

Соња Урошевић
Ваљево

АРХЕТИПСКИ МОДУСИ ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА У ОГЛЕДУ *ЊЕГОВ ПОРТРЕТ* ДУШАНА МАТИЋА

У оквиру преписке са Бруном Роа, француским издавачем и аутором, Душан Матић разматра питања естетике надреализма и идеолошког и политичког контекста у ком је настао и деловао. Матић кроз лична искуства и сећања прелама основна начела надреализма, његову актуализацију у Паризу и Београду, као и ставове Андре Бретона, његовог идејног творца и теоретичара. Он у својим писмима следи ток асоцијација, оживљава успомене, евоцира стваралачке дилеме, цитира стихове (своје и туђе) и позива се на протагонисте минулих дешавања, експлицирајући између осталог и методу аутоматског писања, и то у односу на улогу коју му је (из Матићевог угла, „искоса“ гледано) придавао Андре Бретон, и онако како га је он сам примењивао. У огледу *Њеџов портрет* Душан Матић се симболично служи приказом сликарског портрета да би што непосредније пренео идеју творца надреализма, који путем слободних асоцијација гради једну вишу реалност изван граница језичких и друштвених норми.

Кључне речи: надреализам, аутоматско писање, простор и време, златна позадина живота, вечна истина, Калпатар

1. *Оглед Њеџов портрет* у контексту преписке између Душана Матића и Бруна Роа

Душан Матић је свом писму Бруну Роа, датираном 23. децембра 1972. године, (уз извињење што писмо завршава абрутно) приложио есеј под насловом *Њеџов портрет*. Писмо је било иницирано низом питања француског издавача и аутора Бруна Роа, везаним за естетику надреализма и његову улогу у идеолошким стремљењима и политичким дешавањима тог времена. Преписка коју је Душан Матић почетком седамдесетих година водио са Бруном Роа прелама кроз лична искуства и сећања основне поставке надреализма, његову актуализацију у Паризу и Београду, као и ставове Андре Бретона у вези методе аутоматског писања. Матићево писмо, као

писмо пријатељу и једно у низу, лично је интонирано, али и врло литерарно, и имплицира садржаје које аутсајдер може потпуније да разуме само на основу (у)познавања контекста. Он у свом одговору следи ток асоцијација, он оживљава успомене, евоцира своје стваралачке дилеме, цитира стихове (своје и туђе) и позива се на протагонисте минулих дешавања, експлицирајући између осталог и методу аутоматског писања, и то у односу на улогу коју му је (из Матићевог угла, „искоса“ гледано) придавао Андре Бретон, и онако како га је он сам примењивао.

Душан Матић, по властитим речима, у овом свом излагању не одоговара на сва постављена питања. Крај разматрања наговештава речима: „(...) Ово је зачетак одговора на *Уиитишник* Рожеа Лапорта; оставимо то за једно од следећих писама. Нашем расправљању никад краја.“ (Матић 1978: 106) А одмах затим у последњем пасусу каже: „Завршићу нагло. Сваки крај је нагао. Да бих га, мислим, ублажио, шаљем Вам *Њеџов њоршреиш* који, по мом мишљењу, говори о истим стварима о којима говоре Ваша питања и моји одговори, само на свој начин.“ (Ибид) И већ на следећој страни следи есеј, *Њеџов њоршреиш*, портрет Андре Бретона, или можда портрет самог Матића, намеће се неупућеном читаоцу, сугеришући да се заиста ради о опису слике. Али на овом месту и најбуквалнији читалац, након лектуре претходних писама, има разлога да сумња у то? Или можда не? И колико је битно да се разреши та недоумица? Зар сам Андре Бретон у *Манифесту надреализма* није рекао: „НАДРЕАЛИЗАМ, (м) Чист психички аутоматизам којим жели да се изрази, било усмено, било писмено, било на макоји други начин, стварно деловање мисли. Диктат мисли, у одсуству сваке контроле коју би вршио разум, изван сваке естетске или моралне преокупације.“ (Бретон 1965: 37) Надреализам путем слободних асоцијација гради једну вишу реалност, која није ограничена језичким и друштвеним нормама. Он верује у „свемоћ сна, у незаинтересовану игру мисли“ (Ибид).

Фројд, који је инспирисао надреалисте, сматра да се језик снови односи према језику будног стања на сличан начин као језик сликарства у односу на поезију. Сан се дакле према мисли односи једнако као и сликарство према језичком изразу. У сну се логички однос, узрок и последица, пре и касније, појављују симултано; „Он ствара *логичку везу*, као приближавање у *времену и њорштору*, слично сликару који саставља све песнике, за слику Парнаса, који никад нису били заједно на неком планинском врху, али који појмовно свакако творе једну заједницу.“ (Фројд 1981: 326) Ако размотримо

ову одлику сликарства у односу на језички израз, онда не чуди што се Душан Матић симболично (?) послужио сликарским портретом да би још непосредније пренео идеју и дух твор(а)ца надреализма.

2. Слика простора и времена у огледу Његов портрет

Есеј Његов портрет почиње следећим описом: „Позадина је од сувог злата. Као што се понекад види на старим мозаицима. На иконама извесним.“ (Матић 1978: 107) Није ли то симбол оног „златног доба“ за којим су трагали, коме су тежили, које је фасцинирало толике и пре надреализма? „Ту простор и време стану. Враћају се у саме себе. Једина и непомична позадина без сна.“ (Ибид) Онај „златни век“ после кога као казна за грехе и кршење табуа наступа хаос? Хаос који је оличење егзистенцијалног очаја, мрачне стране појуде и самообмане. Хаос који карактерише непремостиви декартовски јаз између духа и материје, између *res cogitans* и *res extensa*. Та златна позадина, то непокретно и ванвремено, непромењиво савршенство, које себе не мисли и које не може ни бити предмет мишљења, али ни сна (јер оно у себи садржи и мисао и сан), неизмерно, непојмљиво је удаљено од портретираног и његових прорачуна и једначина на голом камену. „Простори. Простори. Простори. И никог да о њима сведочи. (...) Нема довољно цифара, ни довољно нула, ни довољно анти-степен да их све обухвате. Да обухвати те сијасет просторе.“ (Матић 1978: 107) А та пространства голог камена Матић контрастира оној савршеној позадини „од неког злата битнијег, неизоставнијег“ (Ибид: 108), супротстављајући тако архетип небеског света идеја свету људског страдања у ком одзвања „неиздрживи бат окрвављених, рањавих стопала што не престају да се ломатају по том оштром и запаљеном мору које обале нема.“ (Ибид: 111) Такве (у Матићевом огледу супротстављене) литерарне мотиве Нортроп Фрај у „Анатомiji критике“, у оквиру своје теорије архетипског значења, дефинише као апокалиптичке, односно демонске митске обрасце. Он сматра да је „ироничка литература“ (Фрај 2007: 165), како назива књижевност насталу после реализма, склона митским обрасцима. „Ироничка литература почиње од реализма и нагиње ка миту, тако што њени митски обрасци по правилу више упућују на демонско него на апокалиптичко (...)“ (Ибид: 165–166) То је опозиција између неба као метафоре остварења људских жеља и пакла као света ноћних мора и свакодневне патње.

У метафори „запаљено море које обале нема“ (Матић 1978: 108) препознајемо демонску слику неорганичног света у свом необрађеном облику пустиња, стења и пуне земље. Фрај у том контексту

експлицира симболику ватре у њеном негативном значењу (за разлику од њеног позитивног значења као апокалиптичке слике бо-жанског пламена). „Свет ватре је свет злих демона попут варљиве светлости – *ignis fatuus* – или духова из пакла (...)“ (Фрај 2007: 169) Међутим у оквиру естетике надреализма, значење ватре може да садржи и конотацију њеног очишћујућег пургаторијског својства, обнављања живота и ускрсавања из пепела птице Феникс.

На ивици тих несамеривих пространстава која деле портретираног од вечне истине, под његовим окрвављеним ногама (а крв се према Фрају поистовећује са супстанцијалним значењем вечног живота онога који је страдао за нас, Богочовека или жртве) (Ибид: 178), „у његовим једначинама, под њиховим ногама, отворио се бездан, да ли је рачун или безизлазан обрачун“ (Матић 1978: 108). Међутим, упркос његовом напору да га схвати, разуме, истражи, математички реши, онај декартовски јаз између духа и материје, између *res cogitans* и *res extensa*, остаје још увек непремостив.

Мелетински у *Поетички мити* наводи да у многим митологијама постоји схватање о тами и страшном понору под земљом као опису небића. (Мелетински 1984: 209) Бездан у Матићевом есеју није само слеп, него и глув. Он је празан, ништавило, његово једино својство је да се простире. Бездан као небиће је не само антипод небеском битку, него и овоземаљском животу; њему недостаје способност опажања, за њега не постоји категорија времена. „И где је ухо да чује откуцаје? Како без тих казаљки да броји? Како без уха да чује откуцаје?“ (Матић 1978: 108)

Време се испољава тек са бићем које опажа. А то биће, „лелујаво, безоблично чудовиште, из чије неописиве гнусобе само је гледало бистро око“ (Ибид), изронило је из тајанствене дубине мора. Одвратност тог бића је у супротности са бистрином погледа који је кристално јасно обухватио све постојеће. Оно подсећа на једнооког киклопа, или библијско чудовиште Левијатан, које се појављује из воде. А вода традиционално, у миту и као архетип у књижевности, представља подручје постојања изван људског живота. (Фрај 2007: 173) На Матићевој слици-есеју управо се у погледу тог безобличног одвратног чудовишта огледа људски живот. Од самих прапочетака у неартикулисаној урлику прашуме па све до свести о његовој несавршености... У том погледу чудовишта одражава се оно што је Мелетински назвао претварање хаоса у космос, или издвајање културе наспрам природе. (Мелетински 1984: 215) Само поглед чудовишта, издвојеног, изопштеног и незаинтересованог, у стању је да обухвати људски живот са свим његовим ужасима, жртвама,

стремљењима, љубавима, несавршеностима – сновиђења препуна ритуалних симбола и митских метафора. Према Фрајевој теорији архетипова црна магија се може схватити као оличење дијаболности, младенци који чупају једно другом срце симболизују демонски еротични однос деструкције, а крвави јагањци узалудне жртве, можда упућене баш оној руци коју Матић назива „Она страшна, она дивна, она крвава, она паметна рука.“ (Матић 1978: 109) Тако се на овом месту може учинити да та рука представља симбол божанске воље која као демонски архетип означава недокучиву судбину човека и неумитну нужност краја. Међутим, та божанска рука ипак не узима све. Оно што остаје јесте сећање, евоцирано свим страдањима и подстицано свим жртвама које људска душа подноси у потрази за смислом, за истином, за љубављу. На овом месту се у есеју отвара једна нова димензија времена и простора. Овде се платоновским мотивом сна-сећања илуструје својеврстан поступак интроспекције, који лични доживљај еманципира од неумитног погледа безобличног чудовишта у ком се стварност рефлектује само као егзистенцијално ништавило. Оно што људско око разликује од „до смрти“ (Ибид: 108) јасног погледа чудовишта, јесте смисао за лепо који се оваплоћује у љубави. Људско око као „громбран“ (Ибид: 109) привлачи одблеске лепоте, коју је душа гледала на свом походу у свет идеја, и којој је, по Платону: „(...) пало у део да је у исти мах и највидљивија и љубави најдостојнија.“ (Платон 1979: 140) Али за портретираног је то уједно и „Неподношљив сан. Који носи од рођења. И од кога ће умрети.“ (Матић 1978: 109), јер „кревет отворен бескрају“ јесте уједно и кревет „отворен лажима“ (Ибид), а човек исувише слаб да поднесе сва искушења љубави и сачува лепоту у свом њеном савршенству. Напуштајући заштићену оазу љубавниковог сна сва се љубав претвара у пену и пепео, а од лепоте љубљене, која попут муње настане и нестане (Ибид), под неумитним медузиним погледом безобличног чудовишта-стварности, остаје само беживотни „кристал у коме су узидани њено тело и његов поглед.“ (Ибид)

3. Човекова сџознаја као исходнише времена у ѿпростору

На овом месту портретирани у Матићевом есеју долази до спознаје. То је тачка пресека координата чија апсциса представља распон између оне златне позадине света идеја и тамног понора који симболише небиће, између космоса и хаоса, и ординате на чијој се једној страни налазе прапочеци људског живота, а на другој његов крај. Хоризонтална оса представља дакле простор, а вертикална

време; на пресеку настаје људска историја – индивидуална и универзална. Наочиглед златне позадине, а свестан искуства минулих дана, портретирани се суочава са собом, садашњим и будућим: „Он сад зна на чему је. Све што је доживео, осетио или смислио остаје (и остаће) крње и недовршено.“ (Ибид: 110) Он долази до закључка да је његов живот и његово деловање до сада, упркос свим прорачунима и једначинама, било лишено јасног увида у суштину ствари, у порекло бића и небиха. Он схвата да прави живот и сврсисходно деловање није могуће без разумевања узрока свих ствари. Као што Платон каже, да се спознаја темељи на појединачним опажањима до чијег се смисленог јединства долази евоциранњем идеја које је душа „некад видела кад је, пошавши за својим богом, презрела оно што ми сада бићем називамо и уздигла се у истинско биће“ (Платон 1979: 139–140), те да „сећати се горњих ствари није лако свакој“ (Ибид: 139), тако и Матићев портретирани прижељкује неко поуздано памћење: „(...) осећам како би тек сад требало сести и све натенане, из почетка, истински, непобитно осетити и смислити, и изразити, урезати у неки коначнији камен, у неко каменије памћење.“ (Матић 1978: 109–110) Тако на овом месту камен нема више значење хода по мукама (аналогно Фрајевој демонској симболици), или казне због погледа на недозвољено, већ оличава апокалиптичко значење камена мудрости. Само помоћу таквог камена било би могуће премостити јаз између битка и небитка. Али, човек не поседује такав камен. Он поседује само платоновско сећање на царство идеја, које људска душа понекад препозна као одблесак у тами пећине где је човек сведен на сен. Међутим портретирани одбија да живот прихвати као привид. „Он није ту да гради савршена огледала у којим би други био слеп и мртав одблесак.“ (Ибид: 110) Он је за то исувише човек, а премало бог. Помало Сократ, помало Христ! Ако је на једној страни Сунце, „позадина од сувог злата“ (Ибид), онда је на другој страни пепео. Човек је на путу између. Зато следи: „Он је ту да изгори, да изгори до краја.“ (Ибид) Међутим, ипак додаје: „На крају је почетак. Да се збуди као што је на једном листу хартије записао онај који је морао да умре да би се он родио, онај који је рекао да се спале све његове хартије после његове смрти: привидна смрт старца, привидно рођење клинца.“ (Ибид)

Овај митолошко-хришћански мотив умирања и ускрснућа ипак нуди могућност живота и у расцепу између света идеја и света ништавила. На том брисаном простору, на тој „Земљиној кори што испија нам крв (.)“ (Ибид), са свешћу о пролазности живота и ограничености сопственог ума с једне, и сталном тежњом ка ис-

тинској спознаји вечне идеје с друге стране, истрајава човек, мирно, коначно без страха од смрти, али и без жудње за есхатолошким митом. Он верује у чуда, али та чуда му више нису потребна. „Он сад зна на чему је. Калпатара, дрво које може да испуни све жеље, шири своје зимзелене гране иза златне позадине живота. Његова најсилнија моћ, његова врховна врлина је што не постоји.“ (Ибид) *Esse homo!*

Литература:

- Бретон 1965: А. Бретон, *Манифест њадреализма*, превела Лела Матић, Крушевац: Багдала.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаџомија критике*, превела Горана Раичевић, Нови Сад: Нолит, Orpheus.
- Фројд 1981: З. Фројд, *Тумачење снова II*, превео Албин Вилхар, Београд: Матица српска.
- Матић 1978: Д. Матић, *Андре Бретон – искоса*, Београд: Нолит.
- Мелетински 1984: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд: Нолит.
- Платон 1979: Платон, *Ијон – Гозба – Федар*, превео Др Милош Н. Ђурић, Београд: БИГЗ.

Sanja Urošević

TITEL: ARCHETYPISCHE MODI VON RAUM UND ZEIT IM ESSAY “SEIN PORTRAIT” VON DUŠAN MATIĆ

Resümee

In seinem Briefwechsel mit dem französischen Verleger Bruno Roy befasst sich der serbische Dichter und Essayist Dušan Matić mit Fragen der Ästhetik des Surrealismus und seines ideologischen und politischen Kontextes. Matić stellt auf Grund seiner persönlichen Erfahrungen die Prinzipien des Surrealismus und die Realisierung seiner Ideen in Paris und Belgrad dar. Auf eine poetische Weise untersucht er ebenfalls die Ansichten des Begründers und Theoretikers dieser aufrührerischen Kunstbewegung, André Breton. In seinen Briefen verfolgt er freie Assoziationen; da werden Erinnerungen wachgerufen, das ewige künstlerische Dilemma thematisiert, Versen zitiert (die eigenen und die fremden). Er beruft sich auf die Protagonisten vergangener Ereignisse, expliziert (und praktiziert) unter anderem die Methode des automatischen Schreibens, und zwar sowohl in Bezug auf die Rolle, die ihm André Breton zusprach, als auch in Bezug auf sein eigenes literarisches Schaffen. Im Essay „Sein Portrait“, das einem der Briefe aus der Briefsammlung unter dem Titel *André Breton oblique* beigefügt ist, werden symbolisch, nach Art einer Gemäldeinterpretation, die Form- und Inhaltsideen des Surrealismus, als einer absoluten Realität zwischen Traum und Wirklichkeit, wiedergegeben.

Прихваћено за штампу фебруара 2010.