

Не смемо никако заборавити ни огледало, реч која је у наслову нашег текста, реч у којој се огледала, непрекидно, и надреално и јавно, јавна птица читаве Матићеве поезије: Из црних зрцала / ноћ је волела, кад се брда дошаптавају („Мутни лов у бистрој води“); лик од сломљених огледала (Исто); нагризао тела огледала („Заменице смрти“); огледала

заљубљена у свет („Да именујеш сенке звезда, IV“); У насилним и прозуклим огледалима смрти („Да именујеш сенке звезда, VI“); Ко је ту пред огледалом, ко иза огледала, праслика пламена? („Буђење материје“); изгубљен у таласима огледала („Врата ноћи“); ватру огледала (Исто); ... ти би још онда знао да ће у огледалу, у коме је све сагорело, и где сад једино тече бистра и чиста река пролажења, остати она (...), иако је нико не види... (Исто); ... ти си неки живот у огледалу (Исто); ... и ко зна кроз колико тек огледала тај живот се у мом животу огледа... (Исто); Огледало света. Искривљено, али огледало. Можеш га објаснити, али га не можеш разбити („Две напомене“); у огледалу будном и слепом („Сутра опет“); Очи огледала одлетеле ка непознатом („Београд како га понекад видим“); Ал где је око кад га нема у / Огледалу? („Преображење“); Ал где је огледало кад није у / Нашем оку? (Исто). Од ових слика могло би се поћи у сновиделно ткање надреалистичког романа. Романа који би највише роман био онда када роман не би постао. Који је сав тражење, лирски незауоставиви лов метафора које се, једнако у срцу и души, распрскавају, о чему нам Миљковић сведочи. Нимало случајно, своју, златним прахом одмерену и складану – како у предговору за њу вели Андре Бретон – антологију надреалног и надреалистичког одувек, далеко пре и далеко после, трајања још увек затрајалог надреализма – Пјер Мабиј је насловио Огледало чудесног. Поезија Душана Матића, и читав његов књижевни опус, управо је, и више од свега другог, то. Надасве – то.

Француски песник, херметични Андре ди Буше (1924–2001) сачинио је, 1956. године, један максимално, на фрагменте, сведен – и то преузете више из прозаиде и заоставштине, него из најпознатијих његових поетских умотворина – избор из дела Виктора Игоа. Он је показао како је овај француски класик, песнички океан, много модернији, понекад чак искошено надреалистички, песник него што је ико претпоставио. По угледу на ову књижицу, нудим, још сведенији,

избор из Матићева опуса, убеђен како он јесте само срце његова стваралаштва:

Отворите прозор, небо („Нека буде воља твоја“);

Раменим тако болно цео смешан свет („Зарни влач“);

На четвртом спрату трамваји се крсте („Четврти међучин“);

Има вечери које не престају да ржу пред прагом („Има вечери“);

Има вечери које су неизлечиве (Исто);

У белом мраку твог тела те тражим („Где си?“);

Живот сав да браниш / од орања смрти („Да именујеш сенке звезда, VI“);

Ђораво је време. Ђораве су руке. Слепо је месо („Буђење материје“);

Само пева тајни пламен („Само пева тајни пламен“);

Песник отвара увек само врата смрти („Последња смрт“);

У загрљају сами а читав пакао око њих („Ивицом сна, 5“);

Плава линија разроке вечности („Записано октобра овог у ресторану крај Дечана“).

И у овим фрагментима, и у читавом Матићевом делу, поред зреле мудрости, има и – надреалистичког – хумора, који нипошто није умор као код многих других, и најпознатијих, страних и наших, песника. Осим када као код Вашеа, апострофом почиње.

Сам Матић јесте, и остаје, запета у вечности. И њему и Црњанском запета је важнија од тачке. Тачка окончава; запета фрагментизује. Омогућава да се – очекујући оно што следи; незауоставива, али тајновита притом, будућност – траје.

Милош Јоцић и Снежана Савкић

ПОСТМОДЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ У КОНАЧНОЈ ЈЕСЕНИ ДУШАНА МАТИЋА

Апстракт: Предмет овог рада представљаће изучавање постмодерних елемената у збирци Коначна јесен Душана Матића. Душан Матић, иако проистиче из надреалистичког миљеа међуратног песништва, још од најранијих својих дела (есеја „Истина као конструкција“ и прве збирке поезије Багдала) манифестовао је одређене формалне и идејне особине које ће доцније постати обележје савремене постмодернистичке књижевности. Коначна јесен, књига фрагментарне композиције, жанровске и језичке флуидности, постструктуралистичког схватања прошлости и специфичног односа према техносфери савремене културе, представљаће тако врхунски и најизраженији пример Матићевих постмодерних стремљења, као што ће у раду бити демонстрирано.

Кључне речи: надреализам, постмодернизам, постструктурализам, Душан Матић, Коначна јесен, фрагмент, флуидни живот.

Немали број дневничких записа у збирци Коначна јесен Душана Матића настајао је у ауторовој болничкој соби, а њихов тон меланхоличне загледаности уназад – у своја написана дела и прошлост уопште – огледа се и у бројним другим текстовима обједињеним у овој постхумно објављеној књизи поезије и хибридне прозе. У есеју насловљеном као „Прошлост дуго траје“, Матић је записао:

Непристрасно, објективно познавање прошлости ствар је готово немогућна. О њој се дакле пева или суди. Најчешће, ми је интерпретирамо, или искривљавамо, или улепшавамо.

(Матић 1988: 75)

За Матића, прошлост не представља априорну категорију која се може безбедно репродуковати сама по себи; штавише, она егзистира као флуидна творевина која своје коначне облике добија тек у процесу индивидуалног тумачења и реконструкције. На тај начин прошлост постаје феномен за који се може рећи да постоји тек онда када бива провучен кроз поступак интимне деконструкције, и то у оном смислу у којем је овај термин употребљавао Жак Дерида – дакле, не као „поништење“ или „уништавање“ нечега, већ као дубинско преиспитивање самих темеља који обликују „дискурзивни склоп“ (Дерида 2004: 52). Део наведеног цитата о прошлости која се „пева“, „улепшава“ и „искривљује“ може нас довести до закључка да је Матић овом приликом мислио на визију прошлости/историје у оном „огледалу“ у којем је виде искључиво песници – као што чини и Едвард Коцбек у стиховима из „Дарежљивости песме“, где овај аутор говори о архетипској улози песника као „свечаних историчара“ и њиховом напуштању исте у корист „разигравања“ и „елементарне игре“ (Косбек 1983: 140). Међутим, док с једне стране Коцбек пева искључиво о песничкој дужности према историји и поезији, може се рећи да Матићево „ми“ заиста означава колективно стање цивилизације у касном 20. веку када – према наговештајима постструктуралистичких теорија Лиотара и Дериде, или према ономе што је доцније уметнички уобличио и приповедни облик историографске метафикције – прошлост почиње да се посматра као текст подложен прекрајању.

Матић, дакле, говори о прошлости која постаје отворени дискурс, а не канонска, објективно утврђена категорија. У истом кључу песник ће, такође у Коначној јесени, споменути Бечки конгрес из 1815. године притом предочавајући две „истине“: на споменутом конгресу Матеја Ненадовић говорио је о три хиљаде погубљених Срба након пропасти Првог српског

устанка, док турско изасланство спомиње „свега“ триста кажњеника набијених на колац. Свестан постојања раскорака између истински преживљене и политички обликоване историје, песник ће запитати: „Које су цифре истина? Историјске цифре, или цифре измрцвареног људског меса?“ (Матић 1988: 130).

Сличне ставове о отвореном читању наратива попут Историје, Прошлости и Истине, Душан Матић изнео је још на почетку свог песничког пута (1922), у филозофском есеју „Истина као конструкција“:

Истина је производ знања, далеко да буде пре њега
Не постоји истина, већ истине
Истине не постоје, већ постају
Истина није откриће, већ изум

(Матић 1922: 21)

Овај аналитички есеј, у којем се разматра синтеза стварности, прагматизма и разума, Матић очекивано пише из перспективе надреалистичке поетике. Као што видимо, за разлику од дадаистичке визије растурања утврђених канона и облика, Матић говори о деконструкцији у смислу преиспитивања поновног обликовања . Док су дадаисти стварност читали „кваритељски“, надреалисти је читају креативно, па тако стварност за њих постаје отворена за различите врсте уметничке манипулације, која се уистину може довести у везу са Деридином концепцијом деконструкције као „инвенције“ и „афирмативног геста“. За ствараоце попут Бретона, Магрита или Далија, стварност, сан и заумно мешају се у истом дискурсу, што је начело које ће у текстовима о српској постмодерној прози изрећи и Сава Дамјанов онда када говори о „различитим аспектима интегралне Стварности“ . Како за надреалистичког, тако и за постмодернистичког уметника, стварност није коначна и унапред постављена категорија, већ

флуидна конструкција. О томе ће писати и Радомир Константиновић, узимајући за пример управо опус Душана Матића у којем он препознаје тзв. „погодбену стварност“ и аутентични Матићев анти-априоризам који „развејава `стварност` априорног“ као некакву „маглу илузије“ (Konstantinović 1983: 209).

И сам Матић истиче да не постоји само једна истина, већ многе истине које представљају изуме индивидуалних разума који до њих долазе. И није случајност то што је, као један од лајтмотива свог есеја, Матић користио Ајнштајнову теорију релативитета будући да она говори о немогућности постојања објективног посматрача, као и о променљивим вредностима физичких величина за које се сматрало да су апсолутне и константне (време, брзина светлости). У вези са тим, важно је напоменути да у предговору Матићевој збирци Багдала Јован Христић наводи да је Матић ревносно читао дела савремене физике – литературу о квантној механици, циклотрону и атомској бомби, затим неееуклисовској геометрији и Хајзенберговој теорији неодређености – односно сва она дела која су описивала слику стварности темељно различиту од онога што се сматра егзактном стварношћу.

Радомир Константиновић је за текст Историја као конструкција стога и рекао да битно осликава „основни осећај Матићев“ – осећај неподударности, ишчашености, нецеловитости (Konstantinović 1983: 210). Тиме, он „призива“ и мишљење Линде Хачион да је постмодернизам обично повезан са „цветањем негативистичке реторике“ и, у вези са тим, описиван терминима попут „дисрупције, дислокације, децентрирања и антитотализације“ (Hačion 1996: 16).

Сличне идеје о дисперзивности и фрагментарности виде се и у структури и поетичким поступцима Матићеве збирке Багдала. У питању је књига богате и неуједначене композиције, коју чине исповедни и метатекстуални есеји, цитатни фрагменти; међу њеним песничким делима налазе се

препознатљива винаверовска поигравања језиком, звуком и значењем („Зарни влач“ и „Годишња доба“), док радови попут „Домаћег задатка“ наговештавају чак и неоавангардне експерименте на пољу комбинаторике и антипоезије.

Отварање „постмодернистичке заграде“ у споменутој збирци, тј. наговештај постмодерних формалних поступака, видљив је и у начину инкорпорирања „ониричког“ у просторе Матићевог текста као процес деконструкције наслеђених фантастичких парадигми. Циклус прозних цртица „Снови на послу“ представља сплет кратких прича уоквирених заједничким мотивима несретног укрштања јаве и снова, које за последицу има лудило и несрећу. Изворно, записи су заправо некњижевни текстови, махом новинске вести или лекарски извештаји, али у приређивачкој интервенцији Душана Матића, група фрагмената различитог порекла и облика постаје део једног исцепканог, „разбацаног“, али јединственог наратива у којем Матић истражује тамновите утицаје назочно „лажног“ света снова, на назочно „прави“ свет јаве, кројећи притом необичну приповетку језовитог психолошког хорора и постмодерне фантастике која дозвољава „инвазију“ снова и лудачких визија у стварни свет. Ипак, док су се постмодерни аутори попут Светислава Басаре или Милорада Павића у својим делима представљали као приређивачи, у намери мистификације ауторства, Матић у овом случају уистину наступа као прави приређивач, примењујући надреални поступак колажирања у просторима наративног. Таква Матићева „опсесија фрагментима“, тј. сама идеја бесконачног дијалога фрагмената, одражава мисао Ролана Барта о постмодерном тексту као „мноштву које тријумфује“. Фрагментарност и флуидност, посматране како са формалног и жанровског, тако и са језичког аспекта, постају битна поетичка детерминанта и последње Матићеве књиге Коначна јесен. Штавише, могло би се рећи да управо овај рукопис жанровске хибридности потврђује Константиновићеве речи о једном Матићу који је „рањена целина“, „једна увек обећана а

недосеegnута јединственост“, „једна неподударност делова“ (Konstantinović 1983:220). Коначна јесен, издата постхумно (1988), а приређена од стране Драшка Ређепа, јесте аутентична реактуелизација Матићеве замисли о никада објављеној књизи Дефинитивна јесен, која је остала у фусноти поменућа „као да зрачи и ненаписана“.

Егзистирајући у оквирима Бартове формуле – прво разлажемо, а онда систематизујемо (Vužinjska–Markovski 2009: 345), дијалог фрагмената у Коначној јесени, попут „бескрајног дијалога о крајњим стварима“ (што је Бахтинова дефиниција праве полифоничности), овде упућује на то да није реч о трагању за правилима конструкције књижевног текста – „текст експлодира и бива распршен, а кодови постају стереографски простори писања“ (Исто, 345). Као и у случају Багдале, и ова збирка хибридниh текстова указује на живу свест аутора о важности оних поетичких „сигнала“ који ће читаоцу 21. века пружити могућност реинтерпретације „Матића надреалисте“ сада и у правцу постмодерних тумачења текста. Поред поменуће фрагментарности и флуидности, као и Матићевог поимања прошлости/истине, јасно је уочљива тежња аутора ка семантизацији форме и аутореференцијалној корелацији са формом, затим тежња ка успостављању (над/ван)жанра, поступак колажирања и монтаже, цитатност, интер/метатекстуалност, али и наговештај постмодернистичког „третирања“ документа (попут писама инкорпорираних у структуру збирке).

Када је реч о композиционом устројству књиге, Матићева „опсесија фрагментима“ у Коначној јесени, изражава и идеју о „разбијености“ класичних форми тј. форми која „увек постаје материја неке нове форме“ (Матић 1969: 239). На једној од страница књиге, наилазимо на аутореференцијални пасус: Фрагментарне књиге нису ретке. Или, тачније речено: има фрагментарних књига. Па и писаца. Оно што раздваја Багдалу од тих других фрагментарних књига, на пример од књига

Новалисових, или Ничеових, то је што ланац, конач, читав телефонски именик између мојих фрагмената је: читав живот, та фамозна егзистенција(...“ (Матић 1988: 14)

Коначна јесен јесте мноштво фрагмената које егзистира на принципима „међутекстовности“ – у интертекстуалним дијалозима и постојању метатекстуалних слојева што се може дефинисати као „отварање постмодернистичке заграде“ (иако је фрагментарност значајна детерминанта и поетике надреализма) будући да је овде реч о „интенционалној“ интер/метатекстуалности у којој значајну улогу имају управо цитати и аутпоетички пасажии збирке који конципирају даље укрштаје на нивоу интертекст/метатекст. Жанровска флуидност ове хибридне збирке остварује се у текстуалној разубјености биографско-мемоарских записа, писама, прозе, поезије и цитата, затим огледа, колажа, ликовних елемената... који можда и одражавају Матићев „кратки дах“ као еманаацију слободног кретања и посезања за исконима (Ређеп 1988: 178). У једном од сегмената, Матић записује: „Одувек ми је било јасно да наше истине, боље рећи наше тврдње и наше хипотезе, имају тангентни, муњевити смисао. Оне додирују стварност само у једном трену, и само у једној тачки“ (Исто: 178). Поново се код Матића сусрећемо са „муњевитим“ истинама, а не истином. То нас изнова враћа Матићевом поимању Истине као конструкта и изума, тј. Матићевом анти-априоризму. У складу са надреалистичком поетиком, он сматра да је стварност у основи ирационална и не допушта да се истраживачки дух затвори у један систем прекидајући „елан тражења“ (Матић 1922: 23). За Матића тај „елан тражења“, на формативном плану Коначне јесени, наговештава и једно од обележја постмодернистичке поетике – семантизацију форме.

Битно је указати на још једну поетичку детерминанту Матићеве Коначне јесени, а то је колажирање (и монтажа). „Маказе цртају“ – написао је Матић 1933. године у Подвизима дружине „Пет петлића“, указујући на важност лепак-слика које

оживљавају из непомичних слика-гробница постајући живот-слике и слике-жеље. У овом аутопоетичком фрагменту, Матић је потврдио своју надреалистичку поетику, и то у тачки додира са постмодерном теоријом по којој језички елементи немају смисао и значење сами по себи, већ их стичу „колажно-монтажним премештањем“ у текст или слику (Багдала, Коначна јесен, Муњевити мир...) и успостављају замршене семантичке релације са другим елементима и подструктурама текста. Тако настало колажно дело јесте „мапа која приказује просторно-временске `путање` премештања историјских и актуелних фрагмената и трагова значења, вредности и представа“ (Šuvaković 1995: 62).

Стога, Коначна јесен јесте мапа Матићеве надреалистичке надстварности као стварности дезинтеграције и дисконтинуитета, чија се слобода „доживљава у најприснијим, најскривенијим просторима овог песника“, као „слобода његова и од самог себе“, као „растурање у себи“ (Konstantinović 1983: 227). Поетика фрагмента и колажа више је него подесна за транспоновање Матићевог односа према појмовима истине и стварности у простор фиктивног текста који, структуриран тако да је прожет многобројним биографским и мемоарским секвенцама из Матићевог живота, остварује истовремено и парцијализацију и интеграцију нарације – Матићеву аутентичну визију „фрагментарне целовитости“. Присетићемо се његових речи које указују на један битан поетички „сигнал“ Матићевог стваралашта, а то је тежња да се кроз фрагмент искаже коначна истина, тежња ка систематизацији:

„Па ипак, ја се с подозрењем питам, иза те привидне расцепканости, иза тог стварања на парче, иза тих прича и причаца, не струји ли дуги дах стваралачког напора, континуитет и ширина једне визије, коју дозива сваки написани редак, што изгледа ту бачен, као од шале, или спрдње“ (Матић 1988:179).

Та Матићева назнака тежње ка целини сугерише да Коначна јесен није некакав дадаистички експеримент потпуног разарања јединства или искључиво надреалистички „пројекат духовне егзибиције“, него да указује на једно дубље Матићево схватање надреализма чији циљ није само да „претумба свет“, него и да сазнање о том свету, у надреалној перспективи „улије“ у увек отворену и недовршену целину. С друге стране, то антиципира постмодерну хуманистичку потрагу кроз обједињавање фрагмената, која је типична за представнике протопостмодернизма (Киш, Пекић), али и за високи постмодернизам, где се као један од најрелевантнијих примера уздиже Павићев Хазарски речник. Коначна јесен, због своје хибридне и изразито флуидне природе отвара могућност тумачења ове Матићеве књиге у савременим, постмодерним кодовима читања – као Еково „отворено дело“, чему додатно доприносе аутореференцијални и биографски пасажии којима ова књига обилује (нпр. „болнички фрагменти“) и чија текстуална мрежа, иако релативизује идеју кохерентности, истовремено деструише али и ствара једну слику света (дезинтеграција која тежи систематизацији, циклизму).

Као у случају Кишове Гробнице за Бориса Давидовича – његових седам поглавља заједничке повести – чија се хибридна егзистенција остварује у жанровском дијалогу приповетке и кратког романа, или пак у Хазарском речнику где Павић, једном наизглед фрагментарном лексикографском формом, суштински реализује намеру не да „разбије“ или „разори“ историју, него управо да једну разбијену хазарску повест поново деконструктивно „састави“, и Матићева Коначна јесен (са ауторовом свешћу о „разбијености“ класичних форми литературе), сигнализира да се ово дело може читати као „потенцијална целина“ (поетски роман), у Матићевом поимању овог жанра:

„По мени, роман је или песничка творевина или хроника. У ствари, роман је исто тако песничка креација која подлеже

истим законима као и песма, без обзира на своје специфичности и своје специфичне законе као књижевне форме и жанра. Јер и у роману, критеријум остаје песнички доживљај, а не објективно сликање-фотографисање стварности“ (Матић 1969: 239)

тј. тумачити као Матићево самосвесно трагање за романескним обликом (попут Кишове Мансарде), нарочито ако узмемо у обзир чињеницу да је његов послератни роман Коцка је бачена (1957) структуриран од низа фрагмената, који су често „песме у прози“, и који му дају изразиту поетску детерминанту.

Флуидност Коначне јесени наглашена је већ и на самом почетку – индикативним насловом, вишезначном метафором, односно „матићевским оксимороном“. Овај наслов доноси двоструку асоцијативност: с једне стране односи се на Матићеву мисао да се између фрагмената налази читав један живот („та фамозна егзистенција“) и атрибутом коначна призива „крај“. Међутим, други део наслова – који јасно асоцира на промену, ишчекивање, прелазност, флуидност – ту коначност пориче и „открива сен јесени“. Драшко Ређеп је Матићеву последњу јесен дефинисао на следећи начин:

Последња јесен Матићевог живота није била она фамозна, свемогућа коначна јесен која сугерише зрење духа, прецветалост једне цивилизације, способност да се, одмах потом, уништи, гутајући свој властити реп. Баш обрнуто, та Матићева последња јесен била је саткана од могућности настављања... (Ређеп 1988: 185)

и тиме директно указао на један од Матићевих аутореференцијалних пасажа у датој књизи – зрелост „је монотона, једнолична, истоветна као сваки ритуал, досадна и вечна“, само су „раст пролећа којег више нема“ и „већење јесени“ – „пролазни, блистави и јалови као и свака лепота“ (Матић 1988: 76).

Будући да споменути Матићев оксиморон сублимира његово флуидно искуство и анти-априоризам у односу према

појмовима прошлост/историја, стварност/истина, ту могућност наставка о којем Ређеп говори, Матић активира „вечним кретањем“ у духу деридовске постструктуралистичке формуле – „Oui, oui“ деблокирању структура! и надреалистичког, али и постмодерног „изазивања концепта“ (Наџион 1996: 106).

Кристофер Батлер говорио је о „погрешној метафизици присуства“ која произилази из илузије да је значење речи утемељено у структури стварности. Међутим, „растакане омотача“ те егзактне стварности, уједно је и распарчавање сваког могућег њеног „концепта“ – па тако и њеног могућег језика – о чему пише Радомир Константиновић, указујући на још један аспект флуидности Матићевог стваралаштва, а то је она флуидност која у надреалистичком (као и постмодерном) коду произилази из самог Језика:

Језик се ослобођава од света, и речи се ослобођавају од ствари јер су свет и ствари слободни од самих себе, или од сопственог идентитета. Између ствари и речи је пукотина која се не може савладати. Та пукотина је слобода речи... (Konstantinović 1983: 227).

Матићев језик покушава да нас убеди да „постоји изнад сваког система, у некој апсолутној слободи доживљаја и израза“. У мноштву аутореференцијалних фрагмената Коначне јесени, сам феномен језика Матић дефинише у више наврата, нпр. „језик није логика“; „језик живи од експеримената наше случајности“ (Матић 1988: 78-79) – дакле, као СЛУЧАЈ и АЛОГИЧНОСТ. Ове речи јасно сугеришу онај однос према језику који с једне стране сублимира искуства авангардног, надреалистичког експеримента и „зазива“ традицијски лук који би се могао „маркирати“ добро познатим именима српске књижевне традиције (Сарајлија, Костић, Кодер, Винавер, Дединац...) док у крајњој инстанци, антиципира доцније постмодерне токове .

Можемо се сложити са Јованом Делићем који истиче да у Матићевом случају не говоримо о „логици језика“, него о

„осећању језика“ и „стварању у језику“ изнад логике и граматике (Делић 2015: 312) – додаћемо, о језику који своја значења формира у слободном кретању сопствене материје и активном међудејству језичких јединица. Попут Винаверове надграматике, и Матићева флуидност језика потврђује његову мисао да песма није „реч међу речима“, него је треба „окичменити дивљим или нежним насиљем“, будући да је егзистенција песме у „кретању даха међу речима“ (Матић 1988: 7). То је нарочито видљиво, како у Багдали, тако и у Коначној јесени, где се овакво „насиље“ испољава у „лому језика“ и деридовском деблокирању структура (познато је да једна од Матићевих програмских песама носи назив „Сломи све речи“). Његов језички експеримент заснован је на мноштву поетичких „интервенција“. Једна од њих је и деконтекстуализација изворних значења остварена поступком фисије („развијања“) и фузије („спајања“) речи или слогова (Делић 2015: 312), осамостаљењима и домишљању унутрашње или етимолошке форме речи, као што је случај у песмама „Зарни влач“ (Багдала) и „Годишња доба“ (Коначна јесен):

„Грлам те столно сан саноћњиво те
речим
аколим те овдујем или бескрајим
никадни вид увековни мар
тоцилам своје титање или твојење
ево твојујем или једним или скапало
јадним(...)

(...)ја сан ја сен ја сени

јасан јасен јесени“ (Матић 1964: 84)

„Пролеће

У пролеће нешто пролеће.

Лето

Лети све лети.

Јесен

У јесен све је сен.

Зима

Зими нешто зими“ (Матић 1988: 164)

У збирци Коначна јесен, асоцијативна употреба језика лишена било какве узрочности, принцип фрагментарности, другачије схватање Целине, кохерентност замењена дисхармонијом, децентрализација и семантичка отвореност, имплицирају постојање „текста-процеса“ у којем деконструктивистички мимезис приказује „различите реконфигурације језичких и симболичких форми“ (Šuvaković 1995: 28), а Матићева деконструкција није деструкција „пошто ништа из поља дејства дискурса не одбацује, али то што приказује, приказује као растављено(...), неузглобљено, нестабилно и отворено промени“ (Исто, 28). У вези са тим, можемо закључити да се језичке метаморфозе Коначне јесени (како на макро, тако и на микроплану), остварују у идеји фрактализације (типичној за ауторе постмодерне). Матићев „плурални субјект“ јесте мноштво гласова који се суочавају и претварају просторе текста у „сцену“ језичког догађаја, а све то одражава нешто о чему је писао Радомир Константиновић – дакле „дозивање немогућег“ као „надреалистичко оспоравање датог облика света“ и треперење реченице као треперење ове проблематичне стварности: „(...)Све овде постаје паучинасто танко, нежно и меко као паперје, јер све је између стварног и нестварног“ (Konstantinović 1983: 211). Такво поимање стварности као неизрециве неодређености, отвара увек нове могућности реинтерпретације Матићевог дела као надреалистичко-постмодерног „пројекта“. Међутим, у „разбацаним“ Матићевим фрагментима збирке, однос према стварности – али оној стварности која је оличење цивилизацијске неминовности и промена – у дијалогу је са

мишљу Умберта Ека да начин изградње одређене уметничке форме у свакој епохи одражава и начин на који савремена култура, али и наука, разматрају стварност. Стога, важно је напоменути да је Матић имао живу свест о променама које у савременој култури друге половине XX века доносе нови медији комуникације. Тако, он указује на чињеницу да је филм већ преузео једну од функција књижевности. Матић изговара: „Ја не верујем да то значи осиромашење литературе: напротив, то је допустило савременој литератури да се продуби, да иде даље у откривању човека, да тражи оно што око и сувише гласно изговорена реч често од нас скривају“ (Матић 1969: 234). Присетићемо се Бодријарових речи који је у књизи Симулакруми и симулација (анализирајући филмове Apocalypse Now и Crash) феномен филма представио као најбољи пример „постмодерне симулације стварности“. И Матићев концепт неопходности новог медија тамо где се стварност не може изразити „оком“ или „гласно изговореном речју“, креће се правцем постмодерних тенденција, што је нарочито видљиво у његовом односу према трећој – технолошкој (тј. информатичкој) револуцији.

Постмодерни аутори, живећи у таквом добу које је обликовано и условљено развојем касног капитализма, у својим делима често тематизују машинску масмедийску цивилизацију у којој живе, али не у правцу површног морализирања – радије него да буду лудите, једнострано осуђујући развитак модерне технологије, постмодерни аутори проблематизују новостворену симбиозу техносфере и свакодневног живота. Иако је Коначна јесен написана и објављена пре освета раширене употребе кућних, односно персоналних рачунара, компјутер се у овој књизи јавља на неколико места, увек у контексту интимног бележника, тј. чувара памћења:

Компјутер бележи њене без
гласне и гласне мисли

(Матић 1988: 111)

Само се не зна шта је (компјутер) заборавио да забележи
а шта заборавио да заборави.

(Исто, 72)

У оба примера компјутер се јавља као метафора архивирања, као премоћни и понекад сметени чувар памћења. Вилијам Гибсон, киберпанк аутор који је, такође, о персоналним рачунарима писао почетком 80-их година прошлог века (дакле, пре него што су доживели своју праву експанзију), истицао је да он није био футуриста, већ да је о персоналним компјутерима писао као о „метафорама за памћење“. Такво третирање рачунара у постмодерној прози истовремено је само одјек мисаоног експеримента Ваневара Буша, некадашњег професора на универзитету МИТ и директора Канцеларије за научни развој и развитак Сједињених Америчких Држава. Буш је 1945. године осмислио компјутер који би, уместо за универзитетска и војна истраживања (за шта су били коришћени први компјутери) служио за архивирање и иновативну претрагу унетих података. Додељујући компјутерима архетипску улогу чувара података, Буш, Гибсон и Матић заправо препознају технолошку промену парадигме у којој рачунари постају доминантни медијуми чувања и преношења културног памћења (тима преузимајући улогу од штампане речи која је своје место наследила од папируса, клинастих плочица и камена) – дакле, након Гутенбергове, свет улази у Дигиталну галаксију.

На њему својствен начин, и Матић у песми насловљеној као „Корак са собом“, сажима идеју да долази време у којем ће „хибернетика сањати а гусле одмарати“ (Матић 1988: 72). Његови компјутери уједно су намењени упијању бескрајног тока информација („Компјутер бележи њене безгласне и гласне мисли“), али су истовремено свесни да инфлација информација, карактеристична за свет масовних медија и вишеструких „истина“ (оних чију је природу сам песник образложио у Истини као конструкцији), води информацијској ентропији, дакле

забраву и празнини („Само се не зна шта је заборавио да забележи а шта заборавио да заборави“). Стихови песме „Ко га се још сећа?“, иако звуче злокобно пророчки из угла читаоца 21. века (асоцирајући притом на компјутер као синегдоху апсолутне контроле и бележења свега изреченог и промишљеног), заправо су мелахнолично размишљање о немоћи приватне прошлости, оне забележене у интимном памћењу појединаца, да се одупре забраву насупрот времену забележене, документоване историје великих историјских догађаја и личности („Цезар скида оклоп / Ко га се још сећа?“), што је проблематика коју ће, у оквиру дискурса историографске метафикције, испитивати многи потоњи постмодерни аутори. У песми „Корак са тобом“ пак невоља не извири из чињенице да одређени тренуци неће остати записани због њихове опскурности, већ због тога што информациони ток постаје преобиман за архивирање. У истој песми Матић се осврће и на појединца у таквом вртлогу хаоса података: за песника, то је „човек будућности (који) чека да ухвати / корак са собом“ (Матић 1988:72) – човек нове епохе који се налази у раскораку, ван равнотеже, у дисконтинуитету са самим собом и пребрзим током света који покрете диктира.

Дислоцираност Матићевог „човека будућности“ на тај начин истоветна је са карактеристичним стањем постмодерног друштва које је Зигмунт Бауман описао као „флуидну модерност“: друштво у којем се услови деловања његових припадника мењају брже него што ти исти припадници успевају да консолидују своје навике и рутине (Bauman 2009:9). Овај аутор наглашава да се такав „флуидни живот“ одвија у условима сталне неизвесности и страха да се „пропусти тренутак који сигнализира промену правца пре него што се пређе тачка без повратка“, или једноставно – „страх да се не ухвати корак са догађајима који се брзо смењују“ (Исто, 9). Матићево „хватање корака“ стање је опште неприлагођености и друштвене, чак и егзистенцијалне парализе. Са једне стране,

услед променљивости флуидног живота више се „не препоручује учење из искуства и ослањање на стратегијске и тактичке потезе успешно примењене у прошлости“ (Исто, 9); на другој страни, „све је теже правити поуздане рачунице, док су непогрешиве прогнозе скоро незамисливе“. Другим речима, Матићев „човек будућности“ и Бауманов појединац осуђени су на грозничаву трку у вечно променљивој садашњости, са обезвређеним „памћењем“, односно искуством прошлости, и без могућности да тумачењем тренутних околности пројектују сопствену будућност. Таквом човеку, попут Бекетових антијунака, Владимира и Естрагона, остаје само да чека „хватање корака“ у лимбу неке вечно динамичне садашњости која прождире будућност, а прошлост чини непотребном. У есеју „Прошлост дуго траје“, чије име истовремено представља и препознатљив матићевски језички оксиморон (попут „муњевити мир“, „чист лов у мутној води“, „коначна јесен“), али и алузију на чудно и грозовито реинтерпретирање концепта прошлости у контексту савременије, постмодерне мисли, Матић је записао: „Сутра ће бити касно. И сутра ће бити касно“ (Матић 1988: 75).

Матићева „поетичка мапа“ у широком временском распону – од 1922. године, када је у Путевима први пут објављен текст „Истина као конструкција“ па све до његове смрти 1980. и постхумног изласка Коначне јесени 1988. – испуњена је „текстовима-индикаторима“ који померају границе тумачења Матићевог опуса у правцу постмодерног сензибилитета. Иако припада надреалистичком миљеу међуратног песништва, Матић је већ у раним радовима (међу којима је и споменути оглед) манифестовао оне формалне и филозофско-идејне особености које ће доцније постати обележје савремене постмодернистичке литературе.

Усмерававши се на оне текстове који су очигледно парадигматични за разматрану тему у духу Јаусове „актуелизујуће рецепције“ или Гадамерове „делотворене“

историје (Коначна јесен, а затим Багдала и „Истина као конструкција“), једну постојећу књижевну традицију покушали смо осветлити кроз „призму савремене литерарне свести“ која незаобилазно призива постструктуралистичке теорије и постмодерне интерпретације. Коначна јесен, књига фрагментарне композиције, жанровске и језичке флуидности, постструктуралистичког схватања прошлости и специфичног односа према техносфери савремене културе, сасвим сигурно доприноси афирмацији Душана Матића као „протопостмодернисте“.

Пишући о ревалоризацији и реинтерпретацији српске књижевне баштине са становишта 21. века, Сава Дамјанов у Новим читањима традиције 1-3, указује на нужност сагледавања историје српске књижевности у „новој перспективи“, при чему то не значи „одбацавање темељних вредности, него проницање у једну сложенију, потпунију, свеобухватнију, полифонијску визију наше језичко-уметничке традиције...“ (Дамјанов 2012б: 11). У таквој полифонијској књижевној историји, Матић егзистира као „непрекидна свежина света“, као увек отворена и недовршена целина која показује да савремени развој српске књижевности има дубоке корене и у ранијој традицији. Стога је сасвим извесно да ће Душан Матић остати велики изазов српској култури као откровење прошлости и откровење будућности.

Вас интригира моја разноврсност, а ја се понекад питам – да ли сам био довољно разноврстан.

(Д.М.)

Извори

Матић, Душан (1964). Багдала. Београд: Нолит.

Матић, Душан (1969). Пропланак и ум. Београд: Нолит.

Матић, Душан (1988). Коначна јесен, пр. Драшко Пеђељ. Београд: Просвета.

Литература

Татаренко, Ала (2013). Поетика форме у прози српског постмодернизма. Београд: Службени гласник.

Bauman, Zigmunt (2009). Fluidni život, prev. Siniša Božović, Nataša Mrdak. Novi Sad: Mediterran publishing.

Bužinjska, Ana – Mihal Pavel Markovski (2009). Književne teorije XX veka. Beograd: Službeni glasnik.

Дамјанов, Сава (2012а). Шта то беше српска постмодерна. Београд: Службени гласник.

Дамјанов, Сава (2012б). Нова читања традиције 1–3. Београд: Службени гласник.

Делић, Јован (2015). „О надреалистичкој језичкој самосвијести: о фузији и фисији ријечи, о колажу и цитату“. АВАНГАРДА: од даде до надреализма, ур. Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић. Београд: Институт за књижевност и уметност: Музеј савремене уметности, стр. 309–318.

Дерида, Жак (2004). „Шта је деконструкција“. Златна греда, бр. 37, година 4, стр. 52.

Матић, Душан (1922). „Истина као конструкција“. Путеви: месечне свеске за књижевност, уметност и филозофију, бр. 1, стр. 20–24.

Konstantinović, Radomir (1983). Viće i jezik 5. Beograd: Prosveta: Rad, Novi Sad: Matica srpska.

Kocbek, Edvard (1983). Izabrane pesme, prev. Marija Mitrović, Franci Zagoričnik, Tatjana Detiček – Vujasinović. Beograd: Nolit.

Пеђељ, Драшко (1988). „Коначно и бесконачно или Матићеве касне истине“ (поговор). Коначна јесен. Београд: Просвета.

Наџион, Linda (1996). Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija, prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.

Šuvaković, Miško (1995). Postmoderna. Beograd: Narodna knjiga.

Електронски извори

An interview with William Gibson. Преузето са:
http://project.cyberpunk.ru/idb/gibson_interview.html
(2.1.2017)

SUMMARY

In this paper we will attempt an analysis of postmodern elements in Dušan Matić's final book of poetry, *Konačna jesen*. The poet, although usually being perceived as a classic of surrealist interwar and postwar poetry, manifested certain traits of postmodern fiction and philosophy in works through out his prolific literary career. *Konačna jesen*, a book demonstrating exemplary genre fluidity, fragmentary composition, poststructuralist interpretation of the past and a specific treatment of contemporary technosphere, will serve as example of Matić's most distinguished efforts in postmodern literature.

Key words: surrealism, postmodernism, poststructuralism, Dušan Matić, *Konačna jesen*, fragment, liquid life.

Предраг Јашовић

Висока струковна школа за васпитаче у Алексинцу

КРИТИЧКА ОГЛЕДАЊА ДУШАНА МАТИЋА

Апстракт: Прегледом библиографије о Душану Матићу приметили смо да о његовом књижевно-критичком раду, иако је, за разлику од многих других песника, он обимнији, нема много радова. У чувеној едицији Српска књижевна критика у 25 књига, Душан Матић нема посебну књигу, што је, за наш резон, чудно, али је, захваљујући Гојку Тешићу, заступљен у 23. књизи Авангардни писци као критичари. У раду, тежимо да осветлимо један део Матићевог књижевно-критичког стваралаштва, јер сматрамо да је, као један од значајних видова његове експлицитне поетике, овај књижевни израз од великог значаја и за сагледавање његове интегралне поетике. На примеру његове књиге *Један вид француске књижевности* (1952) показаћемо обухватност критичког метода Душана Матића, како на нивоу примењене методе, тако и на нивоу хронолошког захватања. Сматрамо да ће овај рад представљати извесен допринос када дође време за сагледавање кохерентности између оних поетичких израза који су имагинативне природе и ових који се тичу рационализације књижевно-уметничких чињеница.

Кључне речи: Душан Матић, поетика, књижевна критика, експлицитна поетика,

Више је него интересантно да се Душан Матић, један од водећих, можемо слободно рећи канонских песника српске књижевности, прво огласио књижевно-критичком књигом *Један вид француске књижевности* (1952) у својој педесет и четвртој години, а тек после две године је објавио песничку збирку *Багдала*. Зато се чини невероватним да је до данас, колико је нама познато, само четири пута анализиран као књижевни критичар и есејиста. Још 1994. Гојко Тешић је истакао Матића

као незаобилазну појаву у историји српске модерне китике, још тада је истакао „да је Матићево дело у контексту критичке мисли још увек, потпуно неправедно, на маргинама истраживања“ (Тешић 1994:40). Сматрамо да чињеница, да је у публикавање кренуо од књижевне критике доказује да је Матић, како овом делу свог стваралаштва, тако и критици као књижевном стваралаштву и књижевном праксису уопште, давао значајно место.

Зато, у односу на тему која нам се наметнула, више но тачним чини се запажање Јована Христића „да је Матић једна од савести наше књижевности, која ће – на овај или онај начин – увек бити принуђена да прође испит његовог будног ока искоса. Као и Исидора Секулић, он можда стоји по страни; али је, као и Исидора Секулић, неизбежан.“ (Христић 1973:244). Мада се ова Христићева реченица односи на поетику, укупан значај и значење поезије Душана Матића у корпусу српске поезије, лако ју је преликати и на његово књижевно-критичко стваралаштво које није, нити малог обима нити је маргинално. Доста је неочекивано да је његов књижевно-критички рад остао без обухватније вредносне оцене. Есејистички рад је регистрован и прављени су кратки вредносни осврти о његовим есејима, али његов књижевно-критички рад, иако значајан, није у целини вреднован нити је типолошки разврстан.

Нама је данас представља изненађење да својим књижевно-критичким радом није заступљен у едицији Српска књижевна критика, књигом као Винавер и Марко Ристић, мада смо свесни њихове велике превратничке улоге у српској књижевности уопште, покушаћемо да на примеру једне књиге, на стваралачком фонду структурирања садржине, покажемо ту превратничку улогу и у књижевно-критичком раду Душана Матића. Значајно је да у хрестоматији Књижевна критика између два светска рата у два тома где су садржином обухваћени Ристић и Винавер није и Душан Матић, иако је у авангардној књижевној критици истицао јасним отклоном од

крлежијански оријентисане књижевне критике: „карактеристично је за надреалистичку критичку мисао да се она грана у два смера: један је прокрлежијански а чини га Марко Ристић и у први мах Коча Поповић (у часопису Данас, 1934) а други – опредељење за социјалну књижевност (Ђорђе Јовановић као најизразитији противник надреалистичке поетике, Душан Матић, Александар Вучо, потом и Коча Поповић у часопису Наша стварност). У борби за социјалну литературу ова група надреалита своје критичко деловање плодотворније и продорније реализује на страницама НИН (1935) у памфлетски интонираним текстовима нарочито против модернизма у српској књижевности“ (Тешић 1985:31).

Можда је до тога дошло јер се Матић није „афирмисао“ у довољној мери. Опет знајући да се Матић оглашавао у часописима врло рано, овом домишљању нема места. Матић је већ од 1923. године објављивао коауторски. Критичким радовима се огласио још 1923. кад је објавио есеј о прагматизму под насловом Истина као конструкција. Познато је и његово иступање поводом Јавне птице Милана Дединаца, на насловној страни листа Савремени преглед у броју 8 од 5. марта 1927. објављено је његово Отворено писмо у исконструисаној одбрани Дединчеве поезије (Алексић 1980:27). Још тада је, говорећи о књизи Дединца, изнео свој концепт разумевања књижевности, као врхунске слободе, као неисцрпан бескрај могућности за коју се залажу надреалисти. Једна од познатијих његових предратних књига је Глуво доба (1940) коју је објавио са Александром Вучом. Дакле, он је као писац постојао и пре рата и пре објављивања своје прве књиге.

У књизи Модерни правци у књижевности (1984) Матић је тек посредно представљен као писац књижевне критике. Исто је и са књигом Поезија надреализма у Београду 1924-1933 Бранка Алексића. Из садржине ове књиге ми не видимо да се Матић бавио и књижевном критиком, мада је дат део његовог предговора Предговор за децу књизи Александра Вуча Дружина

пет петлића (1933). Циљ ове књиге је био да покаже поетичке изразе надреализма, његове могућности и токове и то је успешно изведено, али без истицања учешћа Душана Матића.

Сматрамо да је од превасходног значаја за историју српске књижевности, посебно српске књижевне критике да је Матић својим књижевно-критичким радом заступљен у 23. књизи Авангардни писци као књижевни критичари (1994), а од највећег значаја да је Душан Матић уврштен у Историју књижевне критике (2008) Предрага Палавестре, који га је оценио као критичара који наступа „без фанатизма вере, без секташких оптерећења и арогантне нетрпељивости, карактеристичне за најгласније надреалисте, Матић је из надреализма у круг умерених револуционара и млаких левичара пренео свежину и радост игре, сасвим занемарајући отровни памфлетизам, борбеност и надметање“ (Палавестра 2008:403). Нешто даље закључује: „Умео је да поставља питања и зато се,, у одсудним тренуцима преображаја, када су биле поткопане круте истине, својим отвореним, неукалупљеним духом нашао у првим редовима покрета за нове односе у књижевности, на челу борбе против књижевног догматизма“ (Палавестра 2008:403-404). То говори да је Душан Матић имао осећај како за књижевне чињенице, тако и за оцену актуелног тренутка и потребе за новим и за променама.

Први је на Матићеву есејистику скренуо пажњу Ђорђевић Вуковић у зборнику Рађање модерне поезије (1975). У тежњи да из песничког угла одговори на „давнашња питања – шта је то у самој личности песника што омогућава писање?“ (Вуковић 1975:17), он је садржини овог зборника уз есеје Бодлера, Рембоа, Малармеа, Јетса, Белог, Мајаковског и многих других светских и домаћих песника прикључио и есеје Душана Матића. Док је Ђорђевић Вуковић све песничке покушаје да прикажу порив писања, прави пут и нови закон, посматрао као драму, чини се да је Матић есејистичким записима: Још увек важе Рембовљеве речи... , Писати – бар за мене – ђаволски је посао,

Поезија непрекидна свежина света, Поезија је ... , дао „документ о песниковом посматрању себе и своје поезије“ (Петров 1980:32).

Још је Христић приметио да се о Матићу говори као писцу који је „остао у фрагментима, који никада није успео да се сасвим и до краја оствари“ (Христић 1973: 235). Међутим, суштина је, пре у ономе шта је неко хтео да оствари (Христић 1973:235), но у ономе што интерпретатор мисли да писац није остварио. Зато Христић налази да је Матићу био важнији „бескрај, а не савршена затвореност и оствареност“ (Христић 1973:235). Ми налазимо да је у право у том бескрају, суштинска оствареност Душана Матића. Ситуираност његовог песничког израза у бескрају, је филозофска суштина његове поезије, његовог поимања времена и осећаја за простор, јер бескрај је истовремено појам којим обухвата и време и простор.

Матић као и Рембо тежи апсолутној модерности, јер је једино у апсолутној модерности садржано апсолуно сад. Апсолутно сад, је заправо апсолутно увек. Зато Матић пише: „На барци. Поглед је тамо где још нисам“ (Матић 1975:369). Сад је тамо ка чему је уперен поглед. Сад је тамо где он још материјално није, али погледом јесте. То је отварање „недовршеног бескраја“ (Матић 1975:367). Бескрај, једна од најчешће употребљаваних речи у Матићевој поезији и есејистици, јесте тежња, остварена песма јесте сад. Сад је вечност. Зато Матић траје. Он је пронашао суштину актуелности која се налази у недовршености, каже: „У тој недовршености сва је наша савремена бит“ (Матић 1975:367). Недовршеност је чежњиви поглед извиђача на барци ка хоризонту. То је тежња песника да направи дело, које ће обележити сад. Кад обележи сад, актуелност, бескрај је довршен, јер ће сад у бескрају трајати заувек.

Кад каже: “Ако вам слике модерних сликара изгледају недовршене, довршите их ви. Ако вам песме и текстови изгледају недовршени, довршите их ви. То није презир, то је потреба за вама, њихова припадност људима. То је позив да

трагате заједно с њима у мучном послу наше заједничке суштине“ (Матић 1975:367). У овом експлициту налазимо и низ књижевних теорија, као што је она феноменолошка о едиосу/сушини уметничког дела која се огледа у његовој онтолошкој остварености (Роман Ингарден, Макс Шерер, Зоран Константиновић, Драган Стојановић), о потреби емпатичности, саживљавања (Вилхелм Дилтај) као и отвореног хоризонта очекивања који нам као резултат естетичке теорије рецепције долази од Ханса Роберта Јауса. Матић књижевноуметнички текст доживљава као отворену структуру која се остварује тек у кореспонденцији са рецепцијом, тек пошто је остварено онеобичавање ствари (Виктор Шкловски), које Матић именује као „тражење, откриће, отварање непрекидно“ (Матић 1975:367).

Зато је за Матића поезија непрекидна свежина света , „ако поезија није само пука игра – а она то није, ако постоји неки смисао поезије, онда, тај смисао, чини ми се, управо и лежи у томе да нас, ма где ми били, изгубљени у сложености, растрганости и распарчаности нашег живљења, у радионици, канцеларији, у научној лабораторији, међу машинама, актима, епруетама, у нашим бучним улицама и тескобним становима, врати очас у сам корен нашег бића, веже се присно за саме основе нашег живота, да пробуди човека у човеку“ (Матић 1975:370).

Матићева књига Један вид француске књижевности, за оно време је необична већ по свом наслову, који је према ауторовом мишљењу „доста рогобатан“ (Матић 1952:212), док ми сматрамо потпуно супротно, да овај наслов савршено одговара садржини књиге, њеној структури и поетици белетристичког израза самог аутора. Садржини књиге одговара, јер је ово заиста један вид француске књижевности, један њен битан сегмент који је у актуелном тренутку настака ових записа у потпуности одговарао, како естетичким захтевима, тако и друштвеним захтевима, не само српске књижевности, већ и

тада увелико формиране југословенске књижевности. Матић је својим радовима, касније разврстаним за потребе књиге, хтео да осветли епоху реализма у њеним елементарним токовима, који су, према његовом мишљењу били потребни актуелности у којој је стварао. Био је убеђен да се епохи реализма треба вратити, како би се разумела, како сама епоха, тако и утицај француских писаца на читаву европску књижевност: „ ... треба се вратити на ‘онај један ток француске модерне прозе, који носи у историјама литературе име реализам, којим смо укратко хтели да обележио у широким потезима предмет чланака, осврта и огледа у овој књизи. Има заиста нечег упечатљивог и наметљивог, чему је тешко да се човек одупре, у том приказивању француског реализма као превасходно литерарног феномена француске литературе XIX века, који иде од Стедала и Балзака преко Мелимера и Флобера до Золе и Мопасана, слабећи и сажимајући се, нарочито у натурализму. Та слика се нарочито држи када се посматра споља, с гледишта интересовања других страних литература, будући да је проза одувек била и остала, и остаће вероватно и у будуће, онај заједнички терен где се различите литературе много спонтаније и лакше сусрећу и додирују неголи што је то случај са поезијом, која носи приснији и способнији, теже преношљив, карактер сваке књижевности. Отуда и интересовање за тај ток модерне француске прозе није толико израз мојих субјективних преокупација или разматрање француске литературе по себи колико израз побуда и повода који проистичу из наших општих књижевних стремљења, да у страним књижевностима тражимо не толико оно што је у њој у датом тренутку, или гледано историјски, најкарактеристичније или најакутније, већ много пре оно што је у њој најживље за нас, и нама ближе.“ (Матић 1952: 211-212).

Из овог Матићевог експлицита јасно проистиче његов став да, поред тога што постоје „тешкоће превођења“ (Матић 1952:223) поезије, па отуда и настају „теорије о

непреводљивости лирике“ (Матић 1952:224), поезија чини језички нуклеус сваке националне књижевности. Зато сматра да је „на почетку једне књижевности увек лирика као бујни пролом, најнепосреднији израз“ (Матић 1952:223).

То што Матић настанак својих текстова веже за општа књижевна стремљења своје актуелности и у актуелној књижевној прошлости тражи оно што је најживље за актуелне књижевнике и друштвене прилике само показује да је Матић сматрао да су, како књижевно тумачење, тако и књижевна критика, неодвојиви од актуелности, односно друштвеног тренутка, данас саремена наука каже: од контекста. Упркос владајућим теоријама текстуалиста (феноменолози, формалисти тартурско-московске школе, структуралисти, нови структуралисти, новокритичари), који су текст посматрали као аутономну семантичку категорију, за које је Матић морао чути, макар онако узгред, он је, упркос томе, прихватио теорију која књижевност посматра као одраз друштвених прилика која је проистекла из дијалектичког материјализма чији су основи у марксизму и социјализму као прелазном идеолошком и друштвеном периоду: „Да не идемо даље од 1830. Зар се периоди француске књижевности отада па до данас не поклапају скоро с одговарајућим периодима француске политичке друштвене историје?“ (Матић 1952:215).

Кад погледамо наслов Матићеве књиге, не само да је њиме јасно одредио своје методолошко полазиште у односу на естетичко вредновање књижевности као јединства текста и друштвено-политичке актуелности, већ можемо видети о његово поимање реализма, односно његово разумевање генетичког изворишта реализма. Тиме што садржину књиге „отвара“ студијом О великој француској Енциклопедији XVIII и одмах потом на ову судију се надовезује студијом Основна тематика Русоовог дела. Ове две студије обухватају трећину његове књиге. Утврђивањем хронолошке хијерархије излагањем старијег ка новијем, поред тога што Матић тежи

прегледности у узлагању, он непосредно показује да сматра, да је генетско исходиште француског реализма ситуирано у француској књижевности XVIII века, што је случај, сматрамо, са већином европских књижевности, па и српском (Јашовић 2012:24-27). Сви остали радови су дати у духу приказивања реализма и то оног тока реализма у француској књижевности којим се показује пропадање обичног малог човека и његово буђење и потреба за ослобођењем како у слободи афирмисао своје биће у целини.

Душан Матић је сматрао да је у XVIII веку била смштена бит револуције. Зато је сматрао да је небитно да ли су сами енциклопедисти били за револуцију, јер је од суштинског значаја да је њихово дело, утицај на формирање грађанства, ту револуцију иницирало (Матић 1952:10). Зато сматра да „доктрина енциклопедиста и њихов материјалистички рационализам претставља највиши домет француског духа у то доба и европског“ (Матић 1952:12). Доба енциклопедиста је, према Матићу, значајно јер је омогућило слободу говора. Новоформираном грађанству нико више није могао да нареди да ћути „оно није више тражило одобрење ни од кога да говори“ (Матић 1952:14). Друго, Матић сматра да је „филозофија XVIII века учинила један одлучан корак напред; она је науку о човеку коначно истргла из руку теологије и везала их за физичке и природне науке као њихов логичан наставак и закључак“ (Матић 1952:18).

Руководећи се ставом Енгелса, Матић закључује: „... тај оквир епохе није могао да спречи да неке њихове поставке, или барем општи дух тих поставки, пређу граница њиховог века. Они су, истина, били типични преставници своје класе, али у том тренутку она је била само најсвеснији део оних који су, у односу на феудализам, били обесправљени. То им је допустило да не иступају само као претставници читавог паћеничког човечанства. И зато су нека њихова начела добијала универзални карактер: њихов рационализам и њихов

материјализам, крај све своје ускогрудости, па и неки елементи њихове друштвене мисли. Даљи развој науке и филозофије као и друштвени развој преобразиће лик њихове основне мисли у току XIX века, али су Дидро и Русо, још пре Хегела, дали неколико примера коректне дијалектичке мисли, која се неће више заборавити. И на плану својих друштвених доктрина, упркос томе што су они заиста дали теориско оружје француској буржоазији у освајању њене политичке власти и у изградњи те власти, 1789, они су исто тако дали и теориску подлог за утописки социјализам и комунизам“ (Матић 1952:44).

Руководећи се овим ставом, он је могао без устезања закључити: „Ециклопедисти су често говорили у име читавог обесправљеног човеченства, и они су се борили свим средствима које су им науке и филозофија њиховог доба допуштале за победу разума, правде и лепоте у свету“ (Матић 1952:44-45). Овакво искрено занесено веровање у снагу и исправост ума је допринело да Матић у рационализму нађе, не само генетичко упориште француском реализму, већ и социјализму у целини. Понесен том општом идејом могуће „среће на земљи“ (Матић 1952:45), он није видео наивност и наличје таквог мишљења на које су указали у Дијалектици просветитељства Теодор Адорно и Макс Хорхајмер исте године кад је објављен овај Матићев рад (дакле 1947.).

Адорно и Хорхајмер своју књигу почињу речима: „просветитељство, схваћено у најобухватнијем смислу као напредујуће мишљење, одувек је слиједило циљ ослобађања људи од страха и постављања људи за господаре. Али до краја просветљени свијет сија у знамењу тријумфалног зла“ (Адорно, Хоркхајмер, 1989:17). Субјект утемељен у уму, који добија најразређенију улогу у Хегеловој филозофији апсолутног субјекта у историјском развоју доводи се у питање, јер су управо у име разумског поступања тог просвећеног ума почињена до тада невиђена злодела (Маширевић 2011:31).

Ако Душан Матић није знао за књигу Дијалектика просветитељства у тренутку настанка свог рада, што је сасвим извесно, поставља се питање зашто касније, кад је сигурно сазнао за ову књигу није исправио, или кориговао своје ставове. Сматрамо да се прво разлог налази у Адорновој и Хоркхајмеровој критици просветитељства. Наиме, чини нам се вишим но очигледним да Матић и ови филозофи пишу о два различитим ставрима. Матић пише о епохи просветитељства и рационализма, а Адорно и Хоркхајмер пишу о идеји рационализма. Матић практично пише о значају раскида науке са средњим веком, о формирању слободног грађанства и раскиду са феудалним системом, а Адорно и Хоркхајмер пишу о несавршености људског ума, о његовој поводљивој и лако коруптивној природи. Атомска бомба није резултат рационализма, већ је резултат злоупотребе науке, као што крсташки ратови нису резултат вере у бога, већ су резултат злоупотребе веровања у бога.

На другој страни, разлог томе што се Матић није евентуално, касније, пре објављивања ових радова осврнуо на књигу Адорна и Хоркхајмера, налазимо код Матића који на једном месту каже. „Мишљења сам да, ако има шта да се накнадно каже, треба то накнадно и написати“ (Матић 1952:210). Према томе, Матић о овом питању није имао шта накнадно да каже, па се није ни оглашавао нити је свој текст исправљао и допуњавао, јер је сходно насловном знаку књиге, Матић предочио само један вид француске књижевности, што са методолошког аспекта само говори о Матићевој освешћености о могућности аспектског проучавања књижевних чињеница.

Да је Матића уз рационализам занимала, можемо рећи и опчинила идеја ослобођења од страха, дакле слобода говора, кретања и стварања, јесте доказ једног необичног, сасвим новог структурирања једне књижевно критичке књиге која суштински тежи дихронијском предствљању једне књижевне епохе –

француског реализма. Матић садржину књиге „отвара“ песмом Велики епитаф Франсоа Вијона (1431-1464), првим модерним француским песником, који истовремено затвара једну епоху мрака, неслобода и страха и отвара нову епоху са надом у извесност очекивања.

На средини књиге, иза студије о четрдесет осмој години Жана Касуа, а испред студије, која је својевремено писана као предговор за Золиног Ежена Ругоа, налази се лирска проза Шарла Бодлера (1821-1867) Умлатимо сиромаше!. Књигу књижевно-критичких стидија затвара песмом Слобода Пола Елијара (1895-1952). Матићева књига је дакле објављена у години кад је аутор Слободе преминуо. Сувише за случајност, нарочито за нас који одавно знамо да у књижевности ништа није случајно. Оваквом структуром Матић је дефинитивно оправдао насловни знак своје књиге и јасно прецизно показао један вид слободарске француске књижевности, која је неминовно и рационална и реалистичка, јер су то поступци, док је тежња човека слободи неминивност. Као песник он је то јасно уочио немогавши да нам то образложи једном широм научном опсервацијом, покушао је то да учини онеобичавањем структуре једне књижевно-критичке књиге. Овакава структура, колико је нама познато, до њега никад није постојала, а много говори о ономе што обележава. Матић је показао један рационалистичко-реалистички слободарски ток француске модерне књижевности од њеног настанка па све до савременог тренутака аутора и настанка књиге. Тако није показано само трајање, већ и постојање једне велике књижевности без које је цивилизација незамислива.

Онеобичавање структуре ове, сад већ необичне књижевно критичке књиге, додатно чини другачијом *Post Skriptum*, ауторов додаток у коме он образлаже свој књижевно-критички поступак, метод и разумевање књижевних чињеница, о којима је писао. За нас овај „додатак“ (образложење написаног) није битан са аспекта метода и вредносног полазишта, јер је у

самом раду већ цитирањем обрађен. Значајан је што се тиче појмовног одређења у односу на теорију књижевности и са аспекта одређења стваралачког поступка.

Ако је опште прихваћено да је књижевна-критика, односно књижевни критичар посредник између дела и писца, можемо поставити питање: коју функцију у овој књизи има Матићев додаток. Јасно је да је то његово додатно објашење књиге. Међутим, чему или између чега „додатак“ посредује. Да ли посредује између Матићеве књиге и евентуалног читаоца, или између Матићевог „додатка“ и читаоца. Ако се руководимо Бартовом тврдњом да свака критика говори о самој себи, да је „свака критика критика дела и критика саме себе“ (Барт 1991:533) можемо поставити питање шта је Матићев додаток, ако знамо да се критички односи на оно што је критиковано. Његова критика је критика књига о којима је писао и критика онога који пише, али какав је однос сада према критикци о критици оног који је критику писао? Делује врло замршено. Барт ће рећи да је критика једна активност (Барт 1991:534). То је јасно, чак бисмо додали да је то стваралачки посао који почива на извесним конкретностима, те га конкретности одређују, али не узрокују увек настанак књижевне критике. Језик критике, Барт назива мета-језиком, тај језик, према Барту „никако није да открива истине, већ само ваљаност“ (Барт 1991:534).

Кад језик књижевне критике, уопште књижевну критику посматрамо као мета-језик, рекли би лингвисти језик објект, поставља се опет питање: шта је Матићев додаток, није ли то мета-језик мета-језика? Да ли Матићев *Post Skriptum* утврђује ваљаност или истинитост? Сматрам да Матићев *Post Skriptum*, којим се додатно усложњава структура његове књиге, јесте мета-језик мета-језика, али није настао са циљем утврђивања ваљаности, већ са циљем утврђивања истинитости онога што је давно записано. Матић је *Post Skriptum*ом покушао поново да прође пут којим прошао кад је писао студије ове књиге, истовремено је утврђивао ваљаност и истинитост својих ставова

и своје интерпретације. Када би посматрали његов стваралачки захват и структуру са наратолошког аспекта, не само што би у писцу Post Skriptuma пронашли такозваног свезнајућег приповедача, већ би у самој структури открили својеврсни постмодернистички поступак у креирању уметничког текста, где је интертекстуалност очигледна, с том разликом што се сада на месту ушења „документарног текста“ у белетристички текст дешава обрнута ситуација, јер се у критички („документарни“) текст уноси белетристички – лирска поезија, као стваралачки поступак и тематска вертикала која чини читав вид једне од водећих европских књижевности. У том смислу књигу Један вид француске књижевности сматрамо, не само као читање искоса, већ као један увод у постмодернистички поступак књижевно-критичког стваралаштва.

Predrag Jašović
Summary

CRITICAL REFLECTIONS OF DUŠAN MATIĆ

In this paper, we concluded that the Dusan Matic has done little writing in literary theory. Matic's interpretation of the book One aspect of French literature, we demonstrated Matic's merits as an literary and literary-critical figure. The lack of interest of literary historians (except Mr. Tesic and P. Palavestra) comes from the fact that Matic it was not intrusive and ideologically exclusive as Marko Ristic and did not deal with the national literature to the extent to which Vinaver did.

Dušan Matić has announced his voice as a literary historian in 1927 on the occasion of contrived defense of Dedinac Public birds. Matic's Book One aspect of French literature, not only shows one aspect of France's literature, but also a special aspectual approach, both in terms of literary concept he has represented, and in terms of the way the book itself is structured.

Литература:

Алексић (1980): Бранко Алексић, Поезија надреализма у Београду 1924-1943. Београд, Рад.

Барт (1991): Ролан Барт, „Шта је критика“, превео Дејан Ђуричковић, у: Теоријска мисао о књижевности, приредио П. Милосављевић. Нови Сад, Светови, 532-535.

Вуковић (1975): Ђорђије Вуковић, „Предговор“, у: Рађање модерне књижевности, приредио Ђорђије Вуковић. Београд, Нолит, 9-23.

Вучковић (1984): Модерни правци у књижевности, приредио: Р. Вучковић. Београд, Нолит, Просвета и Завод за уџбенике и наставна средства.

Енгелс (1976): Фридрих Енгелс, „Историјска улого просветитеља“ у: К. Маркс, Ф. Енгелс, О књижевности и уметности. Београд, Рад, 247-248.

Јашовић (2012): Предраг Јашовић, Писци српског реализма као књижевни критичари. Лепосавић, Институт за српску културу.

Матић (1952): Душан Матић, Један вид француске књижевности. Београд, Просвета.

Матић (1975): Душан Матић, „Још увек вађе Рембовљеве речи...“, у: Рађање модерне књижевности, приредио Ђорђије Вуковић. Београд, Нолит, 367-368.

Матић (1975): Душан Матић, „Поезија је непрекидна свежина света“ у: Рађање модерне књижевности, приредио Ђорђије Вуковић. Београд, Нолит, 370-372.

Маширевић (2011): Постмодерна теорија и филм на примеру кинематографије Квеентина Тарантина. Београд. Чигоја.

Палавестра (2008): Предраг Палавестра, Историја српске књижевне критике. Нови Сад, Матица српска.

Петров (1980): Александар Петров, Поезија данас. Београд. Вук Караџић.

Тешић (1985): Гојко Тешић, „Књижевнокритичка мисао у југословенским књижевностима 1918-1941“ у: Књижевна

критика имеђу два рата I. Београд, Просвета, Нолит и Завод за уџбенке и наставна средства, 7-38.

Тешић (1994): Гојко Тешић, „Контекст критичке мисли српске авангарде“, у: Авангардни писци као књижеви критичари, приредио Г. Тешић. Нови Сад, Београд, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 7-46.

Horkheimer, Adorno (1989): *Dijalektika prosvetiteljstva*, prev. Nadežda Čaćinović – Puhovski. Sarajevo, Veselin Masleša, Svjetlost.

Христић (1973): „Матић“, у: Савремена поезија, приредио С. Лукић. Београд, Нолит, 233-244.

Радомир Андрић

УЗ МАТИЋЕВ ПОГЛЕД ИСКОСА

(изговорено 12.09.2014 године. – Библиотека Ћуприја)

Размишљање и казивања о личности песника и филозофа Душана Матића, сваки пут изнова, крећу у више праваца и различитим путевима ка истом закључку: да се непрестано у средишту преиспитивања модерне поетике и да је у многим својим оствареностима итекако подстицајан за нова читања. Уосталом, свака његова песничка књига или есејистичка промишљања захтевају продорније и обухватније сагледавање у првом реду метафора које се плоде и множе у надлогици – заправо у оном магнетном пољу песничког језика, несводивог на искушану поетизацију. У предговору књиге „Битка око зида“ овог надреалистичког пламеносца читамо запажање Јована Христића: „Оно што је Матићу најважније, изгледа да није књижевно дело у класичном смислу речи, савршено израђен и углачан предмет; важнији му је извесни духовни став; акција, а не уолбличавање; бескрај, а не савршена затвореност и оствареност. Да до краја заострим ствари: Матићеве текстове најадекватније би било посматрати као духовне вежбе, као остваривање тог духовног става, а никако одређених облика“. Ових неколико опсервативних реченица, незаобилазним путем нас уводе у саму бит теме Матићев поглед искоса, којој смо данас покушали наћи најиздашније полазиште, да не кажемо извориште што би нас зауставило у откривању оног битнијег и изазовнијег на таласу који се не описује и који непорециво нагриза обале своје матичне реке на местима несагледивим одједном, ако претпоставимо да река тече увис и да нема другог ушћа осим безмерних даљина у другости... Тај талас је именован у првој строфи песме Море: „Спаваш данас, густа лепото лета / зриш у срцу августа / као жена која је познала да љубав је / све и пепео и опет неисцрпна

/ жар што га први дах распири / и други дах угаси / и трећи дах опет распири / и тако редом / за децу рођену и децу нерођену / бујан талас за то не мари“. Тај талас измиче у недоглед и враћа се још већи и загонетнији, у безмерје или у „безмирје“ заштаности „шта су хтеле те речи без тежине / без тишине / исте а друге / на прагу где нико никог не чека / шта су могле те речи без тишине / без тежине / друге а исте / на прагу где свако сваког не престаје да чека“. Заправо, то потенцирање истости и обрнутости у разгртању језичке густине и метафоричности потекле за својом одгонетком на први поглед јасном, али итекако застртом самосвојном завесом и оним мултидисциплинарним одјецима унутрашњег саморазговора о стварима које се таложу углавном у заумљу. Песников поглед продире у ту одгонетку неочекивано, у тренуцима када се мисао издигне изнад могућег одговора, тачног колико и отвореног за ново промишљање. Отуда му се чини да је све до тада појмљиво обукло другу недоумицу и да је постало „само стисак руке и збогом таласа / таласу / руке и збогом пламена / пламену“.

Захваљујући тој позицији да може „искоса“ погледом успоставити другачији ред, надлогичан и затајан у конституисању интонације изван очекиваног смисаоног проговора, казује самом себи и подразумеваном сабеседнику који је истовремено онај други „пишеш као што живиш као пред неки полазак / неки коначан одлазак / и зато је све некако недовршено / незавршено задихано / као да остављаш неком другом / неком спокојном коме читаво равномерно равнодушно време / стоји на располагању до у бескрај и који ће све то / да доведе у ред све лепо да срочи / да мисао најзад плива по таласавом / у часу чистог предаха“. Тај поглед нам обасјава свет транспонован у изврнута симболичка значења, прозиран у ранијим поетичким оствареностима, а на изврстан начин подређен снимцима ока у оку – испод површине видљивог... Медитативна нит у различитим бојама је уплетена

на местима никада пре сагледаним. Спознаје доприносе повлачењу пред конкретним, појавним значењима и потискују тежњу намагнетисаног језика да поезију објасни и образложи оним што се види – што се намеће рационалном енергијом, одвећ коришћеном у теоретисању шта је поезија и колика је функција у одбрани оног што јесмо. У једном разговору Душан Матић се обрушава на мистификацију песничког језика и погледа у саму бит егзистенције која нас у својој комплексности оптерећује и приморава да се сударимо са стварним светом. Њега у првом реду интересује „егзистенција другог“ и на темељу тог промишљања износи најважније детаље свога поетичког односа према стварима опеваним и потрошеним у настојању да сасачувају свој простор непроменљивим. Једно од индикативних питања је „зар свако дете које се роди не значи нов поглед на свет“. У контексту те запитаности јавља се мисао „да Сутра, Други нов поглед неизбежно чине да ме у поезији интересују они који представљају заиста Сутра, заиста Други, и заиста Нов поглед“, а тај Нов поглед у основи је искошен и несводив на предвидљивост на готове формулације. То понављано заиста, као и многе друге истине једначене са својствима поетским, разобличава поглед саздан од разумљивости и помера изван свакидашњег видела у крај где светлуца „тајни пламен“. Ту поезија постаје „ритуал у одајама трајања“ а песник се сав у очуђењу, ловећи сопствену вијорну сенку, у том изазовном лавиринту „рађао свакога јутра да сваке вечери умре“. А на уснама Душана Матића свакога јутра и сваке вечери, колико јуче толико и данас, посебно ако гледамо искоса, можемо прочитати завршне реченице из Манифеста надреализма: „Живети и престати живети заправо су имагинарна решења. Постојање је другде“. А то другде можда је тамо где нисмо никада били са својим преображајним „погледом искоса“, а можда је данас, овде – у овој причаоници, међу књигама и читаоцима радозналим да у њима проналазе

одговоре на сопствене запитаности о превазилажењу празнине...

12. 09. 2014.

Снежана Николић

ЛОМ ЈЕЗИКА У ПОЕЗИЈИ ДУШАНА МАТИЋА

(Фигуре понављања)

Сломи све речи напамет које смо знали

(Душан Матић)

Сажетак: У овом раду ћемо лингвостилистичком анализом пет песама надреалистичог песника Душана Матића: Талас, Теку реке, Мутан лов у бистрој води, Море и Буђење материје које припадају другом циклусу збирке Муњевити мир (1959) издвојити и објаснити фигуре понављања које учествују у структурирању специфичних поетских конструкција Душана Матића. Циљ рада је да се на издвојеним примерима покаже на који начин бројна понављања у Матићевој поезији учествују, не само у спољашњој, него и у унутрашњој организацији текста, а под тим мислимо преваходно на њихову функцију у целини. Она се највише огледа у стварању особеног стиха, односно чудних преламања која настају у напору да се сруше традиционална начела стварања стиха и изврши њихова дезаутоматизација у складу са поетиком надреализма. Дакле, наша истраживања треба да покажу на који начин је она структурирана и који су стилски домети таквих поступака у поезија Душана Матића.

Кључне речи: Душан Матић, преламање, стих, надреализам, паралелизми

Уводне напомене

У овом раду ћемо синтаксостилистичком анализом пет песама Душана Матића: Талас, Теку реке, Мутан лов у бистрој води, Море и Буђење материје које припадају другом циклусу

збирке Муњевити мир (1959) издвојити и објаснити бројне редупликације синтаксичких јединица – поступак који је у лингвистици назван рекуренцијом (Ковачевић 1995: 290), а који има, како наводи Ковачевић, исходиште у реторици управо у – фигурама понављања. Циљ рада је да се укаже на начин њиховог појављивања у стиху, као и на стилско дејство које производе. Често је присутна недоследност у позиционом смислу због специфичних „резова стиховног и говорног низа“, те ћемо о неким понављањима говорити са аспекта њихове „ехо-позиције“ и улоге коју као такви остварују у целокупној структури песме, а та улога није нимало стилски безначајна (о томе ће бити речи мало касније). Због тога смо у разматрање и узели други циклус песама, јер оно што се уводном песмом у тој збирци антиципира – Сломи речи све, бива спроведено на најзанимљивији начин управо у том другом циклусу. С друге стране, и позиционо доследна и позиционо недоследна понављања у себи најчешће подразумевају укрштање поступака – стилских и лексичких, који су стилског карактера (пермутација и парцелација), чиме се остварује још већа стилогеност синтаксичких јединица. Наравно, ова два поступка су у „позадини“ анализе и биће о њима речи када се неизоставно укрсте са фигурама понављања.

Стих као конструкција

Пре него што зађемо у анализу конкретних примера, треба осветлити понешто на тему слободног стиха и самих понављања у контексту онеобичавања, односно дезаутоматизације – појма који су увели руски формалисти и који подразумева тежњу ствараоца за онеобичавањем приликом стварања, борећи се тако за активну читаочеву перцепцију. Дезаутоматизација постоји и на темељу стварности и на темељу уметности, па би тако аутоматизација у књижевности значила и епигонство. Сваком књижевном

ствараоцу је (овде ћемо говорити конкретно о песнику) језик основни инструмент и језик као такав је медијум „уметничких информација“ и због тога „уметник настоји не само зауставити стални процес брисања могућне мотивисаности, што је особина свакодневног језика, већ да знак новим индивидуалним мотивисањем поново динамизира“ (Јовић 1985: 16). Стога, језик поезије је „тежак, отежан, закочен“, а сама поезија је закочен, изломљен говор, говор конструкција (в. Шкловски 1991: 453), а ту свест откривамо и у стиху Душана Матића Сломи све речи напамет које смо знали – прави песнички императив против традиционалних норми, конвенционалног стиха, односно аутоматизације. Из тих разлога је најпре и настала потреба за слободним стихом код Милоша Црњанског која се, дакле, активирала најпре у контексту авангарде почетком XX века. Тада су се десиле битне измене у књижевности где је једна од појава била тежња „да се обришу границе међу жанровима“ (Петковић 1990: 119). Затим, у поезији се појављује слободни стих који је коначно заменио „упевани десетерац“ о којем говори и сам Матић у једном интервјуу: „Чини ми се да најзад треба да дођемо до песама и до прозе који се са истом полетношћу могу читати где год човек отвори књигу, а не да му треба сваки пут запевати од почетка до краја, или никако“ (Матић 1969: 219). Из те свеопште тежње се и рађа слободни стих, ослобађа се метричких правила и приближава прози, али због нове организације у самој структури песме и ритма који из такве организације потиче, ми знамо да се ради о поезији, а не о прози. У теорији књижевности се углавном наилази на овакву дефиницију слободног стиха: „Умјесто низањем међусобно подударних редака модерни пјесници радије рашчлањавају поетски текст на ретке различите дужине, без икаквог априорног плана за градњу стихова и строфа, као и без утврђене схеме римовања (па и без саме риме). Та врста стиха назива се слободни стих“ (Лешић 2010: 180), а његов ритам више не произилази из метрички уређених стихова, већ из

некакве другачије организације говорног низа, где значајну улогу преузимају на себе: преламање (опкорачење и пребацивање у стиху), ред речи у стиху, Солар наводи звук речи, понављања, као и особиту синтаксу, а Лешић наводи и графички облик песме. „Истина, тај ритам се не остварује по неком јединственом проводном принципу, нити њиме управљају неки ‘проводни чиниоци ритма’, већ се он остварује уз помоћ једино ‘мјесних чинилаца ритма’, међу којима значајну улогу играју не само интонациони преломи реченице и посебно експресивне паузе међу речима већ и различити облици гласовног понављања, као и различите интонационо-синтаксичке фигуре“ (Лешић 2010: 181). Истраживању ритма у слободном стиху је у многоме допринео Петковић који је пажљивим проучавањем слободног стиха Милоша Црњанског увидео да је кључна римотворна улога пренесена са слога, акценатске целине и речи на вишу, синтаксичку раван (в. Петковић 2011: 122). Управо се он највише и бавио Матићевим стихом на овакав начин и сматра га најзаслужнијим „за откривање и активирање големога ритмичномелодијског потенцијала у нашем обичноме свакидашњем говору“ (Петковић 2011: 98). Не треба уз то заборавити да је Матић припадао надреалистичком покрету и да се са традицијом суочио на веома радикалан начин. У својим почецима Матић је заједно са Вучом радио на, тада веома популарним, колажима, затим поезији, а написали су „у четири руке“ и један роман. Та надреалистичка поезија коју су објављивали по часописима између 20. и 30. година XX века је препознатљива по високом степену експериментисања који укључује аутоматско писање, радикално кршење и преобликовање граматичких норми. Све то је испунило њихове текстове заумним говорним низовима у којима се нижу „неочекиване песничке слике и метафоре“ (Матић 1969: 262) по принципу колажа, често неспојиве једна с другом (на тај начин се доживљавају самостално, као фрагмент), дотле да иду до нарушавања неког целокупног

смисла. Међутим, како наводи Петер Биргер: „Авангардист, напротив, спаја фрагменте с намером да презентује смисао (при чему смисао може бити и указивање на то да више нема никаквог смисла). Дело се више не ствара као органска целина, него се монтира од фрагмената“ (Биргер 1998: 109). Дакле, фрагменти, односно мноштво слика које се појављују у надреалистичким делима оцртавају њихово основно тежиште: „Према томе, ако је надреализам инсистирао на нечему, онда је инсистирао на тим чворовима слике, који су као нека врста језгра око кога се организује песма, на исто изузетан начин као што је и само језгро чвор сусрета низа слика“ (Матић 1969: 265). Када се београдски круг надреалиста распао 30. година, надреалисти су наставили да делују индивидуално. Тако је Матић своју прву, жанровски занимљиву, збирку поезије објавио тек 50. година XX века. Зато критичари умеју да кажу „рани“ и „позни“ Матић, што је омеђено и поетичким разликама. „Позни“ Матић није типичан представник надреализма, његова поезија није у том смислу била искључиво програмског типа, али он јесте и даље неминовно био везан за надреализам. Његова поетика се препознаје у луцидним сликама и необичним склоповима, и семантичким и синтаксичким. С друге стране, „позни“ Матић се предао пажљивом конструисању поетских структура које су веома сложене и организоване од почетка до краја и за које каже Петковић да их до тада није видела српска поезија, али значи и то да управо најбоље песме нису настале као производи одређеног програма већ следећи оне „неписане“, универзалне принципе.

Навешћемо сада основне одлике тог Матићевог организационог начела стиха о којима говори Петковић. Стих као изражајну и формотворну јединицу заменио је синтаксичким јединицама због чега у његовим стиховима и има бројних синтаксичких понављања која се по правилу налазе на местима која чине конструктивне границе у тексту. Реактивирао

је свест о границама стиха, као нико до тада, и о потенцијалном двосмерном читању између тих граница. Синтаксички паралелизми (и остала понављања) и преламања на стихове која стварају чудно уређене говорне низове, постају основним принципом „склапања и расклапања“ његових поетских конструкција. (в. Петковић 2011: 91). Све то се одиграва захваљујући великој напетости која се ствара између стиховног и говорног низа којима је Матић посветио велику пажњу, „а тај се однос најјаче испољава на местима где се ова два низа секу. Места њиховога пресецања чине, у ствари, почетак и крај стиха, па је стога разумљиво што је Матић своје, у дословноме смислу, експерименте концентрисао на почетку и на крају стиха. Овде је он испробавао различите резове, између којих неки иду и посред речи“ (Петковић 2011: 95). Такође, постоји и супротан случај, а то је кад „говорни низ реже стих.“ То значи да у првом наведеном примеру говоримо о резovima који се налазе на границама стиха а посред језичке јединице, а у следећем примеру говоримо о резovima који се налазе на границама језичких јединица (синтагми и реченица) а посред стиха (в. Петковић 2011: 95). До краја, Петковић истражује његове поетске целине у којима се елементи групишу по принципу „асиметричне симетрије“ (Петковић 2011: 98). Овим, на неки начин, упутствима за читање Матићеве поезије, Петковић нам је дао разлог и подстицај да се упустимо у синтаксостилистичку анализу његових поетских склопова у којима су главни актери преуређења стиховног и говорног низа понављања и резови у оквиру понављања.

Понављања као начела организације текста

Ново Вуковић види синтаксичке фигуре, односно фигуре конструкције као битан домен ситаксостилистике јер „се заснивају на обртима и распореду речи и фактички учествују у

конструкцији реченице или неке веће текстове цјелине“ (Вуковић 2000: 83).

Ј. М. Лотман је, са аспекта лингвистике, указао на принципе понављања (еквиваленције) као важне учеснике у стварању уметничке информације. „‘Везаност’ речи у поетскоме тексту испољава се у томе што је већ доведена у међузависност са другим речима, у односу на које је постављена у паралелан положај. Док контекстне везе природног језика одређује механизам граматичке комбинације речи у синтагме, дотле ће основни механизам поетског језика бити паралелизам. Различите речи се налазе у положају еквивалентности и захваљујући томе између њих настаје сложена семантичка корелативност, издвајање заједничког семантичког језгра (које у обичном језику није изражено) и контрастног пара диференцијалних семантичких обележја“ (Лотман 1976: 227). Лотман је, дакле, паралелизме, односно еквиваленције у тексту видео, између осталог, као механизам по којем настају сличности и разлике (у виду синонимних и антонимних парова) међу речима, на начин који није својствен свакодневном језику. „Штавише: многобројни односи паралелизма међу речима у поетскоме тексту не само што истичу оно што им је заједничко, него издвајају и семантичку специфичност сваке од њих. Отуда и произилази да везаност речи у поетскоме тексту не доводи до потирања, него до издвајања њихове семантичке оделитости“ (Лотман 1976: 231).

На организационо начело ових фигура указује и Зденко Лешјић који сматра да се њима „постиже јача повезаност и кохерентност текста и његова потпунија уређеност“, јер се поступак понављања „некад заснива на дословном понављању истих језичких јединица, а некад на њиховом варирању. А треба имати на уму да су управо понављање и варирање основни принципи умјетничке организације уопште“ (Лешјић 2010: 132). На указану везу између лингвистике текста и реторике чији су заједнички именилац понављања, односно рекурвенције –

поступак назван у лингвистици текста, подробније обраћа пажњу Милош Ковачевић и спроводи реторичке фигуре понављања кроз лингвистичку анализу. Тиме је допринео осветљавању неких варијација и веза („ослободио“ их је) у уметничком тексту које нису могле бити примећене само у оквиру стилистике. Када је у питању класификација фигура понављања, „код разних аутора срећемо различите класификације“, али ми ћемо се у овом случају послужити класификацијом која се налази у књизи Милоша Ковачевића *Стилистика и граматика стилских фигура*. У том случају, Ковачевић наводи: анафору, епифору, симплоку, киклос, мезофору, синтаксичке паралелизме, анадиплозу, полиптотон, анаепифору, анамезофору, епимезофору, мезоепифору, рефрен, епанафору, катафору, регресију, дистрибуцију, пример, па и градацијске везе у тексту, контраст и ентимем. Ово није крај низа, али се у оквиру овог текста Ковачевић бавио само њима. Засебно је писао о кумулацији која такође припада понављањима (гради линеарни низ) и биће спомињана у нашој анализи, углавном у оквиру синтаксичких паралелизама. Такође, у оквиру поменутих поступака које је издвојио Ковачевић, помињу се епаналептичка и епизеуксичка понављања (припадају поступку интензивирања). О њима ће такође бити речи.

Анализа

У наредном тексту ћемо издвајати примере из песама које смо поменули на почетку. Критеријум издвајања су места на којима се могу детектовати фигуре понављања у циљу анализе њихове улоге коју имају у везивном ткиву текста. Стога, уочили смо следеће фигуре: анафору, епанафору, епифору, анадиплозу, синтаксичке паралелизме, мезофору, кумулацију, полисиндет, епаналепсу и епизеуксу, односно епаналептичка и епизеуксичка понављања која су укрштена са

поступком парцелације. Осим ових фигура понављања, у Матићевој тексту се остварују још нека понављања која се, због своје позиције не могу окарактерисати као неке од наведених фигура. Њихова функцију у тексту није чисто кохезивног карактера, већ се пре понашају као изненадне песничке слике, „убачене“ у одређени говорни низ (најчешће у средини песме), а затим активирани поново на крају песме (такав случај имамо у песми *Теку реке*). Њихово дејство спада у домен надреалистичког онеобичавања посредством изненадних слика, али сведоче и о великој посвећености Душана Матића на организацију поетског текста. Осим тога, њихова улога је скоро постмодернистичког карактера – на неки начин креирају разне начине читања текста (Матић је и исказао такву жељу у наведеном интервјуу). У овом случају, читалац мора да буде констатно активан у примању информација, јер и када дође на крај песме она га у појединим случајевима, враћа назад. То отвара једно познато питање које се тиче Матићеве песме и о којем ћемо касније расправљати, а то је, имају ли његове песме заиста крај?

Анафора је увек прво навођена фигура понављања „и вјероватно најфреквентнија у употреби“ (Ковачевић 1995: 292). У Матићевој поезији анафора је веома заступљена фигура. Најочитији пример су песме *Има вечери* и *Донећу ти цвеће*. У првој је спроведена у сваком стиху од почетка до краја, а у другој изостаје само у неколико стихова. Међутим, када су у питању ових пет песама, анафора нема много, иако постоје услови за њу. Таква недоследност је заправо и занимљивија јер се осећа борба између два плана песме: оног једног на који смо навикли (аутоматизованог) и овог другог који изневерава наша очекивања (дезаутоматизованог). „Дељење текста на структурно изједначавање сегменте уноси у текст одређену уређеност. Али изгледа веома суштаствено то што та уређеност није изведена до краја. То јој не дозвољава да се аутоматизује и постане структурно редувантно. Уређеност текста се све

време појављује као тенденција ка организовању, која разнородни материјал разврстава у еквивалентне низове, али, у исто време, не укида његову разнородност“ (Лотман 1976: 189-190).

(1) лећи ћу у први кревет из којег ниче трава/ лећи ћу.

(2) јер оне слуте да горе бољи живот каткад жубори./ уочи ноћи/ у очима ноћи/ у очима где сад глођу кости неких тешких река/ где сад лочемо клипане лочемо

(3) спавај, пијана од заборавља/ спавај на ивици чаролија

(4) Спавај, кад ништа друго не преостаје ти/ спавај, љубав чека на сутра и на тебе и на омамљена

(5) У крви је времена да буду и да не буду/ Времена никад

(6) На послу који себе не зна/ На послу узалудном а неизбежном

О схеми анафоре је писао Ковачевић запазивши да класичан анафорски текст настаје „понављањем теме и изменом реме у низу реченица (односно стихова)“, тј. „текст настаје тако што се иста тема детерминише различитим ремама“. (Ковачевић 1995: 294). Ако се тема односи на оно што је дато, а рема на оно што је ново, онда у нашим примерима имамо и ситуацију где се односи у самој реми усложњавају: „У окриљу реме још и може доћи до усложњавања датог и новог, док структура теме то искључује“ (Ковачевић 1995: 294).

У првом примеру имамо понављање глагола (футур I), а опетована јединица је и парцелисана јединица, на тај начин и с додатним стилским набојем у себи јер је осамостаљена. Такође, понављена јединица није детерминисана новом ремом,

акценат је на теми. Овом примеру се придружује и пример (5) где је опетована јединица именица, у новом стиху модификована заменицом моја (у том смислу и недоследна анафора), и парцелисана. Због тога, емфатички акценат јесте на модификатору, а не на поновљеној лексеми. У томе се управо и огледа стилогеност овог поступка – први и једини пут се у овој песми јавља субјекат у првом лицу, сва субјективност је на тој позиционо интонираној синтагми моја времена, која и без интерпункцијског знака узвика има такав карактер јер подноси сав терет субјективности. У свим осталим примерима, присутна је детерминација теме неком новом ремом, и то на следећи начин.

У другом примеру опетована јединица је адвербијални локатив (за место) јер детерминише прилог горе из првог стиха. Ако посматрамо искључиво анафорску везу између трећег и четвртог стиха, онда запажамо да су оба конотативна (у очима ноћи је и метафора) и да се понављена падежна конструкција у очима детерминише новом ремом – односном зависном реченицом која је семантички такође занимљива јер доводи у везу кости и реке посредством сложене синтагме и свакако метафоричне – кости неких тешких река.

У трећем примеру опетована јединица је глагол (императив) који је у првом стиху допуњен апозитивним атрибутом, а у другом адвербијалом. Ствара се доследан анафорски низ помоћу глагола, а ремом се уводи ново. Оба стиха су конотативна.

У четвртном примеру опетована јединица је глагол (императив), детерминисан различитим синтаксичким јединицама: у првом стиху зависном реченицом (узрочном), у другом стиху независном реченицом. Са аспекта семантике, јасно је да се ради о истом тематском пољу и да су ситуације из оба стиха у некој узрочно-последичној вези. У последњем примеру опетована јединица је локативна конструкција, у првом стиху детерминисана зависном атрибутомском клаузом, а у

другом атрибутима у супротном напоредном односу. Дакле, сви досад наведени примери реализују доследну анафору, сем петог примера у којем је, поред наведеног, начињен и рез – стих реже говорни низ.

Осим анафоре, појављују се и понављања која су заправо подврста анафоре и која у Матићевим стиховима имају далекосежнији стилски ефекат од анафоре будући да структура опетоване јединица пружа увид у ново значење. У питању је епанафора (7) – подразумева понављање речи које су синоними у два или више стихова, „и то много чешће блискозначнице“ (Ковачевић 1995: 306) и мезоанафора која подразумева поновљену реч из средине једног стиха на почетак другог стиха (пример 5, 1. и 2. стих: времена - времена). У истој песми, епанафора је остварена помоћу блискозначних глагола у предикатској функцији (да противставиш – да задржиш), при чему је прва конструкција у постпонованој позицији у односу на објекат шта друго, а затим је пререзан говорни низ и она осамостаљена у следећем стиху. На тај начин, песник је пермутовао и изрезао говорни низ како би створио од његових делова (фрагмената) стихове и те фрагменте динамизовао, покренуо их, ритмизовао их понављањима која се остварују, некада на семантичком а некада баш на синтаксичком плану.

(7) Шта друго том бескрају без лика/ У који све нас утапа/ Том пуком сјају варки нашег ока/ Да противставиш/ Да задржиш да ђаво не однесе и бескрај и/ Живот нам ма и крњи

Семантичка веза се остварује у примеру (8), и то једном врстом метафоричке замене појмова у анафорској позицији (спаваш - зриш). Опетована јединица је глагол (презент) у контексту различитих допуна: у првом стиху је одређен адвербијалом за време и допуњен субјектом, а у другом адвербијалом за место, с тим да ту предлошко-падежну конструкцију треба нешто детаљније прокоментарисати. Наиме,

због лексеме срце, ова конструкција носи конотацију места, у супротном, био би то денотативан адвербијал за време, а овако је извршен дупли ефекат: ствара алузију места (у срцу) у времену (августа), иако је све заједно заправо метафора за неко време којем је дата нота личног.

(8) Спаваш данас, густа лепота лета/ зриш у срцу августа

Такође, са аспекта семантике, поступак спавања је изједначен са поступком зрења и тако добијамо једну статично-динамичну слику пејзажа, јер нас глагол зриш упућује на то да се не ради тек о спавању, већ о неком суштинском процесу, а будући да је глагол упућен на именичку синтагму (метафору) густа лепота лета, самим тим је извршена и персонификација. Стилогеност таквог поступка је утом већа од просте анафоричке везе јер, осим што се опетована јединица ставља у, често, нови синтаксички и семантички контекст, и она сама бива подвргнута некој стилској трансформацији чиме се проширује конотативни ланац, а тиме и садржај поетске информације.

Свукупно гледано, када је анафора доследно спроведена, онда се стилогеност тог поступка огледа у наглашавању поновљене синтаксичке јединице и њеном детерминисању неким новим синтаксичким/семантичким контекстом.

Недоследност анафоре се укршта са резањем говорних низова на местима где би понављање било доследно спроведено. Међутим, таква недоследност приморава читаоца да се враћа, да се фиксира на њеним деловима који су исечени и пренесени у следећи стих па због тога одају привид двосмерног читања, све док у једном тренутку оно, на неочекиваном месту, изостане.

Још заступљенија стилска фигура у овом Матићевом циклусу је анадиплоза која подразумева „повнављање исте језичке јединице (лексеме, синтагме или клаузе) са краја једнога стиха

или реченице на почетку наредног стиха или реченице“ (Ковачевић 1995: 298). У примерима где је заступљена анадиплоза, можемо их поделити на оне у којима се понавља реч и на оне у којима се понавља синтагма. У случају другог примера који је иначе и заступљенији, примећено је да настаје по принципу да се један део конструкције редулицира, а други замењује новим синтаксичким чланом или блискозначницом. У примеру (9) имамо редулицирање именице реч.

(9) Лепрш речи/ Речи лепрша

Анадиплозичка веза именице реч извршена је поступком пермутације (речи лепрша). Добијена синтагма у другом стиху је инверзија прве, граматички нелогична, али ефектна јер се тиме остварује поступак који је Петковић назвао „спојена леђа близанаца“ и спада у ред надреалистичких експеримената, луцидног стварања и игре речима.

(10) Не, ту речи нема/ само талас и талас/ и талас.

У примеру (10) опетована јединица је издвојена из саставног, напоредног синтаксичког односа у којем су, неочекивано, две исте лексеме (талас и талас) и у следећи стих је пренесена и парцелисана конструкција и талас (номинатив) у функцији граматичког субјекта. Дакле, у првом стиху се говори о томе чега нема (речи→генитив), а у другом се говори о томе шта јесте (талас→номинатив). Међутим, песник изоставља предикат у другом стиху тако да имамо триплицирање именице у анадиплозичкој позицији и парцелацију. Овакав поредак нам даје увид у конструкцију која је могла настати у продужетку (само има таласа) и конструкцију која је настала (само талас). Ефекат произилази управо из тих наметнутих, а затим изневерених очекивања која пуну оствареност добијају на семантичком плану (поређењем ових конструкција видимо која

знањења оне постижу). Осим тога, поновљеној парцелисаној конструкцији се појачава стилски ефекат и додатно се мотивише у целокупној структури песме (употреба номинатива омогућује да посматрамо део као засебну целину са јаким ритмичким набојем). Такође, да није и позиционо издвојена у следећем стиху, говорили бисмо о некој врсти епизеуксе, али у том случају би се створила монотонија.

(11) Одакле наједном тај гргор под мојим ногама/ тај ропец мукли из каквих ли дубина/ у овај вечерњи смирај долази/ у грлу ми грца?

У примеру (11) опетована јединица је конструкција у функцији субјекта, али се не преноси цела конструкција, већ само субординирани члан тај, а остатак се мења новим речима које су по значењу сличне, док им функција остаје непромењена. Лексема гргор је замењена лексемом ропец. У односу на претходни стих, додатак је конгруентни атрибут у постпозицији (ропец мукли). Са аспекта семантике, дата конструкција се на тај начин апстрахује и проширује јој се конотација. Што се тиче адвербијала за место, денотативни исказ се мења конотативним, али су у логичној вези оба, чак му се градацијски проширује значење: под мојим ногама→ дубина). Тај суоднос денотатива и конотатива појављује се у многим примерима. Показао се, дакле, као један од принципа настајања „поетске информације“ у којем Душан Јовић препознаје следећу функцију: „један – денотативан омогућава другоме да се потпуно исказе; други – конотативан – своју моћ преноси и на први исказ. Заједно су материјално језгро поетске информације. Реч је, дакле, о два типа исказа једне исте текстуалне и садржинске целине“ (Јовић 1985: 18).

(12) Спавај и ти пред тим недогледом/ пред тим сјајем од сјаја сваког сјајнијим

(13) спавај на немирном узглављу успомена/ крњих успомена и промашених тренутака

У примеру (12) преноси се део конструкције адвербијала за место (пред тим) уз промену лексеме која такође проширује семантичко поље прве. Обе су кононативне (недоглед, сјај) – и у првом и у другом стиху имамо онеобичену прилошку одредбу за место, стилски маркирану и обе припадају истом референту. У овој песми су и недоглед и сјај метонимија мора. Такође, у другом стиху је постигнута експресивност изостављањем релативизатора који и опет пермутацијом чланова (требало би: пред тим сјајем који је сјајнији од сваког сјаја) али би се на тај начин разбила и јачина алитерације, као и непроходност информације. Овом примеру придружимо и пример (13) у којем се успоставља недоследна анадиплозичка веза помоћу лексеме успомена (посесивни генитив) јер се у другом стиху проширује конгруентним атрибутом крњих и детерминише синтагмом у наставку стиха.

(14) Спавај,/ вечност је тај сјај, тај недоглед/ тај узалудни склад над паперјем бродоломника/ и твој сан преко свих правди и свих неправди

У истој поеми (Море) се помоћу поменуто лексеме сјај наставља анадиплозичка веза (14), само је промењена њихова синтаксичка функција. Прилошка одредба за место из примера (12) у наредним стиховима реализује предикативну функцију и проширује јој се семантичко поље новим субјектом – вечност. Ред речи у реченици је опет пермутован, јер ако пратимо пример (12), онда би било логично да се говорни низ наставља овако: тај сјај је вечност... Међутим, видели смо, код Матића је поремећена хијерархија у реченици и тај поремећај има функцију. Некад тај поремећај омогућују управо ова понављања, а некад и увид у разне могућности читања говорног

низа. Елем, преношење се врши по истом принципу као и у претходном примеру: преноси се део конструкције – именског предиката, а у овом случају то је субординирани члан тај, док лексеме сјај и недоглед бивају замењене именичком синтагмом која је иначе и метафора – узалудни склад. Уједно, та синтагма и представља крај конотативног ланца који је започео лексемама сјај и недоглед и том синтагмом је семантички обједињено оно што је у претходном стиху рашчлањено. Такав принцип уланчавања значења је свеprisутан у поеми Море.

(15) и кад те маме изгубљена прашума твоје крви/ твоје смртне истине.

У примеру (15) опетована јединица је посесивни генитив – део сложене именичке синтагме из претходног стиха (парцелат) где је, као и у већини наведених примера, хомоморфна лексема субординирани члан – заменица твој, док се остатак мења, добија још један атрибут, а лексема крв бива замењена метафором истина (твоје крви – твоје смртне истине). И један и други стих су конотативни, али је семантички упечатљивији и далекосежнији други стих, не само зато што је осамостаљен поступком парцелације, већ и зато што је ова метафора уобличила значење претходне синтагме на начин додатног појашњења.

(18) пост вечности ја га нећу ни по цену ове недоношчади/ ни по цену сванућа за децу будућу жена обешчашћених

У примеру (18) опетована јединица је ни по у улози интензификатора у склопу субординиране синтагме која је део једне граматички нелогичне реченице (објекат – пост вечности је стављен на прво место, знака интерпункције нема) и у којој долази до замене члана синтагме (недоношчади - сванућа). Исправна конструкција би изгледала овако – Нећу пост вечности

по цену ове недоношчади, али би оваква хијерархија у реченици нарушила ритмичност и логику компоновања стихова коју, овакви, имају у песми.

(19) Остаје ти да иверје љубави/ Да труње даха збираш

У примеру (19), у оквиру изричне допунске клаузе, опетована јединица је везник, а именичка синтагма иверје љубави је замењена синтагмом труње даха (уједно и метафора за љубав). Извршена је и инверзија у реченици (предикат је у постпонованом положају) која би требало да гласи овако: Остаје ти да збираш иверје љубави. Са становишта граматике, непотребно је редуплицирање ове синтагме у функцији објекта јер не доноси нову информацију, али на стилском плану се поновљеном синтагмом разлаже изречена информација и ствара занимљива повезаност на семантичком пољу. Наиме, речи иверје и труње јесу блискозначнице, али дах и љубав нису. Међутим, помоћу остварене анадиплозичке везе и метафоризације, ми их перципирамо у песми као синонимни пар.

(20) Никад више проћи неће крај сивог овог зида// Крај сивог овог зида који је са сваким часом/ Који mine све вишљи све гушћи све шири/ Све обухватнији све непроходнији око мене/ Који крик биће довољно крик да се преко тих зидина/ Тих урвина/ Пребаци/ До тебе.

У примеру (20) цела строфа је структурирана анадиплозичком везом, изостаје само на једном месту (4. и 5. стих), а први стих је заправо последњи стих претходне строфе (песма Буђење материје), што указује на то да се информације константно везују и актуелизују новим обележјима. Прва опетована јединица је адвербијал за место крај сивог овог зида. Доследно је пренесена и актуелизована новим реченичним

чланом који добија смисао тек кад се понови у следећем стиху и добије предикат mine. Зависна реченица који је са сваким часом уноси забуну у односу на први и трећи стих, али најпре је у питању изостављање предикације (зида који је са сваким часом → у нашој свести оваква конструкција захтева наставак – именски део предиката). Међутим, због нове односне реченице који mine, можемо то објаснити овако: зид је константно захваћен процесом времена и он mine, пролази.

Осим тога, као и у претходним примерима, ред речи је поремећен у првом стиху да ба за собом „повукао“ остале чланове у стиховима, односно, главни чланови у реченици су или изостављени или пермутовани, а понављања и остали експерименти се дешавају управо у оквиру другостепених чланова (одредаба и допуна). Посматрано са аспекта надреалистичке поетике, чланови у реченици нису условљени нормом и појављују се у виду изненадних слика из подсвести, не теже објашњењу и служе као шумови у комуникацијском каналу. С друге стране, са аспекта слободног стиха, уређени говорни низови са граматички логичним почетком и крајем нарушили би ритмичност и необичност. Према томе, стих овде преузима улогу регулатора да означи почетак и крај. Том приципу се подређује и синтакса. На крају, приметна је и кумулација – линеарно нагомилавање „једнородних реченичних чланова“ (Ковачевић 1995: 147) – све вишљи све гушћи све шири, без употребе запете и са неправилном компаративом придева висок. Последњи у низу се премешта у наредни стих и блиског је значења са неправилно растављеном речју све обухватнији. На крају, опетована јединица је синтагма у оквиру које се лексема зидина замењује лексемом урвина.

(21) Не пореци ни један једини тренутак/ Ни један једини час који је био/ Или био само сањан/ Или био није/ Тај час који јесте/ Који никад не престаје

У овој строфи опетована јединица је субординирана синтагма у објекатској функцији где је кључна лексема из истог семантичког поља као и претходна (тренутак – час). Трећи и четврти стих граде анадиплозичку везу помоћу предикатских конструкција у раставном напоредном односу редупликацијом координираног везника или, при чему је друга конструкција пермутована, акценат је на њиховом помоћном глаголу. Конструкције из другог, трећег и четвртог стиха повезане су на начин да се у другом стиху износи нека тврдња – који је био (у значењу постојао), а потом се иста доводи у питање – или био само сањан → или био није, при чему изостављање помоћног глагола јесам у другој уноси помало забуну, делује да уопште и не долази до међусобне искључивости иако постоји или као сигнализатор искључивости. Строфа се завршава понављањем односне клаузе са измењеним елементима, у служби потврђивања већ наведене информације. То конструисање, дакле, често није у потпуности у складу са нормом, а многи елементи немају функцију какву имају у стандарду већ је тек из контекста наслућујемо. Тиме је отежано читање и тежиште је пребачено на семантичке везе које се стварају само у оквиру песме као такве, јер „поетска конструкција ствара особит свет семантичких зближавања, аналогија, супротности и опозиција који се не подударују са семантичком схемом природнога језика; с њом ступају у конфликт и боре се. Уметнички ефекат управо и настаје у борби“ (Лотман 1976: 259).

(22) јетко ваљда што се од искони ваља/ што удара о то стење,
удара и удара.

(23) А онда пођи на било коју страну куд знаш/ куд твоја те зора
води

У последњим примерима анадиплозичка веза се такође успоставља помоћу редупликације зависних клауза (односна и месна), односно њихових делова јер се као и у осталим случајевима остали елементи замењују неким другим. У примеру (22) редуплицира се само релативизатор (упитно-односна заменица што) док се остатак мења, али припада истом семантичком чворишту. Такође, у другом стиху нова лексема се узастопце понавља, тако да је присутно и тзв. епизуексичко понављање (удара и удара). У последњем примеру имамо редупликацију зависне клаузе, тачније, понавља се само везничка реч куда којом се гради зависна месна клауза. Њоме се, као и у већини случајева, интензивира и детерминише значење које има у претходном стиху.

Из наведених примера анадиплозичких веза можемо закључити да је анадиплоза заиста „повољна“ фигура понављања за Матићеве експерименте за које је Петковић утврдио да су управо смештени на крају стихова. Будући да је анадиплоза сконцентрисана увек на крај једног и почетак и другог стиха, показала се као функционална у овом случају. Та функционалност се огледа у следећем. Опетована јединица је углавном део неке зависне клаузе док су остали елементи подложни променама. Цела конструкција задржава функцију коју је имала у претходном стиху (мења функцију када се нађе поновљени елемент у новој строфи), осцилације су једино огледају у оквиру присуства/одсуства атрибутског дела. Такође, овакве везе увек у бити имају неко грамтичко непоштовање норме. Оно је везано за пермутовање речи у реченици и изостављање неких речи (углавном релативизатора) чиме поједини стихови, односно синтаксичке јединице остају у „ваздуху“, али тако да припадају на занимљив начин структури (сетимо се примера 20 у којем је Матић деловао на реципијента путем визуелне сличности). Пермутацијом се, пак, преуређују говорни низови на начин којим се одступа од традиционалне језичке норме, а „пермутирана синтаксичка јединица

синтаксичкој структури прибавља статус синтаксостилемске уколико она у тој структури заузима позицију која јој структурно-семантички не одговара“ (Ковачевић 1995: 332). Као што већ напомену смо, приметили смо да се Матић највише игра другостепеним члановима реченице док главне ставља у неприродан положај. То је стога што се с једне стране прекида, замагљује догађајност у стиху која је својственија прози, па тако пермутовани главни чланови немају снагу да се понашају као карике у реченици, већ и њих перципирамо као фрагменте у низу других зависних чланова, односно песничких слика У контексту надреалистичких идеја, такво конструисање је еквивалентно њиховој тежњи да изразе токове своје подсвести, односно: „Јер се надреализам, у ствари, трудио и труди да нађе начин да искаже целокупну човекову мисао, сву његову сензибилност, њу целу; да каже, да напише не само оно што се по навици, по логици, по свести мисли или пише, већ све што је мишљиво“ (Матић 1969: 261-262). На крају, посматрано са семантичког аспекта, овим понављањима се стално сугерише проширење семантичког поља речи и њихово повезивање на начин који није уобичајен у стварности. Та стална преплитања денотативних и конотативних јединица, као и привидна синонимност коју одају синтаксичке функције, само су калупи у којима тек настаје право богатство значења.

Следећа фигура понављања која се јавља у Матићевом циклусу је синтаксички паралелизам – поступак понављања једнаких синтаксичких конструкција или синтаксичких функција. Са аспекта стилистике, углавном се говори о његовој функцији коју има у поезији будући да је заиста својствен овој књижевној врсти. То даље повлачи и позициону условљеност (једнаке синтаксичке конструкције се у стиховима најчешће нижу једна испод друге). У поезији Душана Матића синтаксички паралелизам је и најфункционалнија фигура међу фигурама понављања јер највише учествује у организацији његових

необичних структура. Примери које смо издвојили из ових пет песама репрезентују ову фигуру на неекласичан начин – због преламања синтаксичких јединица на неочекиваним местима, ова фигура се не реализује доследно (са аспекта позиције и самог стиха). Такође, чести су линеарни низови синтаксички подударних конструкција, али тада ћемо говорити о кумулацији, као и проширење паралелизма неком новом допуном – сада већ нека врста очекиваног поступка у његовим стиховима.

На првом месту говорићемо о „потпуним“ синтаксичким паралелизмима, дакле, када је опетована конструкција еквивалентна претходној и својим елементима и позицијом коју заузима у песми.

(24) ипак смо само цепано парче парчета/ раздерана сенка
сенке/ камен усамљен нагрижен/ риђи печат лишаја на камену
опраном сивом

У примеру (24) корелирају међусобно сложене синтагме у функцији именског дела предиката (предикатива). Са семантичког аспекта, Матић прелази са нечег материјалног (опипљивог) на апстрактно, при чему овакав спој сугерише човека (парче/сенка→тело/душа). Први и други стих не граде доследни паралелизам, први стих је само нека врста окидача за два паралелизма који постоје у наставку (синтагма камен усамљен нагрижен је додатно стилизована инверзијом чланова). Схема је дакле оваква: први стих→ субјекат + предикативна синтагма; други стих→ предикативна синтагма; трећи стих→ пермутована предикативна синтагма и четврти стих→ предикативна синтагма + адвербијал за место. На крају, све четири синтагме су и копулативне метафоре и детерминишу субјекат који се јавља у првом стиху, у овом случају у облику 1. лица множине.

(25) сјај до сјаја, сјај у сјају/ амбис до амбиса, амбис у амбису

Ово је такође пример доследног метафоричког синтаксичког паралелизма (обе конструкције су лексичка метафора мора којем се субјект обраћа у песми). Оба низа су конотативна и имају чврсто значење у поеми Море што ћемо се уверити и када будемо анализирали остале примере из истоимене поеме.

(26) Боље спавај/ мачка се протеже на осенченом зиду/ грожђе зри на чокотима/ бонаца је полегла над светом/ спавај/ два позна лептира журе варљивом сунцу

Ако се осврнемо само на поему Море, приметимо апострофично понављање глагола спавати које се на почетку односи на море а после на живо биће – највероватније жену (то нам открива женски род у одређеним конструкцијама). Елем, оно што је значајно за синтаксичке паралелизме (паралелизме граде предикатске реченице са адвербијалом за место) јесте да су овој поеми најдоследније остварени, у њој нема сламања говорних низова. У овој поеми примарније је значење, а у остале четири форма и надреалистичко експериментисање. Тако, варијацијом глагола спавати (прво користи презент, затим императив, затим интензивира императив), варира се и свет који је у поеми описан, полази се увек од апстрактног да би се дошло до конкретног. Овде се, дакле, нижу паралелизми који упућују на материјални свет (мачка, грожђе и лептири). Једини конотативни стих је четврти у којем користи лексему бонаца (далматински израз са стање мора када је потпуно мирно и тихо). Дакле, тај стих је специфичан баш због остала три: све три реченице су активног типа, с тим да су мачка и лептир жива бића, а грожђе је биљка, док бонаца не представља ни једно ни друго, али је реченица конструисана тако да она преузима

активну улогу како би заправо описала стање, нешто пасивно (контраст).

(27) нек теку реке нек носе љубав/ нек сањају реке све док дођем крају/ нек теку око статуе лепше од мяса јоргована/ лепше од немог зачина труле месечине/ лепше од немог шапата језиве месечине

У овом примеру је остварена кумулација низањем реченица са модалним значењем чиме се асоцијативно и ритмички заиста жели остварити ток реке у целој овој песми (због тога су и присутне бројне кумулације које управо доприносе таквом ефекту) као и сам тип реченице који уноси динамику између субјекта и објекта (субјекта и света). Тај „ток реке“ се остварује простим надовезивањем и степеновањем: од кумулације (1. стих) до доследног синтаксичког паралелизма тек у 4. и 5. стиху. Граде их предлошко-падежне конструкције поредбеног типа, такође и конотативне, а прва таква је реализована у оквиру реченице у трећем стиху. На тај начин, не остварују већу функцију од самог нагомилавања слика ради ефектности.

(31) ко, ко је она? Ко си ти? Ти, ти./ она је лепа, она је дивна, она је рошава.
он је затворен у утроби времена./ не, он није временит, ветровит./ !не, он је само сеновит, трновит/ он сам ја, он си ти, он је жути коњ или питање.

Пример (31) је занимљив због своје сложености. Он твори више врста понављања: у првом стиху се јавља епизуекса (ко, ко и ти, ти), у другом стиху кумулација, а цела структура твори регресију. С обзиром да се у регресији „најприје наводе два или више појмова изражених лексемама у координираној вези, а затим се о сваком од тих појмова посебно говори“

(Ковачевић 1995: 311), овде је такав принцип и остварен. У оквиру регресије се затим појављују синтаксички паралелизми (4. и 5. стих, одрична и потврдна предикатска реченица) и кумулација (6. стих). Све те конструкције су конотативног типа, такође и „копулативне метафоре“.

(32) О ружо слатког ужаса, о ружо несварене одсутности,/ о иста ружо ужаса/ о дивља ружо помешане крви/ дан, а нема дана/ ноћ, а нема ноћи/ звезде и крвоток угашени.

У примеру (32) присутно је апострофично обраћање ружи која се појављује као централна лексема у четири паралелне синтаксичке конструкције: у првом стиху се појављује ланчани низ сличнији кумулацији (језичка јединица сече стих у овом случају), да би на крају и стиховно били остварени доследни паралелизми. Међутим, прокоментарисаћемо све четири конструкције јер заједно творе један структурни образац (изграђен по принципу ружа + чега). У првој ружа + синтагма слатки ужас, у другој иста – ружа + несварена одсутност (дакле ове синтагме су исте врсте, придев и именица су у генитиву“). У трећој се испред именице ружа јавља атрибут – придев иста, али зато оно што стоји уз ружа није синтагма већ само именица, али именица која успоставља однос паралелизма са првим полустихом, ружа слатког ужаса. Са семантичког аспекта је занимљиво посматрати на шта се односи то иста, поставља се питање са чим иста, са којом од ове две наведене руже? Дакле, употребљен је придев који има особине заменица, јер је за дешифровање његовог значења потребан језички или стварносни контекст. То исти увек упућује на још нешто у исказу, јер се том речју успоставља поређење да би се разоткрило шта значи. Међутим, конструкција са којом бисмо упоредили изостаје у постпонованој позицији, тј. онако како очекујемо, већ се налази на самом почетку првог стиха, што је заправо један од начина реактивирања семантичке

меморије. Такође, јасно је да је сасвим постојала могућност да ову ситуацију реши једноставним понављањем тог првог стиха, али на тај начин би понављање било пасивније. Овако се ипак осећа доза личног набоја, то понављање није тек интензивирање језичке јединице, већ се жели створити утисак страхоте коју изазива у субјекту то понављање ужаса. О томе сведоче посебно последњи паралелизми који уводе нову информацију, али су и показатељи свега претходног. Семантички, овде су дан и ноћ целина за све оно што се у оквиру тога човеку дешава, а то што се дешава не може се представити другачије, осим фрагментарно, како је претходним стиховима управо и начињено. Дакле, све оне су структуриране на начин да су усмерене једна на другу и градацијски се нижу – климактично по сложености, а затим и по значењу (увек се уводи неки нови елемент и проширује му се значење).

(33) У даху љубави у љубави даха/ У љубави љубави у даху даха
(34) у коси свакој звезда ће касно да се јави / и касна звезда у свакој да се речи јави.

У овом примеру остварен је паралелизам инверзијом речи: љубав и дах. Овај паралелизам не проширује много почетну слику својим варијацијама, ефектан је само због присутне игре, а значење остварује у склопу са стихом о којем смо говорили у оквиру примера (19) чиме се још једном потврђује и реактивира метафоричка замена љубав/дах. На сличан начин је реализован и пример (34), потпуном инверзијом речи коса и звезда, и на нивоу једне конструкције, а затим и целокупно гледано. Такође, у првом стиху је присутно пермутовање на нивоу синтагми, а потом и на нивоу целе реченице: коси свакој → свакој коси, у коси свакој звезда ће касно да се јави → звезда ће касно да се јави у свакој коси. Затим, у другом стиху адвербијал за време (ће касно да се јави) преузима улогу атрибута (касна звезда) и уводи се нова лексема

(реч) која је заправо семантички и најважнија у овој хијерархији. Да нема инверзије и изостављања помоћног глагола, реченица би овако изгледала – И касна звезда ће у свакој речи да се јави, дакле, мање би била ефектна. Не би се могли истакнути чланови које је маркирао сам песник. Дакле, када се конотативне јединице правилно распореде, губи се почетни смисао и лепота. У томе је снага конструкција овог песника.

Преостали примери реализују „сломљене“ синтаксичке паралелизме, односно, тамо где постоји могућност да се остваре, језичку јединицу пресече стих (у свим случајевима синтагму, а у једном и лексему).

(35) Не, ту речи нема/ слушах га, као и први пут/ кад га слушах: исто/ гледам га, као и први пут/ кад га гледах: исто

Ово је типичан пример „сломљеног“ синтаксичког паралелизма, а слама се на местима где би подударане две сложене реченице било у потпуности доследно. Такође, и овде је извршена пермутација, прилог исто је у постпонованом положају и на њега прелази емфатички акценат.

(36) у океан где бићеш и нећеш бити/ за нека непоколебљива сунчања/ за непобита испарења за последњи ватромет/ ту стићи ћу и ја стићи ћемо сви/ ту ваљда наша крв свакога дана све спокојније жури.

У примеру (36) имамо синтаксичко понављање конструкције на начин који се појављује и у примеру (32). Све конструкције су комбинација конотативног и денотативног у самој сржи синтагме, нпр. непоколебљива сунчања, непобитна испарења, а последња постаје конотативна тек када схватимо из контекста да се њима детерминише место назначено у

првом стиху у којем је иначе извршена пермутација чланова, а с тим и неконгруентност (ако посматрамо само први стих, онда није правилно употребљен падеж: у + акузатив, уместо у + локатив) . Међутим, та нелогичност је била потребна због повезаности са члановима из четвртог и петог стиха. Кључан је, дакле, прилог за место ту који се питањем везује за акузатив→стићи ћемо у океан, а не за локатив. Дакле, у поменутом адвербијалу за место пермутација ипак регулише кохезивност говорног низа и читаоца обавезује да обраћа пажњу и на појединачне чланове и на целину.

(37) Нек теку реке нек теку реке нек теку реке/ нек носе што носе/ нисам овде да продајем зјала да плачем над изгу-/ бљеним илузијама/ над отвореним провалијама

Пример (37) је занимљив због првог стиха у којем говорни низ пресеца стих, а такође овакав ланчани низ омоћује и двосмерно читање, о чему је писао Новица Петковић. Ситуација постаје занимљивија када се неочекивано преломи лексема (изгубљеним) при чему то бљеним добија самостални статус у следећем стиху (тај стилски поступак се у стилистици бележи као дијакопа) . Да није на тај начин преломљена лексема а и стих, имали бисмо доследан синтаксички паралелизам (редупликација адвербијала за место). Поред тога, све ове редупликације синтаксичких функција доносе неку нову информацију у виду метафоре, и то копулативне, иако овога пута она није очигледна, али песник нас упућује на овакво читање: изгубљене илузије су отворене провалије.

(38) спавај на ивици чаролија које ниси знала да видиш/ на јаловој ивици сазнања/ на ивици слепила и изгубљеног укуса / и на додиру олуја/ и тамо где се дели зора/ и где те нема

У овом примеру присутно је варирање адвербијала за место при чему се паралелизам позиционо остварује тек у 2. и 3. стиху, а варијација се остварује градирањем „места“. Све три конструкције су конотативне и упућују једна на другу, метафорично објашњавају једна другу. Такође, различитим квалификаторима се остварује амбивалентно значење – амбиваленција је једна од основних карактеристика Матићевог певања и мишљења. Стога, ако је почетна тачка ивица чаролије, она је у следећем стиху атрибуирана придевом јалов и чаролија постаје сазнање чиме се отвара ново поље у којем је постигнута и семантичка паралела међу лексемама јер означавају чуло вида и чуло укуса, али заправо, одсуство та два. Затим, начин на који је изразио одсуство чула вида, имамо га у самом језику у речи слепило, али одсуство чула укуса овде није преведено у лексему „безукус“ већ је употребио конотативнију синтагму – изгубљени укус. Може се мислити на буквално слепило, на духовно, и на буквално немање чула укуса, али и на оно друго на које се чешће мисли кад се каже да неко нема укуса.

Затим, у следећим стиховима се остварује полисиндентска паралела конструкција које и даље имају исту синтаксичку функцију, али је лексема која означава место овога пута потпуно конотативна (ивица нас упућује на стварност, али бити на додиру нечега, не). Семантички, Матић остаје у пољу чулности уводећи чуло додир. Због претходне везе, очекиваћемо да говори и о одсуству додир, али он то не чини експлицитно већ посредством метафоре додир олуја. Олује упућују на нешто снажно, а њихов додир је заправо недодир јер се олује не могу додирнути. На тај начин ова конструкција производи много више информација него да је исказана једноставно посредством негације.

Анализом примера у којима се појављују синтаксички паралелизми у разним варијантама, увидели смо на који све начин настају, како се повезују са осталим синтаксичким јединицама и како све не настају, баш због тог позиционог

елемента, односно преламања говорних низова. Према томе, уочили смо два начина на који се изневерава стварање паралелизама: преламањем синтаксичке јединице на нелогичан начин или непреламањем када се то очекује, већ напротив, уланчавањем са неком новом. Тиме се смањује предвидљивост, односно аутоматизација. Занимљив је и начин „допуњавања“ паралелизама који се јавља у већини случајева – једна синтаксичка јединица бива „ишчупана“ из првобитног низа настављајући самостално да остварује паралелну везу са следећом конструкцијом. Такође, видели смо, у великом броју примера, паралелизми су копулативне и лексичке метафоре. У том, по природи везе, кумулацијском низању слика (метафора), Матић не користи запету на већини места где би по норми требало да се сигнализује пауза, што доприноси интензивнијем ритму и већој густини слика. Дакле, присутно је непоштовање правописне норме (осим изостављања запете, Матић често користи велико слово да сигнализује осамостаљивање синтаксичке јединице или рез), као и велики број инверзија у реченици које смо назвали поступком пермутације (в. Ковачевић 1995: 333) и који најчешће и јесте укрштен са поступком интензивирања у тексту. Пермутоване синтаксичке јединице су у измештеној позицији добиле статус синтаксостилема јер се према позицији премешта и информативно тежиште, као и емфатички акценат. Међутим, у неким случајевима, Матићу пермутовани делови нису служили искључиво у служби наглашавања, већ у служби формирања понављања од многобројних постпонованих допуна и клауза. У том свеукупном материјалу (материји), нађе се и оних елемената који немају никаквог дејства, већ су напросто ту као неки вишак. „У уметничким системима савременог типа сама структура уметничкога језика је информативна за учесника у акту комуникације. Зато се она не може налазити у стању аутоматизма. Известан тип уређености који је задат у датоме тексту или групи текстова све време треба да се налази у

конфлику са извесним у односу на њега неуређеним материјалом“ (Лотман 1976: 91). Управо то и јесте случај са овим песмама/поемама које као да су смена уређеног и неуређеног материјала, од којих, једни имају удела у везивању целокупног текста, док неки и немају. Ови којима се зна сврха, а то је повезивање и по најнеобичнијем основу – када изостане синтаксичка спона, онда је ту нека на неки начин визуелна. Повезивање се одиграва на нивоу мањих структура у песми, али и на целокупном плану песме, од почетка до краја, чиме се ствара „бујица“ ланчаних слика којима се не разазнаје коначан крај. Биргер то види као део протокола авангардних погледа на свет: „Стварност се више не представља и интерпретира; одустаје се од обликовања целине слике у корист развијања спонтаности, која случају у великој мери пропушта обликовање слике. Субјект, који се ослободио свих стега и правила стварања, на крају се налази бачен назад у празни субјективитет. Пошто он себе не може више да изрази у датости материјала и задатка, резултат остаје случајан у рђавом смислу речи, тј. произвољан. Тотални протест против сваког момента ограничености води субјекта не у слободу стварања, него само у произвољност“ (Биргер 1998: 103-104). Новица Петковић је, пак, у Матићевим песмама оценио и недостатак у том материјалу: „Међутим, овако настала песма има бар један значајан недостатак, који је Матићу свакако био јаснији и који је Матић свакако боље осећао него што можемо ми. Таква песма нема свога правога краја, јер јој крај није програмиран у полазноме начелу њене организације. Није случајно што овакве Матићеве песме имају, с једне стране, стих с почетком који је некад доследно а некад повремено обележен синтаксичким понављањима, али зато уопште нема обележеног краја, па је стога његова дужина произвољна и није формотворна; с друге стране, ове песме очито теже да количински прерасту у малу поему, и то поему која није у себи строже рашчлањена на затвореније целине“. Такву тежњу препознајемо у три песме из

циклуса (Мутан лов у бистрој води, Теку реке и Буђење материје) песме из одабраног циклуса, док су песме Море и Талас раздвојене на мање структуре, од којих је Море најкохерентнија, позната заправо као поема, поема која највише држи до смисла.

Од осталих понављања појављују се: епифора, кумулација (кумулацију смо помињали и раније у оквиру паралелизама, али овде смо издвојили примере где се појављује самостално) и најчешће епаналепса и епизуекса (посебно у песми Мутан лов у бистрој води) које је Милош Ковачевић посматрао са лингвистичког аспекта па их бележи као епаналептичка и епизуестичка понављања у оквиру поступака интензивирања. Осим њега, Ковачевић још набраја и поступак пермутације и осамостаљивања и сва три представљају мехаизме формирања стилема. У овом случају, епизуексичка су понављања она у којима се узастопце понавља хомоморфна синтаксичка јединица – синтаксема или синтагма, а под епаналептичким понављањима подразумевамо понављање структурно неподударних синтаксичких јединица (в. Ковачевић 1995: 323 – 326).

(39) одавде па до Африке/ исти је строј, исти је шум ветра, исти зов пустаре/ и исте туробне руке у замци мяса као у срцу првог пролазника.

У овом примеру јавља се кумулацијско низање предикатских конструкција које су разнородне семантички, истородне синтаксички: прва за предикатив има именицу, друга синтагму (номинатив + генитив), трећа је синтаксички подударна са другом, само је елиптична (изостаје помоћни глагол). Прве две конструкције су денотативне, последња је конотативна – зов пустаре. Четврта конструкција (предикатив је сада синтагма са атрибутом уз именицу) прелази у трећи стих

тако да „искаче“ из овог кумулацијског низа, али има исту функцију. Све три конструкције су настале због пресецања говорног низа из првог стиха и све лексеме из поменутих конструкција одговарају том семантичком пољу (Африка – ветар – пустара).

(40) Не, ту речи нема/ само неуморног, немарног, равнодушног, нечег што/ нема

У овом примеру имамо кумулацијско низање придева, у реченици је начињена инверзија и изостављена је на почетку тог низа неодређена заменица нешто како би реченица изгледала логичније. Међутим, тиме је спречено читање „напамет“. Оваквом хијерархијом елемената Матић отежава начин читања, дезаутоматизује га. Због таквог низа нама се продужује трајање перцепције тако да га ми такође рашчлањавамо да бисмо га ишчитали. И ми, у духу авангарде, дописујемо овај текст.

(41) над овом песмом моја погнута глава, моја/ рањена моја смешна глава./ плава боја за навек је измењена, здробљена/ смрвљена. Мрави, мрави, да ли плави,

У примеру (41) опетована јединица је именичка синтагма у функцији субјекта. И овде је присутна инверзија (устаљен поступак) тако да је на прво место стављена прилошка одредба за место а потом субјекат и изостављен је помоћни глагол. У фокусу нам је синтагма моја погнута глава и конструкције које се на исти начин творе у низу, али уз интервенцију преламања на начин који омогућује два начина читања. Дакле, реч је о конструкцији моја/ рањена моја смешна глава. Парцелисана заменица је координатор тачно између два стиха и посредством ње увиђамо све могуће а нереализоване

конструкције. Најобичније, могле су то бити три синтаксички подударне синтагме, али овако је успостављена двострука релација: у првом стиху емфатички акценат прелази на поновљену заменицу, а затим је придружујемо и атрибуту рањена у другом стиху. Дакле, заменица овде има водећу улогу и на овај начин реализована остварује вишеструку функцију у стиховима. Због тога не можемо говорити о класичној кумулацији, али у трећем стиху се остварује, као и епаналепса у четвртом.

(42) ноћ је расла као претпоставка, као, падала ти месец/ труо./ ноћ отварала као вратнице, као стазе које сневају увек/ заверу. Стару палму светлости./ као ноћ љубавника, истим степеницама

У овом примеру имамо кумулацију поредбених конструкција која се практично прекида када се преламају синтаксичке јединице, и потом наставља. Пре свега, ноћ је главна лексема у првом стиху, а у последњем и она постаје део поредбене конструкције – као ноћ љубавника. Све конструкције су конотативног типа, а једна је и потпуно нелогична са граматичког аспекта у целом овом контексту – као, падала ти месец труо. Не знамо шта се са чим пореди јер нам забуну уноси глагол женског рода – падала, али и заменица. Не знамо да ли је у питању номинатив или енклитички облик у дативу. Ако је номинатив, онда то можемо објаснити помоћу запете после заменице, које овде такође нема, па би у том случају било овако: падала ти, месец/ труо. Тада би цела конструкција заправо гласила (преписаћемо и без инверзије): ноћ је гласила као претпоставка, као да си ти падала, месец труо, где би месец труо био лексичка метафора за објекат у песми – ти. Тада би све било јасно, али не би имало динамику и зачудност коју има у овом облику.

Када су у питању епизеуксичка понављања, јављају се у облику класичне епизеуксе, али и у комбинацији са још једним поступком – парцелацијом (Мутан лов у бистрој води).

Примери (48) и (51) су репрезенти класичне епизеуксе, тј. узастопно се понављају хомоморфне лексеме (иди, камен, лупај) и у примеру (47) конструкција она чува. Додатни ефекат се постиже лаголима у императиву: лупај и иди. Са аспекта стилогености, сва четири примера имају за циљ да посебно маркирају баш одређене речи и придају им већу важност у целини.

Сви остали примери одражавају епизеуксичко понављање помоћу парцелисане лексеме или синтагме, осим у првом стиху примера (50) где се јавља епаналепса помоћу графички визуелно али не толико и семантички, сличних лексема (у оквиру синтагме): тој звери, тој завери. Парцелацији су подложне: језичке јединице на нивоу лексеме, језичке јединице на нивоу конструкције и језичке јединице на нивоу реченице (в. Радовановић). Забележено је осам примера у којима се јавља епизеукса удружена са парцелацијом (на нивоу лексеме и на нивоу конструкције). У примеру (43) је поновљена и парцелисана синтагма у служби субјекта – моји пријатељи, у примеру (44) је поновљена и парцелисана именица у генитиву (у оквиру адвербијала за место) – пламена, у примеру (45) глагол (предикат) – не мислим, у примеру (46) именичка падежна временска конструкција – пред зору, у примеру (47) глаголски предикат чува и именичка падежна месна конструкција – до врага, у примеру (48) падежна конструкција – без тишине и у последњем примеру глагол у функцији предиката – оде.

(43) и око ове песме метална шума у којој се шетају/ моји пријатељи. Моји пријатељи

(44) са руком око струка жена или пламена. Пламена

(45) и на дну те воде затворила је очи она на коју/ никад не мислим. Не мислим.

(46) опет се враћа као облаци пред зору. Пред зору.

(47) чува. Чува. /јер она чува, она чува да све ипак не оде до/ врага. До врага.

(48) иди, иди, ово је поглед чупан са земље. Поглед/ до краја./ иди, иди, тиши је камен камен.

(49) врати се тој звери, тој завери, прети и ћути./ један глас у ноћи без тишине. Без тишине.

(50) боже како су дивни дани – дође војник, рече/ и оде. Оде.

(51) лупи опет у гонг лупај лупај

Таквим расклапањем синтаксичких склопова се, како наводи Новица Петковић, „неизбежно дезаутоматизује и активира интонација: појављују се, видели смо, нове паузе, мења се размештај експираторног притиска, тон се у већем степену диже и пада. Измењена интонациона кривуља појачава се, поред осталог, и по закону контраста: читалац је контрастно перципира на подлози старе, њему познате, већ аутоматизоване синтаксичке интонације. Ефекат је доста јак“ (Петковић 2011: 129). Такође „захваљујући интонационом издвајању осамостаљени члан добија већи и семантички и стилистички значај, јер по правилу на себе преузима и реченични и емфатички акценат“ (Ковачевић 1995: 352). Са аспекта надреалистичке поетике, оваква врста осамостаљивања елемената, а потом и њихово понављање, доприноси експресивнијем изношењу утисака и убрзаном ритму. Осим тога, како наводи Биргер, „у авангардном делу, напротив, појединачни моменти имају много већи степен самосталности, могу да буду читани и тумачени појединачно или у групама, без обавезног разумевања целине“ (Биргер 1998: 111-112).

На крају, јављају се још полиптотон (54) и епифора (52, 53) у којој су парцелисане лексеме (именица ногама и речца ипак) позиционо удаљене од првобитног члана. Та постпонована

позиција лексеме, не само да омогућује епифору него реактивира и тему из првог стиха. Полиптотон је остварен посредством лексеме месечина, односно, њеним „позиционо неусловљеним понављањем у различитим облицима“ (Ковачевић 1995: 299).

(52) додирују оне својим босим ногама,/ тајанственим као руке.
Ногама.

(53) има неко који је паметан и осетљив као ипак;/ он грозно
јеца иза зида. Ипак.

(54) нек лутају маказе бола по тим пропланцима месечине/ голе
месечине јалове месечине/ боље ту да лутају где греје само
ледена месечина /него у собама где спавају тек уснули
љубавници/ нек теку реке нек теку реке нек теку реке пуне/
месечине

Закључак

Анализом песама/поема из другог циклуса песничке збирке Буђење материје, можемо закључити да Душан Матић користи бројна понављања у функцији организације разуђеног материјала, успостављања ритма, производње утисака и експресивности због бројних слика које се умножавају и допуњују спајањем спојивих и неспојивих елемената. Када су у питању врсте понављања, регистровани смо следеће: анафору, епанафору, мезоанафору, анадиплозу, синтаксичке паралелизме, кумулацију, регресију, полисиндет, полиптотон, епифору, епаналептичка и епизеуксичка понављања. Од синтаксичких јединица које се понављају, најређа је реч, а најчешће је у питању синтагма или предикатска реченица, односно њихови делови. У тим деловима, или одсечцима, видео је могућност за конструисање (Биргер наводи како

авангардист више не ствара, него конструише дело) поетске структуре у којој су сви делови међусобно повезани. Повезаност се, стога, спроводи кроз сталну тензију између синтаксичког и семантичког нивоа, отуд бројни резиви у стиху и у говорном низу, као и бројне граматичке нелогичности, али на рачун семантичког богатства. Осим тога, у неким случајевима се јединица понавља само да би спречила могућу синтаксичку доследност, чиме спречава и да се цела структура којој припада преведе у нешто друго, смисленије.

Са аспекта стилогености, највећу функцију у Матићевим конструкцијама имају анадиплоза, синтаксички паралелизми и кумулација у оквиру паралелизама, епаналептичка и епизеуксичка понављања која су остварена кроз парцелацију. Функционалност анадиплозе се огледа у њеној позиционираности која је Матићу послужила да је обогати тиме што ће на крају нелогично резати стихом говорне низове, а затим опетовану јединицу ставити у нови контекст. Додатни ефекат је када опетовану јединицу и осамостали поступком парцелације, а обично тај парцелат буде и пермутован, те је обавезно враћање у стих ради разумевања.

Функционалност синтаксичких паралелизама се највише остварује на семантичком плану јер су паралелизми обично и метафоризовани, а осим тога, обично их граде сложене синтагме које у себи садрже низ семантички разнородних слика те се некад редуплицира само једна од њих, а остале мењају што омогућава све веће усложњавање значења. Њихова функционалност је још већа када је приметна недоследност у виду (не)могућег остваривања паралелизма, јер се тиме пропитују „конструктивне границе“ говорног низа. Резиви служе смањењу редуванције (када се одређени елемент учини „сувишан“, он искаче из низа и добија нову функцију), онеобичавању традиционалног стиха, ритмизовању синтаксичких јединица, тј. њихових делова помоћу понављања или понављања у „ехо-позицији“ – када се очигледна могућност

за одређену фигуру понављања укида. Тада обично настаје друга фигура – кумулација. Њих две се међусобно прожимају. Кумулација је функционална јер се њоме најбоље изражава надреалистичка тежња низања неповезаних слика (Матић их згушњава и избегавањем запете у таквим низовима) у виду одсечног приказивања непосредних утисака и подсвесних збивања. Нарушавање кумулацијског низа настаје такође преламањем чиме пресечена јединица заснива неку нову фигуру или бива осамостаљена.

Функционалност епаналептичких и епизуексичких понављања која се остварују кроз парцелацију се баш и огледа у том укрштању. Осим тога, у већини примера је парцелисана јединица и пермутована, чиме је додатно и стилизована, интонационо и информативно ефектнија. Такође, у оваквим понављањима, највише до изражаја дође лексема као најмања синтаксичка јединица, а по функцији коју остварује, чешће су у питању другостепени чланови. То важи и за све фигуре понављања. Тиме се информативно тежиште премешта на другостепене чланове, а они су погоднији за изражавање стања и утисака. На тај начин, њихова синтаксичка структура и функција постаје занимљиво полазиште за остваривање разних семантичких веза (у том смислу, адвербијали су у многим примерима били веома конструктивни).

Све фигуре понављања прате недоследности у виду изостављања знакова интерпункције, у виду пермутације реченичних чланова, изостављања неких чланова (показују бројне елиптичне конструкције), или пак додавањем чланова који су сувишни у односу на контекст у којем се налазе. Те недоследности, видели смо, спречавају да се оствари смисао ван оног који постоји остварен баш на такав начин. Када би све било доследно спроведено, распршило би се (то говори да је заиста реч о „марљивом часовничару“). Дакле, велики доток поетске информације омогућавају управо те недоследности, као и преломљени говорни низови и понављања. Та вишеструка

напетост између сређеног и несређеног материјала је главни носилац стилогености, јер је садржај у корелацији са формом по принципу успостављања и рушења поретка и обе интенције се истовремено осећају у песмама, истоветно као и граница између поезије и прозе. На крају, прилажемо један део из интервјуа Душана Матића који говори управо о самој организацији: „У књижевним круговима се прича да је надреализам превазиђен самим тим што је поезија коју су писали надреалисти била неорганизована, а песма тражи да буде „прављена“ и „организована“. Сви ти теоретичари заборављају да је ред и поредак ствари веома многолик и да постоји геометријски ред где доминира права линија, али и вегетативни и фаунски ред, у коме доминира устрептала и синуозна линија, чији обухват захтева високе и компликоване математичке алгоритме. Чак и Пол Валери, који је остао најекстремнији бранилац „песме која се прави“, толико прави да никад песма, у ствари, није ни довршена, а песник објављује, у ствари, само једну од могућих варијанти, па и он сматра да има такозваних датих стихова, поред прављених, а ти су дати једном заувек, и никада се не мењају“ (Матић 1969: 265).

ИЗВОРИ

Матић, Душан (1959). Буђење материје. Нови Сад: Матица српска.

ЛИТЕРАТУРА

Биргер, Петер (1998). Теорија авангарде. Београд: Народна књига – Алфа.

Вуковић, Ново.(2000). Путеви стилистичке идеје. Подгорица-Никшић: Јасен.

Јовић, Душан (1985). Језички систем и поетска граматика. Београд: БИГЗ Јединство.

Ковачевић, Милош (1995). Стилистика и граматика стилских фигура. Никшић: Унирекс.

Лешић, Зденко (2010). Теорија књижевности. Београд: Службени гласник.

Лотман (1976): Ј. М. Лотман – Структура уметничког текста, превод и предговор Новица Петковић. Београд: Нолит.

Матић, Душан (1969). Пропланак и ум. Београд: Нолит.

Прањић (1985): К. Pranjić. Jezik i književno djelo. Beograd: Igro Nova prosveta.

Радовановић (1990): М. Radovanović. Spisi iz sintakse i semantike. Sremski Karlovci – Novi Sad: IK Zorana Stojanovića – Dobra vest.

Солар (1990): М. Solar. Teorija književnosti. Zagreb: Školska knjiga.

Петковић, Новица (2011). Два српска романа, Студије о Нечистој крви и Сеобама. Дигитално издање. Приредио Драган Хамовић. Преузето са сајта:

http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx

ПРЕУЗЕТО СА ИНТЕРНЕТА

Петковић, Новица (2011). „Матићево песничко искуство“ у Словенске пчеле у Грачаници. Дигитално издање. Приредио Драган Хамовић. Преузето са сајта: http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx

Софија Милорадовић

Институт за српски језик САНУ, Београд

ГРАМАТИКА У МАТИЋЕВИМ СТИХОВИМА ИЛИ МАТИЋЕВСКА ГРАМАТИКА

Сажетак: У тексту се скреће пажња на неколике детаље у стиховима Душана Матића који се везују за више језичких нивоа и тичу се начина на који песник употребљава и комбинује различите врсте речи, граматичке категорије и облике, фонетске ликове.

Кључне речи: Душан Матић, поезија, лингвостилистика, граматичке категорије и облици, врсте речи.

Овај лингвистички есеј написан је са жељом да се онима који се баве лингвостилистиком скрене пажња на неколике детаље у стиховима Душана Матића који се не односе само на – сасвим оправдано најчешће помињана и анализирана – синтаксичка понављања, варирања и паралелизуме у његовој поезији, или пак на успостављање реторичких образаца који утичу на ритам, али се везују и за неке друге језичке нивое, па би њихово осветљавање од стране позваних у тој области језичке анализе можда дало основа и за понеки нови или друкчије усмерен поглед на поетска остварења овог значајног књижевника, мислиоца и преводиоца.

На језички интригантне примере наилазили смо у избору из поезије Душана Матића Будна ноћ, који је начинио Леон Којен, а задржали смо се на – претпостављамо – кључном стиху ове збирке: Да спавам? Не. Да бдим / касно до најкасније ноћи (из песме „У ноћи упалио се прозор“). Стих који говори о неутаживом уметниковом пориву за бдењем намах нас је подсетио на Недремано (Божје) око, тог стално будног старатеља човечанства, при чему смо тек потом приметили

обрисе таквог ока на корицама књиге. Синтагматски наслов збирке, за чије је настајање активиран механизам персонификације, карактерише се и као *contradictio in adjecto*: будност је антипод ноћи — читава ноћ се пробди или по заповести, или по некој великој невољи, или по снажном унутрашњем пориву да у тишини размрсимо клупко свеколиких уметничких сензација или научничких поставки, да дневни ковитлац мисли и речи улаганимо у тмини до поимања дотад несхватљивог, и тако до зоре нађемо одговор и начинимо склад или барем нагодбу са самим собом.

Песму „У туђем ткиву“ чине и ови стихови: Гледаш ме Гледаш се / Гледам се Гледам те, стихови у којима се однос самопосматрања и посматрања оног другог одвија наизменично и као у огледалу, а лексиколошки посматрано – то бива конверзивни однос, онај у коме се, рецимо, налазе глаголи говорити и слушати. Граматички посматрано, у овим се стиховима наизменично употребљавају прво и друго лице једнине садашњег времена од прелазног глагола гледати, са ненаглашеним облицима двеју личних заменица (за прво и друго лице) и општеповратне заменице себе – као директним објектима у облику акузатива. Уколико подразумевамо да се ови стихови заснивају на изразима типа (гледати) један другог, у граматички српског језика познатим као узајамно-повратни изрази (са изостављеним граматичким субјектом), разматрани ће се однос заснивати на дефинисању статуса узајамно-повратних или реципрочних глагола, који подразумевају најмање два субјекта који врше радњу један на другом (нпр. руковати се, тући се), и тада бисмо над овим стиховима могли успоставити реципрочни глагол гледати се као неку врсту суперординиране лексеме, односно – као својеврсни поетско-граматички хипероним.

У збирци изабраних Матићевих песама Будна ноћ (Матић 2005) уочава се релативно доследан избор одређених врста речи, потом фреквентност, те начин њихове употребе (где

спада и репетиција) и њихово распоређивање, те тако заменичке речи и чак четири непроменљиве врсте речи (прилози, предлози, везници, речце) прибављају себи значај (барем) попут онога који поседују именице или глаголи носећи идеју стиха, строфе и песме. Чини нам се да о реченоме недвојбено и упечатљиво сведочи стих из песме „Вага света“: На тас што си шта да ставиш.

Овде дајемо и тај не коначни списак поменутих врста речи, начињен прегледом свих песама у Будној ноћи: ти, твој(е) (своје, твоје, моје тричарије...), тај, то, који, које, ко, што, колико, ту, између, у, на, до, и, или, ни, да, кад, куд, шта, нек(а), тек, заиста, зар. Један пример из песме „Писано пред зору“ дајемо као илустративан за песникову употребу предлога од: од година, од успомена, од несрећа итд. Други пример је из песме „Пред одлазак“, а сведочи о репетицији те значају предлога за: За Грчку /... за који дан / За дан-два ... за Грчку. Поједини примери упитних заменица са наведенога списка сведоче и о томе да се запитаност може сматрати кључним елементом Матићеве поезије, која одише филозофским промишљањима и дилемама.

Такође, у другом делу песме „Пред одлазак“, у неколико сасвим кратких стихова, смењују се – уз понављање – две речце, један прилог и један предлог, у потпуности губећи граматички статус помоћних речи и добијајући, сасвим заслужено, статус носећих или саносећих (са глаголом и именицом) речи: Враћао се заиста зар / Зар икад заиста полазио / Заиста на пут / На пут. Не чуди — „Матић зна да се права сигурност налази тек у несигурности“, како је записао Ј. Христић у своме уводном тексту за књигу Избор текстова Душана Матића (Матић 1966, 8). А речце већ по својој граматичкој дефиницији поседују прелиминарни потенцијал за кључне речи у поетском тексту – оне сведоче о личном односу говорника према саопштаваноме исказу.

У Будној ноћи (Матић 2005) песник слаже у својим стиховима речи из истог семантичко-деривационог гнезда, које – дакле – припадају различитим врстама, најчешће успостављајући међу њима везе уз помоћ речи којима се исказују разноврсне релације: мост рањав од рана света, тавни тај човек у тавном мом срцу, пред тим сјајем од сјаја сваког сјајнијим, заборави свој заборав, ветар си семена ветровитог, заборави црну чар заборав, смешна реплика (...) смејеш ми се ко што сам се и сам смејао. Опет, на другој страни, у појединим стиховима, суштину или барем понешто од ње казују различити парадигматски облици исте речи: земља земљи, у даху даха, истим кораком (...) исту лену светлост са исте звезде, сјај до сјаја, сјај у сјају, амбис у амбису. И разноврсне речи са истом основом и различити деклинациони облици исте речи утискују се у стих и одзвањају попут неког слогана који се као такав потом утискује у човекову свест. Или, као што је забележио Јован Христић – Матићева се поезија више слуша ухом но што се чита оком (Матић 2005, 101).

Усмерићемо даље лингвистички поглед на један Матићев ’запис поред пута’ и на две познате Матићеве песме. Најпре дајемо запис из текста „У размеђу замрзлости, 1928–1931“:

„ — Машта? — Такозвана птица МА-шта, која лети око МА-чега, спава на МА-чему, претвара се у МА-шта.“ (Матић 1966, 331).

Као што постоји народна етимологија, можемо – но свакако без стављања знака једнакости између пучког и песничког етимологисања – рећи да се у наведеноме промишљању сусрећемо са матићевским етимологисањем, чему се одмах мора додати и запажање да придевска неодређена заменица за неживо ма шта и њена парадигма нису само по гласовноме склопу били погодни за овај структурно-лингвистички каламбур, већ машта заиста дозвољава ма шта као предмет размишљања, домишљање о ма чему – неодређеност као класно одређење при деоби придевских заменица по

основу њиховог значења. Матићевско етимологисање најупечатљивије нам се представља у песми Годишња доба: У зими све зими, / у пролеће све пролеће / у лети све лети / у јесен све је сен, где је поновно сасвим очито да није у питању само сазвучје облика ради гласовног склада као таквог – за имена годишњих доба везују се у прва три стиха песме неке радње или збивања које су тим добима својствене, при чему се на тај начин и за јесен може везати синтагматски склоп постајати сен (тј. сећање). Но, с друге се стране чини да може бити и упитно где је песнички етимон – је ли годишње доба именовано по дешавању које се уз њега везује, или је пак дешавању песник дао име по добу коме га је припевао.

Својеврсно песничко проналажење универзалног глаголског облика, нешто – на први поглед – налик на општи падежни облик (*Casus obliquus generalis*) у високобалканизованим српским народним говорима, који је одмена за сваки зависни падеж, показује се у Матићевој песми „Домаћи задатак“, где се глаголска парадигма у садашњем времену, три прошла времена, будућем времену, па чак и у погодбеном начину, и то за сва три лица и у оба броја – једнини и множини, састоји само од једног облика – волим. Гледано спрам у лингвистици познате антропоцентричне теорије падежа, или на други поглед, овде се сударамо са својеврсним матићевским антропоцентризмом – са свеprisутном формом првог лица једнине садашњег времена глагола волети. И треће је само подсећање на један детаљ познат у југоисточним српским говорима, а везан за формулу тзв. *velle-футура*: ја ћу / ће (да) волим, ти ће (да) волиш, он ће (да) воли, ми ће (да) волимо итд., у којима се механизовала енклитика ће, али једино у првоме лицу она није увек уопштена и ту се среће облик ћу – из основаног, управо на антропоцентризму заснованог разлога за такву јединичну употребу. Употреба окамењених облика резултира поједностављењем 'граматике' народних говора у датом сегменту, а употреба генерализованог Матићевог волим

сведочи о својеврсној вези ознаке и означеног – није то само потреба за стварањем антипесме, поигравање са односом језика и смисла, понављање једног граматичког облика ради успостављања особене ритмичности. У тој се вези, тако нам се барем чини, може препознати *perpetuum mobile* са љубављу као самопокретачком енергијом.

И још једна језичка реминисценција. У „Конечној јесени“ песник упарује неке речи по њему нужном сасмислу – звери и завери, а притом као да подражава резултат гласовне алтернације познате као превој, резултат давнашњих промена у самим вокалима, као у паровима звати : зовем и хром : храмати. И опет нам најпре двоструко прозвуче фонеме з, в и р, али је то сазвучје које недвосмислено сведочи о томе да завере кују они којима је зверство блиско.

Уз Матићево се песништво помиње термин постструктурализам, а то подразумева непризнавање структуре и прихватање флуидности, но гледано са аспекта граматике, сасвим широко узев, у неким од Матићевих стихова није у питању непостојање структуре, већ њено заснивање на новоустановљеним матићевским пропозицијама (или, како је певао Мирослав Мика Антић – то није непостојање, већ постојање без нас). Уз читање Матића иду руку под руку читалачки ужитак и неопходност „интелектуалног ангажовања“ (Мирковић 1987, 281), будући да су његови стихови станишта за ројеве питања из окриља непрекинуте човекове запитаности о смислу живота, постојања, нестајања, али и својеврсно седиште отпора за сваковрсна наметања, прописивања и омеђавања. Или, како каже Јован Христић – да је за њега „спој песничке инспирације и филозофске луцидности (...) највиша вредност Матићеве поезије“ (Матић 2005, 104).

Свакако, верујемо, да уза све овде помињано одлично пристаје реч гипкост (ума), коју апострофира Предраг Палавестра у тексту „Критичарски рад српских надреалиста“ (Палавестра 2004, 43), а која је неопходан услов да се

отвореност нечијег духа испољи у успешном измештању и расклапању устаљених поредака у говорним низовима, па и у њиховом оригиналном поновном склапању, како је писао Новица Петковић у тексту „Словенске пчеле у Грачаници: Матићево песничко искуство“ (Петковић 2007, 98). Међутим, неопходан услов не мора увек бити и довољан, а Матић је, поред поменутог неопходног, поседовао и тај довољан услов за овакву врсту стварања – истанчан осећај за избор приликом понирања у фондус граматичких категорија и облика српског књижевног језика.

Извори и литература

Матић 1966: Душан Матић, Избор текстова, Библиотека „Српска књижевност у сто књига“, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1966.

Матић 2005: Душан Матић, Будна ноћ (прир. Леон Којен), Београд: Чигоја штампа, 2005.

Мирковић 1987: Милосав Мирковић, Матићева „Коначна јесен“, у: Кораци. Књижевност. Уметност. Култура 5/6, Београд 1987, 281–282.

Палавестра 2004: Предраг Палавестра, Критичарски рад српских надреалиста, Отисак из ГЛАСА СССХСVIII Српске академије наука и уметности, одељење језика и књижевности, књ. 20, Београд 2004.

Петковић 2007: Новица Петковић, Словенске пчеле у Грачаници. Огледи и чланци о српској књижевности и култури, Избрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Ређеп 1987: Драшко Ређеп, Коначно и бесконачно или Матићеве касне истине, у: Књижевност 5, Београд 1987, 608–614.

Sofija Miloradović

Grammar in Matić's verses or Matić's grammar

Summary

The article draws attention to a few details in Dušan Matić's verses that are linked with multiple language levels and which refer to the way in which the poet uses and combines different types of words, grammatical categories and forms, as well as phonetic characters. The reduced analysis of these details testifies all over again to the fact that Matić possessed a keen sense of choice when he plunged into the fundus of grammatical categories and forms of Serbian literary language. We assume that a linguo-stylistic analysis of the presented details would provide the basis for some new or differently oriented view of the poetic achievements of this important writer, scholar and translator.

Key words: Dušan Matić, poetry, linguo-stylistics, grammatical categories and forms, parts of speech.

Жарка Свирчев

ЈЕДАН ВИД ФРАНЦУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У МАТИЋЕВОМ ОГЛЕДАЛУ¹

Апстракт: У раду се књижевноисторијски и књижевнотеоријски контекстуализују Матићеви есеји обједињени у књизи *Један вид француске књижевности*. Истраживачка пажња је посебно посвећена поетичким питањима актуелним у „сукобу на књижевној левици“, попут природе естетског, односа естетског и етичког, те природе истине у књижевности и концепта ангажоване књижевности. *Један вид француске књижевности* се компаративно сагледава са Матићевим преводом Флоберовог *Сентименталног васпитања* и Вијоновог *Великог епитафа*, те се аргументује у прилог субверзивне природе ових превода. Рад је замишљен и као прилог проучавању Матићево књижевнотеоријске мисли и југословенског књижевног живота крајем 40-их и почетком 50-их година.

Кључне речи: Душан Матић, француска књижевност, превођење, епистемологија књижевности, књижевна левица

¹ Тема манифестације Матићеви дани одржане 2016. године, на којој је изложен део овог текста, *Матићева огледала*, асоцијативно је призвала два поетичка момента која су се у једном временском периоду укрстила, пружајући могућност да се осветли позиција Матићево књижевнотеоријске мисли у том, турском периоду југословенског књижевног живота, од 1945. до 1952. године. Реч је, са једне стране, о Матићевом огледалу, о књижевности са којом је стваралачки комуницирао на различитим плановима – француској књижевности, а, са друге стране, о *теорији одраза*, која је у назначеним годинама представљала доминантну књижевнотеоријску парадигму.

„Постоји песничка истина. Истина, та истина, не доказује ништа, ништа не објашњава. Она није истина живота. Она не служи ничему. И добро је што је тако. Али је она саставни део живота. Поглед у бескрај, поглед у понор. Смех у бескрају. Смех у понору. Понирање у суштину. Плима и осека њена. Огледало света. Искривљено, све је наопако, али огледало. Можеш га објаснити, али га не можеш разбити. Можеш је разбити, али је не можеш објаснити. Не можеш је, не, уништити. Она постоји на свој начин. Песнички. И живот се ипак повија, на свој начин, и према њој, у пролазу. У пролазу? Али зар све није пролаз: кристали и чворови пролажења. Живот.“

Душан Матић, 1944, *Из забележака*

Матићева размишљања и запажања забележена у краткој белешци 1944. године пружају могућност да се заподене разговор у неколико праваца. Понајпре, стваралачко искуство самог Матића, његове интимне упитаности у којима се сустичу, па и оспоравају, али и допуњавају живот и литература, преламају се у светлу наведене забелешке, те отварају вазда актуелну мисао о сазнајним потенцијалима фикције и њеним односом са епиријским искуством и његовом историчношћу. Такође, белешку додатно и интерпретативно подстицајно сенчи и година у којој је забележена. Промишљање односа истине и уметности, односно друштвене стварности и уметничког израза 1944. године призива у своје окружје полемички жар распламсан тридесетих година у „сукобу на књижевној левици“; данас га, такође, можемо сагледати на хоризонту расправа које су обележиле деценију након Другог светског рата.

Питање који аспект књижевности треба да превлада и буде привилегован, естетски или друштвени, питање које је у основи полемика вођених у четвртој и петој деценији прошлог века, није оставило Матића равнодушним, чему су засигурно допринеле и његове интелектуане, посебно идеолошко-политичке диспозиције. Матрица коју можемо препознати у основи „сукоба на књижевној левици“ је питање епистемолошког

статуса књижевности које заокупља пажњу поетичких истраживања од најранијих дана – сукоб платоновске и аристотеловске концепције односа истине и књижевности које представљају два тока западне поетичке мисли. Идеологизација књижевности и релативизација њене истине на трагу Платона, подједнако као и аристотеловска формализација истине књижевности и захтев за њеном аутономијом указују се као конститутивне не само у европској, већ и у српској књижевности, почевши од полемике између Вука и Видаковића до полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича* и даље.

У тренутку када записује идеје о истини уметности као искривљеном огледалу света Матић иза себе већ има немали опус, дакле, избрушено естетско искуство, али и искуство полемичко-памфлетских иступа. Белешка истакнута на чело овог огледа може се посматрати као спојница између Матићевог ангажмана тридесетих година и текстова писаних четрдесетих и педесетих година. Реч је о континуитету једне разбокорене мисли и вишесмерног стваралачког искуства који бивају обједињени, најпре, у књизи *Један вид француске књижевности* (1952) која садржи, поред три превода, есеје и чланке објављиване у претходне две деценије.

Садржај књиге *Један вид француске књижевности* представља својеврсну мапу Матићеве мисли о књижевности – њеним поетичким, епистемолошким и вредносним аспектима. Сам аутор је мапирао своје текстове – година настанка и место објављивања или излагања назначени су уз наслов сваког текста. Пођемо ли трагом пишевих паратекстуалних натукница ураћамо у један од (нај)значајнијих поетичких спорова на овим просторима, и у једну несмирену, широког распона, продорну стваралачку самосвест. Стога књига *Један вид француске књижевности*, у великој мери занемарена и у истраживању Матићевог дела и „сукоба на књижевној левици“ након 1945. године (али и других предметних поља, на пример, рецепције

француске књижевности у српској/југословенској култури), завређује да буде повлашћен предмет истраживања.

Лајтмотив *Post-scriptuma*, текста који затвара *Један вид француске књижевности*, је инсистирање на датираности текстова. Тиме Матић нуди читаоцу шифру за њихово свестраније разумевање. Инсистирање на датираности текстова указује на непоколебљиву свест о „историчности текстова“, односно суштинско разумевање културне специфичности и друштвене условљености свих модалитета писања како у тренутку њиховог настанка, тако и у контексту њихових накнадних критичких интерпретација и коментара (Монтроуз 2003 :113). Ову двоструку условљеност текстова нарочито је важно да имамо у виду приликом критичког приступа *Једном виду француске књижевности* јер је Матић уједно и аутор текстова и њихов први критички интерпретатор и коментатор у *Post-scriptumu*. Интерпретативна хоризонтала књиге се, дакле, гради у суодносу текстова са друштвено-политичким превирањима која су обележила књижевни живот тридесетих година и њиховом суодносу са временом у којем их Матић сабира у једну књигу.

Разумевање уметности као идеолошке пројекције стварности, вредновање естетских домета према степену подражавања стварности, идеализована фикција наместо критичког односа према стварности, осуда формализм и „декадентног“ Запада, те буржоаске реакције, привилеговање преводне совјетске књижевности која је неговала реализам и имала позитивног јунака, књижевност као инструмент у изградњи новог друштва општа су места књижевнотеоријског дискурса једног дела левог фронта, а тежишта лука који се настоји издићи над овом поједностављеном и једностраном прагматизацијом књижевности представљају Крлежини текстови, *Предговор „Подравским мотивима“ Крсте Хегедушића* (1933) и реферат на Трећем конгресу књижевника Југославије (1952). То су, поједностављено казано, поетички

(политички) оквири у којима је Матић радио на „пројекту“ *Један вид француске књижевности*.

Питања ангажованости књижевности, односа естетског и етичког, концепта миметизма, питање идеолошког ревизионизма и вредновања у књижевноисториографским прегледима, укрштања традицијских линија, те сусрета, па и сучељавања кутурних матрица Истока и Запада, дијалога са француском кутуром само су нека од питања на којима је Матић утемељивао своје интерпретације француске књижевности од Русоа и енциклопедиста до Жида, Пруста и Арагона, односно од Вијоновог *Велики епитафа* на почетним страницама до Елијарове *Слободе* на завршним. Такође, огледи и чланци сеизмичке бележе и тектонске поремећаје стварности у књижевности, недвосмислено упућујући на актуелни тренутак у којем није увек било пожељно доводити у питање догматски схваћен миметизам. Међутим, одговоре на наведена питања Матић није образлага искључиво у својим есејима и чланцима, већ су и његови преводилачки избори чињени у кључу сродних поетичких преокупација, те их ваља сагледати и у корелацији са *Једним видом француске књижевности*.

Белешка из 1944. предложак је за разумевање његовог превода објављеног две године касније. Не само да живот није супериорнији од литературе, већ се и *повија ка* њој као *искривљенм* огледалу, те је истина у уметности уобличена посебним средствима ка којима ће се живот нагињати. У овом ставу, чак, може се назрети сумња у референцијалност дискурса и наратива који претендују на фактографску аутентичност. Но, преваходно, белешка осведочава модернистичку веру у сазнајне могућности уметности и њене смислотворне потенцијале, те разумевање истине уметности у досуху са фигуративним моделом истине. Међутим, са обзиром на чињеницу да до почетка педесетих година нема отворених разговора о смислу књижевности, односно уметности, превод

Сентименталног васпитања се отвара као посредни дискурзивн простор Матићеве мисли о књижевности.

Превођење Флоберовог *Сентименталног васпитања* и његово објављивање 1946. године можемо, дакле, разумети и као гест аутолегитимишуће природе. Александра Манчић скреће пажњу да је „место превођења [...] место жаришта: кроз превод се воде расправе о традицији и модерности, кроз превод се воде расправе о разумевању и тумачењу целих корпуса и опуса, преводи дају облике и одређују токове у књижевностима које их примају [...] све то говори о херменеутичкој улози књижевног превођења [...] и потврђује да не сме бити изостављен из критичког прегледа историје књижевне критике“ (Манчић 2010: 44-45). Матићев превод *Сентименталног васпитања* управо је превод таквог кова.

Флоберов роман, иначе, није први Матићев превод, а његови преводилачки избори тридесетих година одсликавали су, такође, ауторску кореспонденцију на неколико планова. Године 1938. је, примерице, објављен превод Золиног *Жерминала*, а о мотивацији за ту преводилачку референцу можемо да стекнемо увид у ауторској интерпретацији Золиних романа о чему ће у наставку текста бити више речи. Поводом прештампавања превода Вијоновог *Великог епитафа* Матић није пропустио да забележи да је избор за превод овог текста 1937. године био подстакнут жељом да се прикаже „једна реалнија, борбенија и неконвенционалнија Француска“ (Матић 1952: 228).

Матићево превођење француских аутора може се разумети и као гест његове привржености француској култури. Аутор је био део културе у којој је синтагма *француски ђак* била бременита значењима и симболичким капиталом. Међутим, у периоду између два рата у оптицају су бие различите представе Француске у кутури Краљевине СХС/Југославије. Вељко Станић је издвојио неколико генрацијских кругова који су уметничке,

кутурне, политичке (итд) обрасце градили у дијалогу са француским:

„најпре нараштај чији је укусу остао дубоко у 19. веку и застао на ларпулартизму, гајећи отмен однос према синтези француског класицизма и рационализма; затим интелектуални круг који је понајвише делио дилеме и запитаности једног Пола Валерија (Paul Valéry), доводећи у везу естетизам и модерни лирски израз са судбином европске цивилизације и потребом међународне интелектуалне сарадње; круг бергсоноваца чија учења су наводила на осмишљавање једне дуге југословенске „еволуције“; најзад, надреалистички круг који је унутар међународне културне сцене успоставио равноправност у дијалогу са париским надреалистима, оспоравајући са својих авангардних позиција све што му је претходило“ (Станић 2012: 414).

Превод *Великог епитафа* објављен је 1938. у оквиру темата *Културно наслеђе Француске* у 13-14. броју *Наше стварности*. Имамо ли у виду профил и концепцију часописа²,

² „*Наша стварност* је био часопис левичарске оријентације у коме су објављивани прилози и чланци из различитих области, тако да се осим политичким, бавио и економским и културолошким темама. Часопис има укупно 18 бројева штампаних у виду девет двоброја. [...] Власник и одговорни уредник часописа био је све време Александар Вучо [...] Структура овог часописа је била иста у свим бројевима и чиниле су је три основне рубрике: прва од њих је без наслова, друга носи назив Данашњица, а трећа Људи – Догађаји – Књиге. Часопис је био опремљен бројним ликовним илустрацијама“ (Мирковић 2013: 135). „Заједнички именитељ многих сарадника „Наше стварности“ књижевних критичара, приређивача ликовних приказа, филмских критика, чланака о актуелним музичким и позоришним дешавањима, управо је догматичко-прагматичарски приступ уметности. То убеђење осликава постојање социјалног усмерења: уметнички израз мора бити у функцији тренутка и представљати ангажован одраз заједничких тежњи, међу којима су свака индивидуалност, субјективност или

није изненађење за коју Француску су се залагали сарадници *Наше стварности* 1938. године која је, иначе, проглашена годином Француске у Краљевини Југославији пригодом обележавања окончања Првог светског рата. Француска *Наше стварности* потврђује да је интелектуални живот у Краљевини Југославији видно уроњен у културне борбе Европе, сведочећи о „плурализму домаће идејне сцене, као и профлисању дивергентних интелектуалних и политичких позиција“ (Исто: 417). Међутим, Вељко Станић, анализирајући представу о Француској у круговима либералне интелигенције крајем тридесетих година, наглашава да

„устаљена и већ подразумевајућа слика међуратне Европе – и Француске као једног од њених најлепших огледала – у лику заробљенице између традиције и модерности, условила је честе телеолошке погледе на њен, пак, необично богат културни живот. Виђена тек као предах унутар једног дугог европског грађанског рата, она је губила не само од живости својих струјања, него је била означена као немоћна и осуђена на пропаст“ (Исто).

Тежишта „борбеније и неконвенционалније Француска“ *Наше стварности* у једном од уводних текстова у темату о историји Француске су „етапе на путу ослобођења човека“, 1793, 1830, 1848, 1871. и 1934. Структура књижевног блока у темату *Културно наслеђе француске* сродна је *Једном виду француске књижевности*. Блок, као и касније Матићеву књигу, отвара Вијонов *Велики епитаф*³, одломак из Раблеовог романа⁴,

ларпулартистичко виђење стваралаштва противни озбиљности и актуелности његове појаве на друштвеној сцени“ (Мркаљ 2015: 65-66).

³ На страни поред стране на којој је објављен превод *Великог епитафа* је штампана репродукција Делакроове слике *Слобода води народ*. Детаљ са те слике налази се на насовној страни Матићеве књиге *Један вид француске књижевности*. Овом интерсликовном

одломак из Ла Фонтенових *Басни*, Волтерова *Визија рата у XVIII веку*, Русоов *Друштвени уговор*, одломак (*Пад Бастилје*) из Мишлеове *Историје француске револуције*, Игоова *Песма и Уматимо сиромаше*, Малармеов *Дах са мора*, одломак из *Жерминала*, те Елијарове *Сликане речи* и Арагонова *Химна у Матићевом преводу*.

То је линија *једног вида француске књижевности*, оног који је близак комунистичкој левици, са чијих позиција иступа и Матић тих година. Међутим, и за интелектуалце окупљене око *Наше стварности* Француска је и даље *видело света* (С. Винавер). Њена политичка дезоријентисаност тих година, дезоријентисаност која се одражавала и на културном пољу о чему, можда, најилустративније сведочи шеста и поседња париска изложба из 1937. (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*), није испровоцирала критичку реакцију, или пак обазривији приступ на страницама темата посвећеном њеном културном наслеђу, већ се из класног привилеговања одређеног сегмента наслеђа црпи њена снага и мисионарска улога у савременим европским оквирима. Напоследку, тај гест франкофилије, чак и галоцентризма, постаје разумљив имамо ли у виду пропагандну функцију часописа.

Након Другог светског рата Матић, такође, стратешки позиционира свој превод. Избор *Сентименталног васпитања* тек сагледан у ширим, књижевноисторијским и идеолошко-политичким оквирима бива осветљен у својој вишедимензионалности. Реч је о покушају преиспитивања и проширивања репертоара литерарног полисистема, речено речником теорије полисистема (в. Even-Zohar 1990). Евен-Зохар је скренуо пажњу да преузимања циљне кутуре не треба

комуникацијом Матић недвосмислено упућује на идеолошки фон својих текстова.

⁴ У тексту из 1949. Матић је написао да се нада да ће превод *Гаргантје и Пантагруела* променити овдашњу рецепцију француске културе.

повезивати само са текстовима, жанровима и моделима. Приликом преузимања елемената репертоара није само реч о преузимању литерарних образаца јер је у сваки образац уписан одређен културни модел и друштвене вредности које теже да се асимилују у полисистем циљне културе. Романи Гистава Флобера испостављају се као својеврсни лакмус у процесима модернизације српске/југословенске књижевности.

Превод једног Флоберовог дела се појавио и након Првог светског рата у српској/југословенској култури у циљу проширивања литерарног репертоара циљне културе, односно у трагању за новим поетичким и наративним моделима. Реч је о Ујевићевом преводу *Новембра* 1920. године са Црњансковим предговором и Винаверовим приказом. И тада је Флоберов роман послужио као предложак преиспитивању и проблематизацији једнострано или бар уже схваћене концепције реалистичке нарације што је, уосталом, био један од топоса авангардних манифеста. Црњански је прецизно запазио да ће „*Новембар* [...] бити књига, која ће у XX веку довести до новог облика романа“ (Црњански 1983: 241). У најави *Дневника о Чарнојевићу* у „Библиотеци Албатрос“ је писало да „лирски написан, роман Црњанског представља собом новопронађену форму израза, одговара модерном укусу данашње књижевне публике“ (Винавер 2012: 33.). Превод *Новембра* је увертира за Црњансков *Дневник о Чарнојевићу* и авангардни роман.

Матићев превод *Сентименталног васпитања* садржи полемичке конотације. Јер, како је то у есеју о *Флоберу, нашем савременику* истакао Марио Варгас Љоса, оно што романсијер може научити од писца *Госпође Бовари* јесте оно што је есенцијално за модеран роман: да уметност, стварајући лепоту, производи задовољство; то задовољство потиче од формалног постигнућа који је одлучујући чинилац у романескном садржају (Vargas Llosa 2004: 220). Дакле, наук који је неуклопив у ондашњу југословенску „књижевну политику“ и који је Матић

усвојио. Но, и сам избор дела из француске књижевности непосредно након рата је већ по себи гест опредељења, а додатну провокацију засигурно су представљали и поједини романескни елементи, на пример, концепција гавног лика која је антиподна позитивном јунаку соцреализма. Међутим, преводилац је потенцијалне критичаре довео у мат позицију имамо ли у виду да је *Сентиментано васпитање* Флоберово дело које је, можда, највише уроњено у стварност и политику. Превод *Сентименталног васпитања* Матићев је гест отпора једностраном и арбитарном разумевању књижевности и полемичка реакција на књижевнотеоријске и културне искључивости. Опредељујући се за писца који је довео у питање појам реалности и књижевног реализма као верне репродукције стварности, супротстављајући му аутономност књижевног дела чија је реалност некомпатибилна емпиријској реалности, писца који је привилеговао стилску вештину, разумевајући књижевност као суштински *уметност речи*, уметност која гради сопствену реалност комбинујући имагинацију, стил и вештину, Матић је имплицитно одговорио на питања сопственог разумевања реализма и миметизма, те традиције и модернизма, укључујући се у још увек пригушен разговор о естетичким и поетичким питањима која су у том тренутку била гурнута на маргину услед доминације социологизма на који су била свођена и почесто вулгаризована. Дискурзивно уобличење ових идеја Матић је изложио, или пак систематизовао, у књизи *Један вид француске књижевности*. Реч је о текстовима панорамског карактера у којима се комбинују елементи социолошког приступа и интерпретативна прегнућа сабрана око поетичких топоса и наративних поступака, посебно иновација изабраних писаца. Иако насловљен *Post-scriptum*, последњи текст представља увод у читање и разумевање текстова који му претходе. Матић књижевности додељује повлашћено место у људском искуству, она представља својеврсни репозиторијум вредности на којима се

темељи идентитет заједнице: „Буре времена и олује епохе својом силином, макар и кроз бол и страдање, открију нам на којој је страни људски лик, али остају нека не мање битна питања живота која се морају нит по нит размрсити, да би наша сирово и сурово откривена сазнања опстала и победила. Књижевност и поезија су проблеми такве некакве врсте.“ (Матић 1952: 243).

Истичући да га интересује један ток француске књижевности, онај што се назива реализам (померајући тиме тежиште са „чисто“ идеолошког становишта, на поетичко, сходно полемичком жаришту у тренутку када објављује књигу), Матић инсистира

„често се заборавља када је у питању француска литература (и, можда, када су у питању и друге литературе, па и наша) да је она током свог дугог развоја продубила више сливова, тачније, продубила у једној истој, својој, реци неколико рукаваца, мењала своје токове и враћала се у старо корито, и опет мењала правац, тако да она данас пре личи на делту него на миран и широк ток једне једине велике реке“ (Исто: 211).

Реализам није статична и хомогена категорија, нити је реч о поетици која се може свести на неколико непромењивих. Ту традицијску отвореност, односно поетичку вишесмерност и богатство Матић је приметио не само у француској, већ и у српској и иним књижевностима.

Матић није, попут стандардних, академских компаратиста, уобручио своје увиде објективношћу научног дискурса или методолошких полазишта, односно избора теме. Међутим, избор тема није оправдавао личном и приватном читалачком радозналостју, већ потребама сопствене кутуре и књижевности⁵:

⁵ Године 1936. Милош Савковић је објавио у Паризу монографију *L'influence du réalisme français dans le roman serbocroate*. Савковић је

„Интересовање за тај ток модерне француске прозе није толико израз мојих субјективних преокупација или разматрање француске литературе по себи колико израз побуда и повода који проистичу из наших општих књижевних стремљења, да у страним књижевностима тражимо не толико оно што је у њој у датом тренутку, или гледано историски, најкарактеристичније или најактуелније, већ много пре оно што је у њој најживље за нас, и нама ближе.“ (Исто: 212).

На основу наведених редова могла би да се разради читава студија о Матићевим поредбеним стратегијама, а њена текстуална упоришта би надилазила *Један вид француске књижевности*. Међутим, на овом месту је важно констатовати да је реч о стваралачком сусрету, о интеркултурној перспективи националне књижевности, о сусрету са страним и Другим приликом којег се кушају границе сопствене културе, преиспитују њене датости, те доследном скептицизму спрам сваке теоријске или стваралачке смирености и неопходности пресека различитих смислова.

У *Post-scriptum* су, дакле, сабрана или скицирана питања која увезују чланке и есеје њиме закључене. Реч је о низу питања методолошке природе, превасходно оних која се сабирају око концепта социолошке критике. Методолошки избор нарочито изискује уважавање датираности текстова. Наравно, Матић није научник, већ есејиста, ангажовани интелектуалац у једном времену који иступа са одређених идеолошко-политичких позиција. Отуда, рецимо, данас

истраживачку пажњу усмерио, у духу генетско-контактних веза традиционалне компаратистике, ка „утицају“ француских реалиста на стваралаштво Јакова Игњатовића, Лазе Лазаревића, Симе Матавуља итд. Другим речима, Савковић је потпуно пренебрегнуо савремени стваралачки контекст који је Матићу, у принципу, и полазиште или је, бар, у потпуности свестан историчности своје позиције.

можемо да разумемо штурост приказа романијерског опуса Марсела Пруста или Андре Жида у тексту *О савременом француском роману*, првобитно објављеном у *Нашој стварности* 1937. године.

Међутим, аутор *Post-scriptum* закључује седећим речима:

„у овим не много студиозним страницама о једном виду француске књижевности, покушао сам да нађем код писаца којих сам се морао да дотакнем, да бих указао да иза роја речи, пожутелих страница, заборављених, иза бледог пепела хартија, гори, и кад оне не кажу целу истину (а ко је већ данас целу може рећи?), гори жар живота, давање целог живота. Лепота тек затим долази.“ (Исто: 254).

Реторика ангажованости која оркестрира *Post-scriptum*, те социолошког растера који на појединим местима у књизи одвећ оптерећује својом једностраношћу, ипак, није успела у да заглуши артикулацију свести о важности естетског доживљаја уметничког дела. Није неосновано закључити да би се Матић сложио са Сартровим укидањем подвојеност категорија естетичко и етичко и његовим ставом да „мада је литература једна ствар, а морал сасвим друга, у дну естетичког императива ми видимо морални императив.“ (Сартр 1981: 50). Књижевно дело, дакле, сведочи човека и тежњу ка животним тоталитетом, зрачећи етичким. Матић је свестан да етичко не може заменити естетско у тој мери да дело и даље остане уметничко. Другим речима, есенција књижевне вредности није естетска вредност, а ни етичка, већ укупност доживљаја, а читалац је много више од *homo esteticusa* који се препушта својим (естетичким) ужицима не носећи одговорност за њих.

Кључни појмови у *Једном виду француске књижевности* су савест, ослобођење, истина и визија. Епоха грађанског друштва нашла је у Балзаку „писца не само

достојног свог времена већ свих времена, писца чије је дело, неоспорно, најверније огледало тог времена и, зашто не бисмо рекли, његова висока *уметничка савест*“ (Матић 1952: 85). *Уметничка савест* уноси у огледаски поетички принцип не само поступак литераризације, већ и субјективно-интерпретативни ракурс који подразумева и одређени вид етичког става, односно ангажованости. Стендал је непогрешиви посматрач „своје епохе и ненадмашни уметнички приказ тог новог начина осећања, мишљења и делања људи“ (Исто: 72), те „ретко се видела на делу рука која пише са толико свести и савести као што је то било код Стендала“ (Исто: 83). Приказујући антидемократску и антислободарску климу крајем 19. века у огледу *О савременом француском роману*, Матић истиче „дух Француске револуције и праву народну Француску бранио је у то време целим својим делом Ромен Ролан, човек који је сигурно међу првима осетио да књижевник не може да буде само *уметник речи*, већ и *савест свог доба*.“ (Исто: 185, курзив Ж. С.).

Посматрачка делатност писца, његов дијалог са реалношћу и њена литерарна транспозиција подразумевају равнотежу естетског и етичког. Социјано ангажовани писац је резонантна фигура, фигура која епоху литерарно транспонује пропуштајући је кроз растер сопствене свести и савести. Стога за Матића ангажована књижевност не представља ону у којој, у структурном смислу, повлашћено место има идеолошка слика света, већ она која својим читаоцима нуди епистемолошко искуство засецајући у поље друштвеног и идеолошког, односно она која је „део сазнања о друштву и човеку“, како је то забележио поводом Балзаковог романсијерског опуса. Отуда истина постаје један од важних критеријума у вредновању књижевног дела, те Матић посебну пажњу посвећује „естетици истне“ Емила Золе који је у *Једном виду француске књижевности*, с разлогом, једна од најрепрезентативнијих фигура ангажованог писца.

Пригодом Золине „уметности истине“, међутим, Матић ће истаћи и њена ограничења и потенцијална исклизнућа која осведочава и Золино дело: „слабост самих Золиних књижевних творевина потичу баш од његове основне тежње ка истини [...] Не зато што је она била погрешна, већ зато што ју је понекад криво схватио. Поћи од истине као од начела које има да руководи уметника у његовом стварању, захтева огроман мисаони напор, за који су понекад Золи недостајала и *књижевнотехничка и научна средства*“ (Исто: 152, курзив Ж.С.). И ови сажети наводи показују Матићев став по питању „објективно-сазнајног“ хоризонта уметности, те његов однос према догматској теорији одраза и њеним социологистичким и гносеологистичким аспектима. Реч је о укрштању миметичког (*mimesis*) и поетичког (*poesis*) принципа у чину уметничког стварања. Наочиту разраду овог концепта Матић је имплицирао у појму визија која иде у прилог његовом разумевању уметности на граници између њене апсолутне аутономије и апсолутне хетерономије. Отуда Матићу нису главне референце совјетска (и ина) вулгаризација марксистичких ставова о књижевности тридесетих и четрдесетих година.

Визија је блиско скопчана са концепцијом истине. Визионарни аспект дела је потврда пишчеве урођености у живот, његовог разумевања и проникнућа у његове различите слојеве, те његово лишавање баласта контигентног и ефемерног. „Само је Балзак, та огромна енергија, та страсна природа и тај генијални посматрач, могао [...] уздижући се изнад вртлога својом уметничком визијом, прикаже то друштво и тог човека запетеног у њему онакви какви су [...] јер су исти ветрови дували и криз његов живот. То даје ону упечатљиву истинитост његовим личностима (Исто: 91); Бодлер је имао право када је рекао да у Балзаковом реализму има много визионарства, те је, закључује Матић, његов Париз истовремено и стварност и мит (Исто: 92). Са једне стране, Золино дело је прожето модерним духом опсервације и истине, а са друге

стране „под Золиним неуморним пером уобличавао се један нови свет књижевности, јединствен као визија, оркестриран као симфонија“ (Исто: 143). Међу савременицима, завређујући тиме предност у односу на друге писце, „Арагон, кроз причање акције (récit), чиме обнавља традицију Балзака и Стендала, даје не само слике спољњег света и анализе унутарњег живота људи, већ визију тог света и тог живота“ (Исто: 196). Уметниково је да продре у срж стварности и да јој да облик лепоте који потом води ка сазнању. Истина, уметничким средствима обликована, поред лепоте треба да буде критеријум у уметности.

Матићев концепт визије подразумева истовремено и неопходност присуства пишчеве фантазије у процесу стварања уметничке стварности, али и пророчки или антиципаторски аспект. Јер, *један вид француске књижевности* за који је Матић заинтересован не само да је обликован категоријом реалности, већ су то дела која приказују, како је Матић записао, једну „реалнију, борбенју и неконвенционанију Француску“. Стога аутор не пропушта да подсети да је Русо величао особођеног човека, да је Стендал веровао у ниже слојеве народа или да је Базак открио лице радничке касе, једном речју, револт према буржоазији свих реалиста (Исто: 115).

Круг текстова о Балзаку, *Сто педесет година од рођења Оноре де Балзака* (1949), *Балзак и Сент-Бев* (1950) и *Балзак и модеран роман* (1950) је значајан и због далекосежног питања које Матић у њима отвара – проблем историјског ревизионизма, биографије која потенцијлно денунцира и изопштава поезију. Наиме, Матић је инсистирао да Балзакова визија надраста његов политички конзервативизам⁶, а у његовој аргументацији можемо да препознамо Марксово дијалектичко

⁶ У том тренутку је актуена полемика између Елија Финција и Велибора Глигорића око става да би данашња критика одсекла главу Балзаку због реакционарства, полемика коју је Винавер сјајно пародирао у *Узбуну на Јелисејским пољима*.

поимање односа историјског и трансцендентног у уметности као односа садржаја и форме естетског.⁷ Не подлежући притиску идеолошког ревизионизма, у *Један вид француске књижевности* је укључио и превод Елијарове *Слободе*.⁸

⁷ Ратко Пековић нас с правом подсећа и на „приземне“ аспекте полемика вођених крајем четрдесетих и почетком педесетих година: „У њима се очитује позадина завршне битке између „реалиста“ и „модернита“. Више је него јасно да се они нису спорили само око естетичких питања, књижевних стилова, праваца и поетичких модела, већ, добрим делом око превласти у књижевном животу. Реч је о борби за разне привилегије – чланства у жиријима, доделама награда, студијским путовањима у иностранство, чланству у делегацијама југословенских писаца, чланство у редакцијама и другим погодностима“ (Пековић 2008: 706). Истраживање у том правцу превазилази оквире овог рада, али га ваља бити свестан.

⁸ Подсећања рада, одговарајући на питање новинара 1968. „Како је никао надреализам код нас?“, споменувши надреалистичко пројектаско прећуткивање авангарде двадесетих година након Другог светског рата, Матић је рекао: „о Београду после 1918, о којем се у нашим литерарним круговима данас има погрешна представа. Никада дотле, а ни после, Београд није изгледао космополитскији као у тих неколико првих послератних година. Не заборавимо да се велики број наших младих људи [...] нашао усред ратног вихора и олује у многим културним центрима, Женеви, Риму, Паризу, Петрограду, Москви, Фиренци, Лондону. А затим, и у заробљеничким логорима широм Аустро-Угарске [...] ослушкивали су шта се ново у свету поезије и духа догађа [...] И све се то стекло у нови, истина порушени Београд [...] Многи странци били су у њему [...] Ив Шатењо [...] Алек Браун [...] Стефан Маларме још тада се шетао литерарним улицама Београда [...] Аполинер [...] Царин дадаизам . Читава модерна поезија и уметност хватале су дубоке корене у Београду [...] Ако бисте тражили да вам направим разлику између кафане „Москва“ 1921. и париске „Ротонде“ тих истих година, само је број био већи, али не и квалитет [...] Ујевић [...] Винавер [...] Драинац [...] Растко Петровић [...] Џојс, Кафка и Вирџинија Вулф [...]“ (Матић 1969: 280-282). У разговорима са Марком Недићем (Недић 2012: 173-221) средином седамдесетих година

Матићев преводилчаки рад и књижевноисторијски дискурс који уобручава француске теме, дакле, простор је артикулације доминантних ауторових интересовања којима ће се враћати и есејистички их уобличавати – то је и простор поетичких идентификација, трагања, полемика, опонирања, значајних не само са формирње и разумевање Матићеве стваралачке физиономије, већ се указују и изузетно важним у токовима послератне српске књижевности коју је Матић, најпре он, настојао да усмери ка токовма модерне француске књижевности, бивајући привржен изворној марксистичкој мисли.

ЛИТЕРАТУРА

- Vargas Llosa, Mario. "Flaubert, our contemporary". *The Cambridge Companion to Flaubert*. Ed. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 220-225.
- Crnjanski, Miloš. „[Novemar Gistava Flobera]“. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1983. 233-241.
- Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Studies". *Poetics Today* 11, 1 (1990).
- „Kulturno nasleđe Francuske (temat)“, *Naša stvarnost*, 13-14 (1938): 77-105.
- Манчић, Александра. *Превод и критика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
- Матић, Дупан. *Један вид француске књижевности*. Београд: Просвета, 1952.
- Матић, Душан. *Пропланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.
- Мирковић, Ена. „Часопис *Наша стварност* 1936-1939. Архив: часопис Архива Југославије 14, 1/2 (2013): 133-146.

Матиће је, такође, био несклон идеолошком ревизионизму, одајући стваралачку почаст првој генерацији наших авангардиста.

Montrouz, Luis. „Poetika i politika kulture“. *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*. Ur. Zdenko Škreb. Beograd: Prosveta, 2003. 105-134.

Мркаљ, Зона. „Књижевно-критичка мисао у међуратном часопису 'Наша стварност': (1936-1939)“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 81 (2015): 67-78.

Недић, Марко. „Разговори са Душаном Матићем“. *Књижевна историја* 44, 146 (2012): 173-221

Пековић, Ратко. „Историја српске књижевне периодике: округли сто *Дело* (1955-1992)“. *Књижевна историја* 40, 136 (2008): 693-737.

Sart, Žan-Pol. *Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1981.

Stanić, Veljko. „Francuska i intelektualci Kraljevine Jugoslavije krajem 1930-tih“. *Intelektualci i rat 1939-1947, Zbornik radova s Desničinih susreta 2012, Dio 2*. Ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina. Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, 2013. 413-426.

Žarka Svirčev

UN ASPECT DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS LE MIROIR DE MATIC

Résumé

Les traductions de la littérature française et le discours de la théorie littéraire et de l'histoire littéraire dans lesquels Matic a traité les sujets de la littérature française représentent l'espace de l'articulation des intérêts dominants de l'auteur. C'est l'espace de l'identification poétique, de la contestation, de la controverse, d l'opposition. Les questions de l'engagement littéraire, la relation entre esthétique et éthique, le concept de la mimésis, la question du révisionnisme idéologique, en croisant les lignes des traditions et les rencontres des traditions, y compris les débats de l'Est et de l'Ouest, le réception créatrice de la culture française ne montrent que quelques questions sur lesquelles Matic a établi sa propre interprétation de la littérature française, étant attaché à la pensée marxiste d'origine. Le livre *Un aspect de la littérature française* est

important pour comprendre non seulement la physionomie créative de Matić, il est extrêmement important dans les courants de la littérature serbe après-guerre que Matić a d'abord essayé de diriger vers les courants de la littérature modern française.

Живорад Ђорђевић

ПЕСНИЧКА ИСТИНА

*1. ПЕСНИЧКА ИСТИНА О
РАДНОМ СТОЛУ ДУШАНА МАТИЋА
У ЗАКЉУЧАНОЈ СОБИ
У УЛИЦИ ПЕТРА ДОБРЊЦА 26*

Видео сам Матићев сто
који има седам ногу и крила
за све путеве и неба

Видео сам сто са сто ногу
сто стоногу
са хрбатов плавим од мастила и мора

Видео сам Матићев сто
који да би подсећао на писца
носи његов шал и наочари

Видео сам тај касапски пањ
надреализма
масиван мастиљав мастан

Видео сам Матићев сто
на коме с у се купале ко зна чије песме
ко зна зашто

Видео сам тај сто
на коме су те песме бивале све више песме

док коначно нису побегле са њега

(Видео сам Матићев сто али како Матића више нема сто само стоји са својих сто седам ногу)

2. ПЕСНИЧКА ИСТИНА О НОВОЈ ПЕСМИ

Док наново узимаш камичак са обале ти већ видиш кругове који се шире по огледалу језера иако ће се то десити неколико тренутака касније. По величини камичка и даљини до које ћеш да га добациш ти знаш докле могу допрети таласићи узнемирених молекула воде. Искуство.

(Свуда помаже сем у новој песми.)

Ти не знаш ни да ли ће, ни докле тај устрептали круг који додиром рађа нови и све тако док не дотакне обалу. Је ли то исти, онај први који се само умножавао у безброј. Да ли је сваки мисао за себе нова и непоновљива? Можеш ли јој бар препознати прапочетак? Пронаћи тачку ослонца? Је ли то сазнање да се у сваком најситнијем делићу воде садржи читаво језеро, читав речни слив који то језеро храни? Можда сва вода света? На земљи, под земљом и над њом-она која ће тек бити.

(Као нова песма.)

Када се, ударом камичка, разбије мрешкаво огледало његови комадићи крену у ковит јурећи једни друге да би се на крају стигли и додирнули и слепили у безброј бибавих огледала које можеш изнова и изнова разбијати.

(За нове и нове песме.)

Нагнут на тим огледалима под косим светлом поподнева јасно видиш свој у безброј умножен лик до оног трена док какав ветрић не намрешка стакло воде и твоје лице претвори у безброј набора у којима само назиреш своју сенку и свој лик тек наслућујеш и кажеш *можда то и нисам ја*, а онда

када сенка, надвијена над водом, постане јаснија онај други у теби каже *ти си*, да би, када се сенка опет залелуја у води онај у теби, сада једва знан који те гледа из даљине рекао *то није он*. Тако се обрис *присног ја* претапа у слику *блиског ти* док не постане *далеко он*-заменица која скрива првобитно *ја*. Фантазмагорија.

(Је ли тај тренут препознавања себе нова песма?)

3. ПЕСНИЧКА ИСТИНА О МАШТИ

Загледан у небо, склопи очи. Зажмури. Испод очних капака још један кратак трен ти видиш оне исте облаке који ће кад поново отвориш очи бити већ неки други, теби препознатљиви. Њихове старе контуре су се расплинуле и нестале, и они у својој вечној променљивости и несталности постали неки други. Нови, теби препознатљиви. Оне који су били ти само носиш у памћењу које преплављују другачији који полако бришу оне прве. Из трена у трен. Ти их више не можеш призвати. Ниси више сигуран да ли су претходног трена сличили занијаној крошњи ораха или грању јасена које трепери на поветарцу. Нестали су у том трептају ока. И никад се више неће вратити. И ништа их више неће вратити. На њима можеш пловити до у бескрај једино склопљених очију у којима су остали сачувани, а њихова вечна променљивост, као један квадртић покретних слика, као један фотограм Мејбрицовог низа, остала слеђена у речима којима их описујеш бирајући оне које ће се у судару с другима и саме мењати опонашајући тежњу облака да се мења и увек буде нов и непоновљив. Тако и оне саме постају онај облак. Или макар само песма о том облаку. То зависи од песничке вештине која у тој отворености треба да открије богатство значења која те промене нуде. У сопственој машти.

(„Птица МА – ШТА, лети око Ма – чега, спава на Ма-чему, претвара се у Ма-шта“-каже Матић. Машта то може, јер

„не зна се тачно шта она хоће, а чини вас свесним многих других светова истовремено“ каже Бретон)

4. МАТИЋЕВА ПЕСНИЧКА ИСТИНА

Ови скромни записи нису ништа до исто такав омаж разиграној Матићевој машини. Исписани за потребе овог скупа⁹, настајали су у годинама мога посредног познанства са песником у чијим сам есејима препознавао сву авантуру поезије боље него код других, песнику разломљеног језика који смело надреалистички узвикује: „Сломи све речи“ и иде даље од узвика. Он је рушилац који је рушио да би изнова градио размаштаније песничке грађевине нове и по форми и по садржини, песник који, како сам каже у једном интвјуу (1960) „пише за тог аутентичног и правог читаоца јединог који га интересује и до кога би хтео да допре“. Два битна, међу песничким оруђима којима вешто као еквилибриста на жици штапом за баланс барата у том науку јесу имагинација и игра. Особито игра, тај мали роета ludens у свој својој „матићевској недовршености“, том животодавном начелу Матићевог „певања и мишљења“ у коме је по некада језик и средство и циљ.

Блиставост језика којим је исписивао своје песме у бескрај продужује ту игру замена и промена, ту лакоћу којом осмишљава или обесмишљава новим смислом исте гласове, речи и читаве синтагме говорног низа које онда наново испитује и преиспитује, јер код Матића ништа није коначно, ништа довршено, ништа стављено ad acta. Ни када прођу деценије Матића не напушта потреба за преиспитавањем својих старих ставова о организацији песме о чему сведочи и „преорганизовање“ песме „Заменице смрти“ настале 1930. године које је извршио пред крај живота. Пола века је у његовој

глави трајала игра песника и песме. Непрекидно проживљавање у дубини недремљивог ока песникове маште које ће се наставити у читаоцима и тумачима. Зато, као што она прилази теби, овој поезији треба прилазити скоковито, фрагментарно, *на парче*, без бојазни да ћеш изгубити клупко целине држећи се само кончића једне песме, једног есеја, једног записа, тих искри муњевитог тренутка Матићеве луцидности. Када у једном запису из болнице баш у таквом тренутку реч *болница* разлаже на две, *бол* и *Ница*, свестан да ће у том простору у коме запис настаје остати само бол, он још једном призива азурну Ницу да би, заправо мислима додирнуо успомене. Кад у трену нестане Ница и остане само бол, Матић ће у њему препознати слике детињства у којима је бол остао вечан, незабораван као звон звечке који га је успаљивао.

То трагање за варијантама и варијацијама за сазвучјима гласова која ће најбоље испунити пустињу поезије „која се мора насељавати жубором и жагором или се никада неће населити“, како каже, отвара небо поезије изнад поднебља речи. Све оне чекају да се из потпалубља сасвим обичних, свакодневних и једнозначних као застава вину на јарбол песме у којој добијају други, узвишенији и многозначнији смисао. Ту, у поезији истинских песника, патетика постаје гипка и природна чак и реч *смрт* мења своју монохроматску црну у безброј тонова сиве док не дотакне белу померајући на тај начин основно њено значење у читаочевој језичкој меморији која је препознаје као исту, а другачију или као другачију, а, опет, исту. Само померену устрану. Поглед искоса како би рекао Матић. То је иманентно поезији, просфори књижевности коју је историја књижевних конвенција издвојила на чести које узимају њени посвећеници примајући тако лаки јарам вере у њу.

За то сам донекле захвалан баш Душану Матићу. Моје прво познанство с њим, помало збуњујуће за мене, била је „Багдала“, књига чију кичму држе и песме, и есеји, и фрагменти, а да сама није ни једно од тога. Нити се и под једним од њих

⁹ *Матићева причаоница*, септембар 2016, Ћуприја

повила. Мене средњошколца-гимназисту преплавila је и збунила шароликост и вишегласје литерарних форми преливајући се преко скромних бедема мојих тадашњих књижевних (са)знања. И ако су у тој поплави из воде штрчали врхови речи, реченица, стихова нудећи ми руку спаса, ја је тада нисам видео у тој великој, застрашујућој, хучној реци. матићевски усталасаној. Тако се није догодила љубав на први поглед.

Али, недуго потом имао сам у рукама грамофонску плочу „Тајни пламен“ у издању ПГП-а. Црна омотница на којој доминирају Матићеве пружене шаке на фотографији. Било је то време устаљене праксе да се појављују студиозно урађене фонографске презентације, како би се данас рекло, поезије значајних песника. У овој су о Матићу и његовој поезији говорили између осталих, колико се сећам, Слободан Селенић, Бора Радовић и Буца Мирковић, а стихове казивали глумци Алигрудић, Плеша, Бутковић, Раде Марковић, Босиљка Боци и сам Матић. Упамтио сам његов, бар за октаву повишен глас којим је говорио песме. И не само њих. Била је ту једна мисао која ми је посредно откључала заумна враташца не само његове поезије.

„Постоји песничка истина. Истина. Та истина не доказује ништа, ништа не објашњава. Она није истина живота. Она не служи ничему. И добро је што је тако“-рекао ми је егзалтирано Матић. Скоро отпевао. Својим гласом. И ја сам му поверовао.

Пут је, дакле, био слободан, широк и отворен. И само мој. Њиме сам, иако не увек лако, долазио до врата „надреалистичке бесанице Матићеве поезије“ иза којих је био реквизитаријум песничких средстава који ће ми итекако помоћи у мом каснијем трагању за васколиком поезијом. Не само Матићевом. А када је он у питању не треба сметнути са ума речи једног од његових добрих тумача, Јована Христића: „Матић је писац са којим је тешко изаћи на крај!“ А Христић је

то понајбоље знао као део причаонице у Војводи Добрњаца 26 где се, како рече критичар Драган Јерemiћ „понекад више важних тема размотри и мудрих речи искаже за један дан него у некој школи за месец дана“. Ту „школу разговора“ у Матићевој соби близу Ботаничке баште прошле су неколике генерације писаца наше књижевности поневши и сазнање да „постоји песничка истина“.

5. Основ сумње у песничку истину

Ипак, у мени је остала недоумица да ли ми је Матић рекао: „Постоји песничка истина. Истина. Та истина не доказује ништа, ништа не објашњава. Она није истина живота. Она не служи ничему. И добро је што је тако“ или ми је само предочио да постоји песничка истина, да та истина не доказује ништа и ништа не објашњава, јер она није истина живота, да она не служи ничему и да је добро што је тако.

Зашто је, питам се, сливајући се у обичност колоквијалног говора у овој парафрази Матићева мисао свенула и изгубила узлет, лепоту и луцидност цитата? Зашто сада те исте речи, другачије реченички организоване у мојој свести, делују помало подцењивачки и подругљиво? И буде сумњу.

Да ли је и то песничка истина?

(Песничка истина?!)

13. септембар 2016.

САДРЖАЈ:

Предговор..... стр. 2

Биљана Андоновска

ТЕЛО, ДИСКУРС И ИДЕОЛОГИЈА У ПОЕМИ МАРИЈА РУЧАРА
ДУШАНА МАТИЋА И АЛЕКСАНДРА ВУЧА*стр. 4

проф. др Бојан Ђорђевић

НАСТАВНИЧКЕ ГОДИНЕ ДУШАНА МАТИЋА
И ЊЕГОВО ОТПУШТАЊЕ ИЗ СЛУЖБЕ.....стр. 14

Бошко Руђинчанин

УЗ ЧЕТИРИ РАЗМИШЉАЊА ДУШАНА МАТИЋА
О ПОЕЗИЈИ КАО ИЗРАЗУ МОГУЋЕГстр. 18

Гојко Божовић

ДВА ОСНОВНА ЛИЦА „ВРЕМЕНИТОСТИ“стр. 23

Дајана Милованов

ИДЕНТИТЕТ КАО КОНСТРУКЦИЈА У ЦИКЛУСУ СЕНКЕ ЗВЕЗДА
ДУШАНА МАТИЋА.....стр. 26

Душан Стојковић

МАТИЋЕВА ОГЛЕДАЛА.....стр. 37

Милош Јоцић и Снежана Савкић

ПОСТМОДЕРНИ ЕЛЕМЕНТИ У КОНАЧНОЈ ЈЕСЕНИ ДУШАНА
МАТИЋА.....стр. 39

проф. др Предраг Јашовић

КРИТИЧКА ОГЛЕДАЊА ДУШАНА МАТИЋА.....стр. 49

Радомир Андрић
УЗ МАТИЋЕВ ПОГЛЕД ИСКОСА.....стр. 57

Снежана Николић
ЛОМ ЈЕЗИКА У ПОЕЗИЈИ ДУШАНА МАТИЋА.....стр. 59

проф. др Софија Милорадовић
ГРАМАТИКА У МАТИЋЕВИМ СТИХОВИМА ИЛИ МАТИЋЕВСКА
ГРАМАТИКА.....стр. 81

др Жарка Свирчев
ЈЕДАН ВИД ФРАНЦУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У МАТИЋЕВОМ
ОГЛЕДАЛУ.....стр. 85

Живорад Ђорђевић
ПЕСНИЧКА ИСТИНА.....стр. 95

Штампање ове књиге су помогли Живорад Милетић, песник из
Супске, члан Књижевног клуба „Душан Матић“, „ДОО
ЕРОЗИМАТ“ – Јагодина.