

МАТИЋЕВА ОГЛЕДАЛА

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

Народна библиотека „Душан Матић“



Издавач
Народна библиотека „Душан Матић“
Ђуприја

За издавача:
Љиљана Ђорђевић
в.д. директора Библиотеке

Уредници:
Александар Ранчић
Маша Дудић
Ивица Попадић

Штампа: Tehnostil

Ђуприја 2017

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 егземпларно 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 параболу 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 интервенцијама 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 топоси надреалистичке поетике (у Марији Ручари – жеља, ноћ, град, тело, рука, самоубиство, алегоризација итд.) подвргавају по-етичком *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 цензурисаном 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 читатељку 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 колетивног 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 последице: 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 функционизоване 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 ноктурна 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 значио 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 израбљених [...] Да нестане завек израбљивача [...] 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“, „Миристи [...] позоришта ваздушне бање дугмета [...] филмови и лаке / Прозрачне блузе“, „дизел-мотори [...] новине и / Здравих 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 леме гњече журе ударају /

рањаве сакате / Убијају / Људи који слепе 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 прошлог 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, слинав, 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 декомпонује 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, „напокаог 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 „свирепо 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“¹⁴, 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 покорне 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“¹⁵. Именица је остала иста („старији“), али се читав класни профил и смисао радњи изменио – послушно дете у међувремену је постало, такорећи 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 хијерахизације административно-бирокуратског 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 „украла 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 „Извацити 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 Ђузулан. Београд: Службени лист СЦГ; Никшић: Јасен, 2004.

Konstantinović, Radomir. „Dušan Matić“. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. Knj. 5. Београд: Prosveta: Rad; Нови Сад: Matica srpska, 1983.

Matić, Dušan i Aleksandar Vučo. Marija Ručara. Београд: 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*. Београд: 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.