

DANI SRPSKE
KULTURE 2024.

barbora | GENJI | NADREALIZAM

- **Izdavač:**
SKD "Prosvjeta", Zagreb
 - **Za izdavača:**
Nikola Vukobratović
 - **Urednica:**
Davorka Perić
 - **Grafičko oblikovanje:**
Nikola Križanac
 - **Lektura i korektura:**
Jana Pamuković
 - **Tisak**
Kerschoffset, Zagreb
 - **Naklada**
300
 - ISBN 978-953-8307-55-3
 - CIP
 - Zagreb, 2024.
- 10.10. – 02.12.2024.
SNV, SKD Prosvjeta
Preradovićeva 21
 - 11.10. – 02.11.2024.
KIC, Galerija Forum
Teslina 16
 - **Autorica koncepcije izložbe:**
Davorka Perić
 - **Kustisice izložbe:**
Davorka Perić
Senka Ristivojević
 - **Asistentica postava izložbe i produkcije:**
Lea Bulaja
 - **Postav izložbe:**
Davorka Perić
 - **Tehnička realizacija izložbe:**
Jasna Givens
Vedran Grladinović
 - **Fotografije postava:**
Goran Škofić
 - **Partneri:**
KIC (Kulturno informativni centar), Galerija Forum, Bibliofil, Muzej primenjene umetnosti Beograd, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska radio televizija, Radio televizija Srbije, Muzej savremene umetnosti Beograd, Kino Tuškanac, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Istorijski arhiv Beograda – Legat Koče Popovića i Leposave Perović, Narodni muzej Srbije, Privatna kolekcija vm, Srpska akademija nauka i umetnosti – Legat Marka Ristića, Biblioteka SANU, Arhiv SANU, Kolekcija Perilo – Udruženje Perilo, Eurokaz.
- Izložba je održana uz finansijsku podršku Vlade Republike Hrvatske, Ureda za ljudska prava i prava nacionalnih manjina te Savjeta za nacionalne manjine
 - **Zahvale:**
Čedomir Višnjić, Irena Bosnić, Hrvoje Hribar, Ivana Meštrović, Aleksandar Bošković, Jelena Perić Bulaja, Mirko Bulaja, Milorad Pupovac, Tihana Pupovac, Irena Bosnić, Ezra Zlatan Baričević, Miroslav Jovanović, Dragana Ljubenović, Branko Franceschi, Senka Ristivojević, Una Popović, Biljana Andonovska

André Breton, Lela Matić, Paul Éluard, Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić, Aleksandar Vučo, Rastko Petrović, Marko Ristić, Krsto Hegedušić, Željko Hegedušić, Koča Popović, Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Gustav Krklec, Josip Seissel / Jo Klek, Vjera Biller, Vasilij Kandinski, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Anuška Micić, Miroslav Krleža, Petar Popović, Milan Dedinac, Ševa Ristić, André Thirion, Lula Vučo, Katia Drenovska, Vjera Bakotić-Popović, Stevan Živadinović / Vane Bor, Nikola Vučo, Mihajlo Petrov, Traveleri, Zoran Todorović, Ivana Momčilović, Naporno Suicid, Ivica Đorđević, Lujo Parežanin, Marko Paunović, Goran Trbuljak, Aleksandar Zograf, Lela Tajac, Marko Tadić



SNV
CHB

srpsko
narodno
vijeće

српско
народн
вјеће



SAVJET ZA
NACIONALNE
MANJINE

S A D R Ž A J

Uvodnik	12
● Davorka Perić	
Kolaž života i revolucije	16
● Davorka Perić	
Mreža kao alat promene	48
● Senka Ristivojević	
Barbaroženij, balkanizacija Europe i kulturni nihilizam	68
● Aleksandar Bošković i Steven Teref	

S A D R Ž A J

Matićevo L'	84
● Biljana Andonovska	
Radovi prikazani na izložbi i nastali u sklopu projekta	100
● Popis izloženih umjetničkih djela	192
● Popis knjiga, časopisa, pisama i druge izložene građe	198
● Program uz izložbu Barbaroženij nadrealizma	216

Matićevo L'

Biljana Andonovska
Institut za književnost i
umetnost, Beograd

● Aleksandar Vučo,
Dušan Matić, L',
1930.



„Kolaž je [...] prodirao u same korene našeg vida, našeg pogleda, naše osećajnosti, našeg duha, i tog neuhvatljivog uma.“

— Dušan Matić

U preobilju nadrealističkih činova i artefakata koji još čekaju svoja (prva) tumačenja, ovog puta sam se opredelila za hermeneutički minimalizam i odabir nečega sasvim minijaturnog i rudimentarnog.¹ Nisam pronašla ništa manje od ovog L', tog *ni slova ni reči* sa Matićevog i Vučovog kolaža iz „herojske“ godine beogradskog nadrealizma (1930). Kolaž je sasvim minimalistički koncipiran:

¹ Rad je prvobitno pisan za zbornik sa skupa *Poetika nemogućeg*, u organizaciji Instituta za književnost i umetnost u Beogradu i Univerzitetske biblioteke „Svetozar Marković“ (2019).

sačinjen je od „slova“ *L'* u gornjem levom uglu i središnje „crvene pravouga-one oaze (okružene crnim) u kojoj je anatomski brižljivo i osetljivo iscrtana ruka sa spletom vena i mišića“ (Protić 1969: 15–16). O posebnoj, može se reći i programskoj vrednosti ovog kolaža svedoči i to da ga je Marko Ristić uvrstio na *Nadrealistički zid*, tu retku i po svoj prilici prvu umetničku instalaciju na jugoslovenskim prostorima (Sretenović 2016: 141).

Šta znači to *L'*, na koji način semiotički aktivira celu ovu kompoziciju, kako nas vodi ključnim momentima nadrealističke poetike, kao i Matičevog poetskog rukopisa? Zašto, uostalom, kažem da je to Matičevo *L'* kada je u pitanju kolaž *à quatre mains*, gde nam pojedinačni udeli koautora, zapravo, nisu poznati?

Čitanje kolaža

Poetika koautorstva zaštitni je znak nadrealizma, a Matić i Vučo bili su pravi koautorski tandem beogradskog pokreta, sa najviše zajedničkih dela, nastajalih u dugom vremenskom rasponu i u različitim žanrovima: poeme „Zarni vlač“ (1930), *Marija Ručara* (1935) i „Majke“ (1939), knjiga *Podvizi družine „Pet petlića“* (1933) i roman *Gluho doba* (1940), asamblaž *Urnebesni kliker* (1930), kao i niz drugih kolaža, kolektivnih igara, anketa... Sam Matić će o tom „stvaranju u saradnji“, koje zaprema značajan deo njegovog (ranog) opusa, kasnije pisati ambivalentno i sa ponešto odbrambene ironije (Matić 1977: 211; 1994: 89; Popović 2014: 128).

Pored ukrštanja autorskih rukopisa, to *L'* upućuje na još jednu vrstu kon-taminacije: mešanje *vizuelnog* i *verbalnog* domena i kompetencija, koje je takođe bilo trajna Matičeva opsesija. Uz pomenute kolaže, podsetimo da su Matičev doprinos Vučovim *Podvizima* bili i tekstovi i kolaži, da je *Mutan lov u bistroj vodi* i kolaž i poema, što važi i za koautorski „Zarni vlač“, a u ko-lektivnoj anketi *Ispred jednog zida* jedino je Matičeva intervencija sadržala i tekstualni dopis i bila smeštena ispod jednog njegovog srodno koncipiranog autorskog kolaža („Ja sam niže no pesak ove noći“). Slično će izgledati i tzv. „poeme u boji“, crteži koje je Matić radio celog života, a koji se danas (delom) čuvaju u njegovom legatu u Čupriji.² Većina tih nepretencioznih a seduktivnih crteža sadrži i jezičke dopise (komentare, refleksije, igre reči, začetke pesama), ponavljajući strukturu ostalih Matičevih verbo-vizuelnih radova. Za našu temu posebno je značajno da su te *poeme u boji* uglavnom potpisivane slovom koje nas i ovom prilikom zanima – slovom *L*.

Uz apostrof koji ga prati na kolažnoj kompoziciji, to *L'* nije teško prepoznati kao jednu upadicu *stranog jezičkog tela*: reč je o skraćenom obliku određenog člana francuskog jezika. Podsetimo, pojednostavljujući, da francuski jezik ima dva oblika određenog člana u jednini, *le* – koji označava imenice muškog roda (*le collage*), i *la* – koji označava imenice ženskog roda (*la femme*). Ali kada se određeni član nađe ispred reči koja počinje samoglasnikom, dolazi do elizije

2 Reč je pre svega o sedamdeset „poema u boji“ koje je legatu u čuprijskoj biblioteci poklonio Matičev rođak Dejan Bogdanović, kome ih je Matić poverio kako bi se eventualno objavili i promovisali u Francuskoj. Jedan korpus ovih crteža nalazio se, očigledno, i kod Draška Ređepa, koji ih je povremeno unosio kao ilustracije u Matičeve knjige koje je priređivao (npr. *Konačna jesen*, *Munjeviti mir*). Dragoslav Đorđević je 1981/82. organizovao izložbu Matičevih crteža u Legatu Čolaković (v. Đorđević 1981). Matić o svojim crtežima govori u odeljku „Šta crteži traže među tekstovima“ u *Konačnoj jeseni* (1988: 87–88).

njegovog vokala i dobijamo ovaj skraćeni oblik *l'* (*l'avenir*). Iako se u dosadaš-njoj literaturi i katalogima kao naslov ovog kolaža često navodi i prosto slovo „L“, svako ko samo baci pogled na ovu „lepak-sliku“ uveriće se da je to slovo obgrljeno apostrofom, relativno jasnim signalom da je u pitanju skraćeni oblik gramatičke kategorije karakteristične za inicijalni jezik nadrealističke intelek-tualne avanture. Upravo u vreme nastanka kolaža *L'* beogradski nadrealisti su se često igrali ovim elementom francuskog jezika, kako to svedoči i naslovnica bilingvalnog almanaha *Nemoguće*, čiji je naziv ispisan i u obliku *L' MP SS BLE*,³ ili pak naziv izgubljene knjige u jednom primerku *M'VRAUA* Vana Bora i Marka Ristića. Sam Matić je posebno bio fasciniran mogućnošću da se te „spored-ne“, gramatičke reči-funkcije jezičkom imaginacijom preobrazu u punovred-ne i prevrednujuće poetske iskaze, po već poslovičnom modelu „pametan i osetljiv kao ipak“.⁴

U takvom, skraćenom obliku, taj određeni član nam više ništa ne govori o onome što nam je još jedino mogao reći – o rodu imenice. Ipak, znamo da tu treba da dođe neka (francuska) reč koja počinje vokalom, i to će biti osnovno pravilo igre koju ovaj kolaž-rebus začinje. Igra se u startu usložnjava time što ta reč, zapravo, *već jeste tu*: do *dodira* između člana i reči je već došlo, o čemu svedoče upravo kontrakcija člana i apostrof. Ne vidimo reč, ali osećamo njen pritisak, prisustvo, dejstvo. Namesto te prisutno-odsutne reči, koja (o)staje na horizontu očekivanja, ponuđeno nam je nešto iz sasvim drugog registra: slika. Slika koja zauzima središnji deo platna i koju – logikom *rebusa* – možemo pokušati da imenujemo, da odredimo šta se na njoj nalazi i tim pojmom, rečju, možda popunimo osetnu lakunu posle apostrofa. Na kolažu se, naizgled, ništa drugo i ne dešava osim tog poziva ili naloga za verbalizacijom, imenovanjem, naslovljavanjem. Mogli bismo reći: *L'articulation*.

Taj nagli prelaz sa slova na sliku podseća, međutim, da je i to *L'* samo grafe-ma ponuđena pogledu, „nacrtana“ (tj. zalepljena) na tamnom platnu. Iako pripadaju različitim semiotičkim sistemima, *pismo* i *slika* srodni su po tom fiksiranju i prezentnosti, čime se smeštaju nasuprot *glasu*.⁵ Drugim rečima, u toj lakuni posle apostrofa možda sve vreme jeste nastanjen glas, onaj *usmeni automatizam unutrašnje reči* ili *govorne misli*, o kojima je Dušan Matić, na Bretonovom tragu, uporno i lucidno pisao.⁶ Ta slika koja se nudi oku u svakom

3 To kolažno *L'* dato je, uostalom, u istom „fontu“, tj. štamparskom slogu kao i francuska verzija naslova na koricama almanaha *Nemoguće / L'impossible*.

4 „Za nas za koje se reči jure, igraju, plešu, vole se, značaj sporednih i umetnutih bio je veliki“ (Matić 1978: 30). O poreklu ovog postupka, na kom počiva „Zarni vlač“, v. Matić 1977: 250; 1978: 29–30. I drugi avangardni pisci koristili su se specijalnim efektima koji su se mogli izvesti iz određenih članova i srodnih mikrorечи. Nakon što je *Uliks* okončao slavnom rečicom *Yes*, Džojls je za kraj *Fineganovog bdenja* tražio još manju i prozirniju reč, još suptilniji postupak, i našao ga u određenom članu engleskog jezika: „the weakest word in English, a word which is not even a word, which is scarcely sounded between the teeth, a breath, a nothing, the article *the*“ (cit. prema Elman 1982: 712). Kao što je poznato, ta poslednja reč-enica nadovezuje se na prvu reč-enicu tog uroborus-romana: *riverrun*.³ Matičevski, *teku reke*.

5 Kako je sam Matić pisao o nadrealističkom *unutrašnjem šapatu* i *govornoj misli*: „Hvatanje toga usmenog sveta putem pisanja pretvara taj svet u pisani svet, u svet u kome dominira utvrđenost. [...] Sva drama pisanja uopšte, a automatskog pisanja posebno, sadržana je u tom sudaru prolaznog i njegovog fiksiranja“ (Matić 1978: 104).

6 О значају говорног, усменог, звуковног у Матићевом схватању поезије и аутоматизма в. Матић 1988: 11, 79–80; 1977: 98, 136–138; 1978: 43, 65–66, 94–101, и посебно 102–105.

trenutku putem (unutrašnjeg) glasa može postati *reč* i neosetno *srasti* sa tim okrnjenim *L'*. Ono što se oku nudi kao rasečeno, glas može sasvim prirodno stopiti i sjединити *bez šava*. U svakom slučaju, važno je primetiti da ovaj kolaž-rebus aktivira sva tri konceptualna plana: tekst, slika, glas. Događanje kolaža je upravo tenzija mogućih prenosa i prošivanja između njih.

Prelazeći na samu sliku, primećujemo da ona nije apstraktna i ništa nas načelno ne sprečava da to što je predstavljeno identifikujemo. U pitanju je takođe jedna kriška, okrnjeni fragment ljudskog tela: *ruka*, očigledno isečena iz nekog medicinskog priručnika. Problem nastaje kad pokušamo da imenujemo to što na prvi pogled jasno vidimo i prepoznajemo, pošto francuske reči za ruku/šaku (*le main, le bras, la paume*) ne počinju vokalom i, dakle, ne ispunjavaju jedini uslov koji kao restriktivno pravilo kolažne igre zadaje uvodno *L'*. U tom zastoju, tenziji i inkongruenciji između onoga što nalaže verbalni i onoga što nudi vizuelni kod, počinjemo da osećamo prvi i temeljni učinak ovog kolaža, koji znatno više angažuje svog recipijenta nego što bi to činilo tradicionalno platno. Čitalac-gledalac se tu nalazi pred konstitutivno nedovršenim, otvorenim delom, koje ga aktivno uvlači u proces proizvodnje značenja i koje tek recipijent privremeno stabilizuje i „dovršava“, kao neka vrsta njegovog trećeg koautora. Svaki estetski predmet na sličan način deluje, ali samo poneka (avangardna) dela upravo to uzimaju za osnov (auto) prezentacije.

Moramo, dakle, početi da *asociramo*. „A što se tiče asocijacija koje ćemo dovesti u neočekivani krvotok jedne reči“, kako su govorili, one mogu slediti različite putanje, vektore de- i re-teritorijalizacije. Moja prva asocijacija je anatomija, *l'anatomie*. To bi još odr(a)žavalo mimetičke veze sa predstavom na slici.⁷ Ali, ništa nas ne obavezuje da na to *L'* ne „nalepimo“ i neku asocijaciju čija bi veza sa slikom bila slabije vidljiva, ličnija, nelogičnija, arbitrarnija, na primer – *l'amour, l'arbre, l'esprit, l'objet, l'autre, l'impossible...* Važno je osetiti da je čitalac-gledalac taj koji aktivira „krvotok“ ovog kolaža kao svojevrsne vizuelne mašine na eksterni asocijativni pogon. Jednom priključeni, možemo i sasvim osloboditi asocijativne nizove, po logici onog ma-šta kojim je Matić opisivao „neiscrpnost“ nadrealističkog „šapata“ i automatske imaginacije. Pošto su to principijelno singularni i nezavršivi nizovi, na to *prazno mesto*, koje apostrof iza *L'* kao neki „okretaj zavrtnja“ uvek iznova otvara, na kraju bi mogao (ili morao) stupiti i jedan psihoanalitički, lakanovski pojam: *l'objet petit a*. Simbol za konstitutivni manjak i neutaživo odgađajući logos želje, *l'obscur objet du désir*. Jedan važan rukavac estetske i hermeneutičke interakcije sa ovim nadrealističkim premetom vodi, dakle, ka ubrzanju i obezmeravanju, ka nužnom neuspehu stabilizacije označiteljskog lanca i ogoljavanju semiotičkog režima opšte zamenjivosti. Ne postoji jedan i tačan odgovor na ovaj kolaž-rebus, i njegova teorijska i poetska zagonetka utoliko je važnija.

Toujours la lettre I

Možemo, međutim, za datu priliku, uneti i određeni poetski logos u te asocijativne nizove. Možemo čitati ovaj kolaž kao *metakolaž*. To nas sa mimetičkog

7 Unutar nadrealističkog korpusa to bi već bio i intertekst, pošto je tako glasio i naziv Davičove prve zbirke automatsko-lirske proze objavljene iste godine.

nivoa predstave pomera na nivo forme, postupka, autoprezentacije. Zamislimo da na prazno mesto stavimo pojam onoga što treba da inter-medijalno sraste sa inicijalnim *L'*: slika, *l'image*. Ili ono što tu sliku okružuje: *l'ombre*. Ili da se i ne pomerimo od tog *L* i samo imenujemo apostrof koji ga obgrljava – *l'apostrophe*. Ili klasu reči koje to *L'* zastupa – *l'article*. Ili ono što je u etimološkom korenu tog član(k)a – *l'articulation*. Ili da, asocirajući, prosto kažemo to što činimo: *l'association*. Na metapoetičkom nivou to *L'* je, kao što vidimo, mnogo razigranije, vitalnije, produktivnije, takoreći nepogrešivo. Taj metaasocijativni kanal brzo bi nas odveo i do središnjeg pojma nadrealističke poetike – *l'automatisme*.⁸

Moja hipoteza je upravo to: da to krnje *L'* sa Matićevog i Vučovog kolaža treba čitati kao punopravni označitelj za nadrealistički automatizam. Da to ne bi (p)ostala tek slobodna asocijacija, možemo se obratiti konstitutivnom tekstu nadrealizma, Bretonovom *Manifestu* (1924), gde nailazimo na oba elementa ove *kolažne poeme*: i na amblematsku sliku *ruke* koja juri po hartiji pri automatskom pisanju,⁹ i – još važnije – na zagonetno slovo *L*. U poznatom odeljku gde daje savet za sastavljanje automatskog teksta, Breton upravo slovo *L* preporučuje kao sredstvo za deblokiranje automatskog fluksa kada se on zakoči, posrne:

Ako tišina zapreti da zavlada samo zato što ste napravili neku grešku: može se reći, grešku iz nepažnje, prekinite bez oklevanja sa suviše jasnim retkom. Iza reči čije vam se poreklo čini sumnjivim, postavite kakvo bilo slovo, I na primer, uvek slovo I i povratite proizvoljnost nametanjem tog slova za početno slovo reči koja će uslediti. (1979: 39)

Ne znam da li bi se moglo naći nadrealističko delo datog perioda koje bi bilo principijelno bliže tom bretonovskom „uvek slovu I“, na inicijalnoj poziciji i sa funkcijom rešaržiranja automatskih nizova, od ovog Matićevog i Vučovog kolaža, koji se, u tom smislu, zaista može dekodirati kao: *L'automatisme*.

Na francuskom je Bretonova igra slovom *L* još upečatljivija jer uključuje ponavljanja i aliteracije: „**la lettre I** par exemple, toujours **la lettre I**“.¹⁰ A kada tu sintagmu *izgovorimo*, kad naglas pročitamo to *L (el)*, *ćućemo* da je ono homofon jedne za nadrealizam, za Bretona, pa i za Matića veoma važne (kategorije) reči: lične zamenice ženskog roda – ELLE, ona.¹¹ Bretonovo bele-

8 „[N]ije li Breton u *Prvom manifestu* upotrebio izraz „la pensée parlée“ pa tek onda „brzu ruku koja beleži tu govorenu misao“ (Matić 1977: 98). Pored *teku reke* i *teku reči*, Matić je koristio i sintagmu *teče ruka*, približavajući likovni i pisani automatizam: „Moji crteži su mi se nametnuli nekom čudnom, čednom silinom i ubacili su se, ne jednom, između ispisivanih redova na hartiji, po kojoj je tekla ruka“ (Matić 1988: 87).

9 Парафраза техникe коју Бретон препоручује, код позног Матића гласиће овако: „У писању ми тај поступак помаже кад запнем, и пре запете, и пре зареза, па не могу даље ни да макнем. Тражим ‘праву’ реч каткад данима, а онда изненада узмем прву која ми дође под руку, или, полазећи од неког броја, рецимо најчешће од седам, број човека, или од извиканог броја тринаест речи, и ставим је место ‘праве’ речи и идем даље“ (Матић 1988: 61).

10 Реčenica у наставку доноси још два појма која би се укlopila у метapoетички код Матићевог и Vučovог kolaжа: l'arbitraire, l'initiale („et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra“).

11 Sledeći ovaj bretonovski eho, beogradski kolaž-rebus mogao bi se agramatično nasloviti i čitati kao: Matićeva L. Lela Matić se, uostalom, u Matićevoj esejistici i

ženje saveta o automatizmu i samo je, dakle, prožeto učinkom automatizma. Prelazeći sa proizvoljnog „na primer“ na obavezujuće „uvek“, nije li Breton zapravo evidentirao učinak homofonije, zvučne asocijacije koja je u izboru *arbitrarnog* slova („l“) prepoznala *insistiranje* želje („elle“), nužnost u slučaja, sablasno pomeranje smisla unutar neizmenjene konfiguracije materijala (kasnije će se to zvati „paranojačkim delirijumom interpretacije“), ceo *pojam* tamo gde je htelo biti samo beslovesno *slovo*. Imajući u vidu koliko je Matić insistirao na usmeno-govornom smislu automatizma i poezije, nije nevažno da se taj preobražaj slova u reč događa posredstvom zvuka, odnosno uvek već nastanjenosti pisma glasom.

Igra muškog i ženskog principa, spojena sa igrom glasa i pisma, još jednom nas vodi Bretonu, i to poznom Bretonu, koji je i sam napravio svojevrstan omaž svom automatskom „toujours la lettre l“. I to na način koji kao da su Dušan i Lela režirali. Reč je o poslednjoj knjizi koju je Breton objavio za života (1961), minijaturnoj bibliofilskoj zbirci sačinjenoj od svega četiri automatske rečenice, zabeležene tokom pedesetih godina. Ovu minimalistički koncipiranu knjigu, kojom se poslednji put u krupnom kadru vratio tehnici na kojoj je podigao poetičko zdanje nadrealizma, Breton je naslovio na neobičan i za našu temu vrlo indikativan način: *LE LA*.

Taj naslov ne podudara se samo sa imenom žene koja je te godine prevela *Manifest nadrealizma* na srpski jezik (kako bi ga besumnje čitala Matićeva želja), već pre svega sa dubinskom strukturom onoga što je apostrof matičevskog *L'* potisnuo, sažeo, ali time i objedinio – pun oblik muškog i ženskog određenog člana. Uobičajeno, donekle frazeološko značenje ovog naslova jeste: nota LA, ton koji dirigent daje orkestru za štimovanje i usaglašavanje instrumenata, odnosno kao intonaciju pri horskom pevanju. Reč je, dakle, o jednom tehničkom pojmu iz oblasti muzike koji treba da sugeriše pogođen ton, orkestraciju i usklađenost instrumenata i glasova, ili pak autora kao dirigenta (a znamo koga je Matić zvao *chef d'orchestre*). Mari-Kler Dima upravo je povodom ovog naslova demonstrirala Bretonovo kretanje od inicijalno *vizuelnog*, na pesničkoj slici zasnovanog, ka sve više *sonornom*, muzičko-ritmičkom shvatanju automatizma (Dima 1998), što bi i Matiću bilo vrlo blisko. Ipak, teško je zamisliti da bi autor sentence „reči vode ljubav“ i adept mita o androginu propustio da u ovakvom naslovljavanju svoje testamentarne zbirke ne „prokrijumčari“ i vrlo očiglednu sliku spojenog suda muškog i ženskog gramatičkog principa: *LE LA*.

Kroz poeziju

Ovo maštovito *L'* postaje poetički neuralgično, i analitički nezaobilazno, od trenutka kada ga prepoznamo kao dubinsko načelo strukturacije Matićeve poezije, i to ne samo nadrealističkog perioda, već u određenom smislu i njegovog ukupnog opusa. Reč je o postupku koji se može označiti kao anaforski automatizam, i koji u uzornom obliku nalazimo u „Zamenicama smrti“, jednoj od Matićevih središnjih nadrealističkih poema. To anaforsko da sam, koje uvek iznova re-generiše i ritmuje talase nadrealističkih otrov-slika, predstavlja gotovo doslovno preslikavanje kolažne *L'* kompozicije na plan strukturacije verbalnog tkiva nadrealističke poeme:

pojavljuje pod inicijalom „L.“ (v. Matić 1978: 140–142).

Biljana Andonovska ● Matićevo *L'*

90

Biljana Andonovska ● Matićevo *L'*

91

L' ...

da si lišaj na grudima žilave ptice, zaražen strah, pametna trava ugrožen razlog, udavljen plamen skitanja

da si stisnuo ruke oko polipa groznice, oko panike krvi, u jednjacima sumnje

da si palio crna grla čekanja, zgazio boje svakog hodanja, hiljadostrukim odjekom pamćenja sumanute nakovnje vetra

da si ...

da si ...

da si ...

da si ...

da si ...

(Matić 1932: 49–50)

Srodan princip anaforske organizacije teksta nalazimo sporadično i kod drugih nadrealista,¹² kao i u drugim Matićevim pesmama tog vremena, poput „Teku reke“ ili „Mutan lov u bistroj vodi“. Ali ono što je zanimljivo, i što, pored opisanih analogija, posebno ovlašćuje da kolažno *L'* pripišemo pre svega Matiću, jeste činjenica da anaforski postupak koje ono oličava opstaje kroz celinu njegovog pesničkog opusa. Uporno obnavljanje anaforskih konstrukcija, kao strukturne invarijante koja istrajava kroz različite stilsko-poetičke registre Matićevog stvaralaštva, možemo ilustrovati primerima iz izbora *Budna noć* (tri tačke na kraju navoda označavaju da se anafora nastavlja):

doneću ti sve mržnje da risovi te one čuvaju / doneću ti sve maske da nevidljiva mi budeš / doneću ti nezajaženost svoju da u tebi zanavek / gladije / doneću ti beskraj da se nikad više natrag ne / povратиш ... („Doneću ti cveće“, Matić 1974: 30)

Jesen ova nema usta pijana od grožđa, vina; / jesen ova ima usta puna krvi, psovke, drača, / jesen ova ima pune ruke olova, ruke grobara, dušu mača, / jesen ova nije dobra mati ni jednog jedinog sina. („Beograd oktobra 1941“, 55)

Ima večeri koje se ne zaboravljaju. / Ima večeri koje su puste kao glečeri. / Ima večeri koje su mrtve kao jezera. / Ima večeri koje su gorke kao sećanja. / Ima večeri koje su neizlečive. ... („Ima večeri“, 58)

Da zapišem tajnu života na pepelu i ove večeri / na pukom žalu tuge što me / ščepa po njenom odlasku / ... / Da zapišem / tajnu života oslonje-

12 Recimo, u Vučovoj poemi *Nemenikuće*: „To su glatke uzane desni i vesla u petrolskoj vodi / To su crni paradni konji dužinom vatraljskih ruda / To su laktovi kolena pitka sredinom raščješljanog smeha / To su tek zgnječeni snovi i providni leševi pčela / To su tesne i žmirkave oči beskrajnih košuta ludih / To su bezbrojni jezici oštri u pazuhu žilave stipse / To su luče što kipe i kopne u tvrdom papratu mesa [...] Zakače za dlake na glavi / Zakače za žile na vratu / Zakače za dlake na vratu / Zakače za žile na pupku / Zakače za dlake na telu / Zakače za žile na sisi / Zakače za žile na vratu / Zakače za žile na oku / Zakače za dlake na vratu / Zakače za žile na nozi / Zakače za dlake na licu / Zakače za žile na sisi leševi prastare zemlje“ (Vučo 1931).

nu na ruku neblagodarnu moju ... / da zapišem tajnu na mahovini njene nežnosti / da zapišem tajnu na steni njene nemilosti. / Da zapišem tajnu života dok ona spava ove noći / daleko od mene / da je što pre zapišem kad je ne zapisah („Da zapišem“, 74–75)

Čovek su drumovi tvrdi i šoder bačen preko trave / Čovek su ruke što pune ugljem utrobu lokomotive / Čovek su zidine grdne smeje kružne i kao razum prave / Čovek je oživljen klesan ljubavlju kamen / Čovek su krte nemo krčene njive / Čovek je krv što šikne bajonet u telo kad mu se zarije ... („Čovek nije samo“, 86)

Gradovi u kojima si bio dvoje / Gradovi u kojima si bio sam / Gradovi u noći gradovi pod kišom / Nepoznati gradovi kraj kojih si samo prošao / ... / Gradovi u zori jutra kad ustaju / Gradovi u kojima se prvi put budiš / Gradovi u kojima bi najzad našao sebe / ... / Voli me vikneš kroz odaje / Voli me glas te izdaje / Nečujna // Volim te ko noć što se voli / Čekam te ko noć što se čeka / Nemarna // Voli me vikneš kroz odaje / Voli me glas te izdaje / Nečujna ... („Nedremljivo oko“, 129–130).

Sutra je ulica bez straha / Sutra je mirna kavanska terasa / Sutra je polje kom kraja nema / Sutra je vreme što krhko nadolazi / Sutra su ljudi što krhko vreme nose / Sutra su mrtvi što mrtve prevazilaze // Sutra je očaj i sunce / Sunce i očaj / Sutra je nova patnja i slučajne reči ... („Sutra opet“, 141)

Istrajavanje anaforičkog postupka, čak i u ovom ogoljenom obliku, kroz Matičev opus, omogućava da se uoče ne samo kontinuiteti i identiteti, već i razlike između njegove nadrealističke upotrebe i postnadrealističkih varijacija. U ranim, strogo nadrealističkim primerima evidentna je aleatorna i kumulativna, ritmičko-ekscitacijska, upravo bretonovska funkcija anaforskog *L*-postupka. Zanimljivo je, pritom, da nam Matičeva implicitna interpretacija Bretona omogućava da uočimo kako tek prevod u *stihovnu* strukturu na manifestnu površinu iznosi taj suštinski anaforski pogon samog automatskog pisanja, anaforu kao paradoksalno *čvorište*, mesto stanke koja produžava, greške koja obnavlja. Sa druge strane, Bretonov opis funkcije „uvek slova l“ podseća da taj anaforski postupak zapravo ne mora nužno biti vezan za inicijalnu poziciju, koja samo ogoljenije eksponira njegovu suštinsku funkciju *prekida*, onog unutrašnjeg s-kretanja koje je na delu već i u tipično nadrealističkoj genitivnoj metafori. Svaka anafora istovremeno je signal stanke, gubitka elana, „greške iz nepažnje“, i obnavljajući ritmički ritual koji inicira novi zamah, stabilnu odskočnicu za neredigovani jezički slet. Dvostruka priroda nadrealističke anafore, kao prekida i obnove, važna je u meri u kojoj omogućava da je prepoznamo i tamo gde ona nije dramatisovana na površini teksta kao doslovna i potpuna, inicijalnom pozicijom definisana anafora.

Takvo šire razumevanje ove figure potrebno je da bi se uočio njen strateški značaj za razumevanje osobene punktuacije i ritmizacije Matičeve poezije (i one u prozi). Sve ono u Matičevoj poeziji što se odigrava na fonu ritma – kroz ponavljanja, paralelizme, variranja, ukrštanja jezičkih nivoa i druge oblike ustalasavanja i „dekliniranja“ jezičkog materijala, predstavlja dubinsko pamćenje i razradu te *l'anaphore surréaliste*, izvorno inspirisane istraživanjem au-

Biljana Andonovska ● Matičevo L'

92

Biljana Andonovska ● Matičevo L'

93

tomatizma. I to je tačka na kojoj se ova intermedijalna detekcija bretonovskih korena Matičeve anafore može nadovezati na već standardizovane kritičke doprinose (v. Konstantinović 1983, Petković 2007) koji pokazuju sistemsko širenje i variranje ovog postupka kroz Matičev opus i način na koji iz njega izrastaju ne samo distinktivne osobine njegove lirike već i onoga što, u široj poetičkoj projekciji, čini njen singularan doprinos (ne samo) srpskoj poeziji.

Koslovotvorstvo

Vidimo da to minijaturno i okrnjeno *L'* – kao šifra bretonovskog automatizma, anaforske ritmike asocijativnih razgibavanja jezika i imaginacije, kao drugo ime za matičevsko MA-ŠTA i svojevrsna *udica* za uvek mutan i neiscrpan lov u tečnom rizomu nesvesnog (koje jeste jezik) – može po(d)neti zamašan poetički smisao. Asocijativni spektar koji pobuđuje ovaj kolaž ne iscrpljuje se, svakako, poetičkim, intertekstualnim i književno-istorijskim putanjama koje smo ovom prilikom osvetlili. Drugi način da se hermeneutička želja angažuje nad ovim kolažnim esejom vodio bi u više teorijska razmatranja, vezana za tipologiju automatskog pisanja i (sa)odnos između *sintaksičkog*, anaforsko-ritmičkog (npr. „Zamenice smrti“) i *morfološkog*, etimološko-homofonijskog (npr. „Zarni vlač“) automatizma. Takođe bi bilo zanimljivo videti kako se ova *L'* paradigma *rebusa*, koja implicira i fonetsku dimenziju, može čitati na fonu Fukoove analize magritovskih *kaligrama* (Fuko 2015). Utoliko pre što se Matičevo shvatanje nadrealističkog *l'automatisme* gradilo podjednako kroz ispitivanje odnosa jezika i slike, kao i glasa i pisma. Naglasci koje Matić u svom razumevanju automatizma i poezije uopšte stavlja na aspekte usmenog, zvukovnog, govornog, ritmičko-respiratornog, pa i telesnog, i danas bi predstavljalo retku i inovativnu interpretativnu mogućnost.

Za kraj, trebalo bi odgovoriti i na pitanje zašto, ipak, *Matičevo L'*? Ideja, naravno, nije dezavuisati auru koautorstva, jedne od najznačajnijih po-etičkih praksi koje su nadrealisti podarili srpskoj i jugoslovenskoj kulturi. Pravo pitanje zapravo glasi: zašto bi to *L'* bilo Matičevo čak i kada bismo pozitivno znali da je Vučo taj koji ga je u konkretnoj (i kontingentnoj) situaciji izrade kolaža postavio na platno? A odgovor je taj da – nezavisno od istorije nastanka dela, a posebno u situaciji kada nam ona nije poznata – to *L'* hermeneutički može i mora biti Matičevo u meri u kojoj je njegov opus taj koji ga najproduktivnije poetički osmišljava.

Jer, kada o ovom *L'* mislimo u kontekstu Matičevog staralaštva, ono brzo aktivira neuralgična poetička čvorišta i mreže značenja. To latinično slovo *L* postaće zaštitni znak Matičevih *poema u boji* i njegove celoživotne zaokupljenosti ispitivanjem odnosa teksta i slike, pisma i glasa. Strukturna komplementarnost kompozicije *L'* i Matičeve nadrealističke poezije (posebno očigledno u „Zamenicama smrti“) omogućava da se rekonstruiše njihova možda genetička veza a svakako suštinska analogija sa opisom tehnike automatskog pisanja i strategije njegove revitalizacije u Bretonovom prvom *Manifestu*. Preneseno u segmentiranu stihovnu strukturu Matičeve poezije, to obnavljajuće „uvek slovo L“ ospoljiće svoje anaforsko lice i smisao, te se Matičeva pesnička intervencija može posmatrati i kao svojevrsno tumačenje i dalja taktička razrada Bretonovog opisa tehnike automatizma. Praćenje sudbine anaforskog automatizma u Matičevoj poeziji ukazuje na grananje i usložnjavanje ovog postupka, kroz dalja ritmička i jezičko-sintaksička istraživanja, sve dok u kritici ne bude prepoznat

kao jezgro singularnih učinaka Matičevog rukopisa i onog prepoznatljivo matičevskog u lirskom pejzažu moderne srpske poezije. Najzad, Matić se pored izrade kolaža bavio i promišljanjem te pustolovne, „opasne“ i „prevratničke“ umetnosti stvarane „slikarstvu u inat“ (Matić 1994: 94), što je refleksivni višak koji nije ni približno tako karakterističan za koautora Vuča.

Najzad, barem jednom prilikom, u čijoj je pripremi Matić po svoj prilici učestvovao, kolaž *L'* jeste potpisom prisvojen kao njegovo autonomno delo. Reč je o tematskom broju pariskog časopisa *Opus international* (19/20, 1970) o *nadrealističkoj internacionali*, gde je predstavljen i jugoslovenski nadrealizam. Sa izuzetkom opštijeg teksta M. Protića o srpskom nadrealizmu i slikarstvu, taj je segment bio gotovo ekskluzivno posvećen Dušanu Matiću, što se može objasniti činjenicom da je temat uredio njegov prijatelj i korespondent Alen Žufroa.¹³ Jugonadrealistički segment u ovom tematu činili su: Matičevo esej-pismo upućeno A. Žufroa, tekst A. Žufroa o Matiću, prevedeni odlomci Matičeve poezije, uz Matičev celostranični fotoportret. Među likovnim prilogima kojima je ovaj segment ilustrovan nalazio se i kolaž *L'*, datiran 1928–1930. i potpisan kao Matičev samostalan rad (što, poređenja radi, nije učinjeno sa *Urnebesnim klikerom*, gde kao koautori slove Matić i Vučo).

Time smo možda dobili posrednu potvrdu o Matičevom autorstvu nad ovim kolažom. Moglo bi to biti jedno od onih dela nastalih „u saradnji“ na koje je Matić mislio kada je tvrdio da „Acika nekad nije bio baš nužan“ (Matić 1994: 89). Verovatno. Ali čak i da jeste tako, smisao argumentacije u prilog tezi da označitelj *L'* treba podvesti pod Matičev potpis nije u osiromašenju značaja koautorske prakse, već pre u hermeneutičkom osmišljavanju njenih krajnjih implikacija: to i takvo *L'* bilo bi *Matičevo, čak i kad/ako je Vučovo*. Autorska svojina i razvlašćivanja nisu samo pitanje istorijskog fakta i akcidentalija već i poetičke i književno-istorijske logike. Otud: Matičevo *L'*, *pametno i osetljivo kao ipak*.

Biljana Andonovska ● Matičevo *L'*

Biljana Andonovska ● Matičevo *L'*

Literatura

- Breton 1965: André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris: J.-J. Pauvert.
- Breton 1979: Andre Breton, *Tri manifesta nadrealizma*. Prevod Lela Matić i Nikola Trajković, Kruševac: Bagdala.
- Breton 2008: André Breton, Le La [1961]. *Dans: Oeuvres complètes, IV. Écrits sur l'art et autres textes*. Édition publiée sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas. Paris: Gallimard, 339–344.
- Vučo 1933: Aleksandar Vučo (Askerland), *Podvizi družine „Pet petlića“*. Predgovor, naslovna strana, kolaži i objašnjenja od Dušana Matića, Beograd: Nadrealistička izdanja.
- Vučo 1931: Aleksandar Vučo, „Nemenikuće“, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 1, 8–10.
- Dima 1998: Marie-Claire Dumas, „Le Chant du image“. *Andre Breton*. Ed. Michel Murat & Marie-Claire Dumas. Paris: Editions de l'Herne, 229–243.
- Đorđević 1981: Dragoslav Đorđević, *Dušan Matić (1898–1980): crteži*, Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, oktobar 1981 – januar 1982, Katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Elman 1982: Richard Ellman, *James Joyce*, New York: Oxford University Press.
- Fuko 2015: Mišel Fuko, *Ovo nije lula. Sa ilustracijama i dva pisma Rene Magrita*. Prevod sa francuskog Dušan Janić, Beograd: Factum.
- Konstantinović 1983: Radomir Konstantinović, „Dušan Matić“, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka 5*, Beograd: Prosveta, Rad; Novi sad: Matica srpska, 209–306.
- Matić, Vučo 1935: Dušan Matić i Aleksandar Vučo, *Marija Ručara*, Beograd: Svetlost.
- Matić, Vučo 1939: Dušan Matić i Aleksandar Vučo, „Majke“, *Srpski književni glasnik*, br. 4 (16. februar), 265–273.
- Matić 1974: Dušan Matić, *Budna noć*, Beograd: Prosveta.
- Matić 1977: Dušan Matić, *Prošlost dugo traje*, Kragujevac: Svetlost.
- Matić 1978: Dušan Matić, *Andre Breton iskosa*. Prevod sa francuskog Mihailo Pavlović, Beograd: Nolit.
- Matić 1988: Dušan Matić, *Konačna jesen*. Priredio, pogovor i komentare napisao Draško Ređep, Beograd [i dr.]: Prosveta [i dr.].
- Matić 1994: Dušan Matić, „Ostaje drugi pogled. Odlomci dnevnika (1972, 1973, 1977)“. Priredio Draško Ređep, *Književnost*, br. 1/2/3, 88–112.
- Protić 1969: Miodrag Protić et al., *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam: 1929–1950*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Petković 2007: Novica Petković, „Matičevo pesničko iskustvo“, *Slovenske pčele u Gračanici: ogledi i članci o srpskoj književnosti i kulturi*. Izabrao i priredio Dragan Hamović, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Sretenović 2016: Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Beograd: Službeni glasnik.
- „Yougoslavie“ 1970: *Opus international*, br. 19–20, 125–136.

13 To je broj časopisa o kojem Matić govori u pismu A. Žufroa od 15. marta 1971. g. (Matić 1978: 50–51).