

МАЈА МЕДАН ОРСИЋ*

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ У ЕСЕЈИМА ДУШАНА МАТИЋА И МИЛАНА ДЕДИНЦА

Сажетак: Душан Матић и Милан Дединац нису били само надреалистички другови који су заједно учествовали у деловању и организовању покрета, него су на сродан начин у својој поезији правили и отклон од онога што је била у строгом смислу надреалистичка поетика. У овом раду, анализујући њихове есеје, покушаћемо да покажемо како су они разумевали светску књижевност, шта је за њих представљало неприкосновену вредност у контексту пређашњих књижевних традиција на којима су градили сопствени уметнички укус. Коначно, размотрићемо да ли код Дединца и Матића, у њиховом отклону у односу на надреализам и у концептуализацији сопственог песничког израза, важну улогу имају управо они аутори којима се посебно баве у својим есејима (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Маларме, Валери, али и Балзак, Толстој, Достојевски, Иго, Витман, Рилке, Елијар и други).

Кључне речи: Милан Дединац, Душан Матић, надреализам, симболизам, светска књижевност

Душан Матић и Милан Дединац нису делили само припадност надреалистичком покрету, него су се добро разумели и када је у питању одређена дистанца у односу на слепо практиковање надреалистичких поетичких претпоставки. Били су уредници у часопису *Сведочанства* (1924–1925), потписници манифеста објављеног у алманаху *Немојте - L'impossible* (1930), значајни сарадници у часописима као што је *Надреализам данас и овде* (1931–1932). Матић није скривао своје дивљење када је у питању Дединчева поезија, о чему отворено пише у текстовима „Поводом књиге *Јавна пшница*“ (Матић 1956: 109–111) и „Поводом поеме *Један човек на прозору*“ (Исто: 112–113), па посредно и у тексту „Пламен који броји“, који је уврстио у књигу есеја *Пројланак и ум* (Матић 1969: 56–58). Матић ће жестоко стати у одбрану од свих критика упућених на рачун Дединчеве поезије, бранећи тим поводом и сам надреализам. Паралелно са тим, за поезију оба песника чини се да је од самог надреализма била важнија његова

* medanmaja@ff.uns.ac.rs
<https://orcid.org/0000-0003-1111-3433>

предисторија — они песнички, теоријски, поетички токови који су водили ка надреализму. Можда није претерано рећи да им је више било стало до Бретонових песника — оних гласова које је отац надреализма сматрао великим у прошлости — од самог Бретона. Из тог разлога, анализујући њихове есеје, покушаћемо у овом раду да укажемо на то који светски писци су за њих представљали неприкосновену уметничку вредност, те да ли се у тим изборима могу пронаћи разлози за изневеравање надреализма и изградњу самосвојних песничких светова, у којима се, у случају оба песника, појављује нека врста модернистичког вишка.

Матићева и Дединчева лична мапа европске и светске књижевности садржи готово исте писце: Бодлер, Рембо, Лотреамон, Маларме, Валери, али и Балзак, Зола, Толстој, Достојевски, Иго, Витман, Рилке, Елијар, Рене Шар. Наравно, простор који су у својим есејистичким текстовима посвећивали овим ауторима није изједначен: код Матића има више позивања на Малармеа, код Дединца на Рембоа; код Матића су заступљенији прозни писци, о којима пише и засебне текстове, као што су Толстој, Балзак, Стендал, Зола, Жид итд. Поред есеја који су у целости посвећени одређеним ауторима, Матићеве рефлексије о различитим светским писцима најчешће су изнете несистематично, у контексту неких других тема и повода у књигама *Пројланак и ум*, *Један вид француске књижевности*, *Нова Анина балска хаљина*, *На шайеџ дана*, у писмима објављеним у књизи *Брејтон искоса* итд. Са друге стране Дединац, поред есеја „Рембо или о трагању за изгубљеним детињством“, објављеног у *Печају* 1939. године, своју представу о доминантним, за његово песничко дело релевантним токовима светске књижевности систематично износи у пропратним есејима за књигу-опус *Од немила до неграја* (1957).

Питање шта је за Матића, Дединца и остале надреалисте представљало неприкосновену вредност у контексту пређашњих књижевних традиција на којима су градили сопствени уметнички укус, потребно је размотрити најпре у контексту романтизма. На то нас на неки начин и обавезује изразита фреквентност у њиховом позивању на предромантичарску и романтичарску традицију. Питање историје романтизма надреалисти су сматрали кључним идеолошким и политичким питањем, које ће им омогућити промену перспективе унутар историје књижевности (Leroy-Terquem 2010: 137). Оно је свој одјек имало у дискусији о „лажном и правом романтизму“, како аутори *Анџи-зида* и насловљавају један одељак свог *Прилога за правилније схваћање надреализма*. Било је потребно одрећи се и на све могуће начине удаљити од „кретенизама Теофила Готјеа и њакања Ламартина“, од Мисеа, Вињија, и раскринкати и указати на нимало безазлене пропусте књижевног канона, који „забашурује праве размере и прави смисао људи као што су Ахим фон Арним, Петрус Борел, мислилац смрти Алфонс Раб, фантастични самоубица Жерар де Нервал“ (Ristić, Bor 1932: 12, 13). Бор и Ристић за *праве*

романџичаре наводе исте оне ауторе које ће Бретон и други надреалисти реактуелизовати у Француској, а поред горепоменутих то су још Маркиз де Сад, Едвард Јанг, представници енглеског *црној романа*, Ен Редклиф, Метју Грегори Луис, Чарлс Матјурин, наравно Едгар Алан По и Виктор Иго.

Матић и Дединац ће са одушевљењем помињати ове ауторе: слободомље Маркиза де Сада; генијалност, како каже Матић, „дивног, дубинског“ Едгара Алана Поа, који се уз Мајаковског, једини без зазора усудио да говори и о „занатској страни песничке уметности“ (Матић 1974: 334, 169). Дединац ће писати о Игоовим *ушћима мрака*, а Матић ће у тексту „Виктор Иго или мисија песника“ овог аутора назвати „младим херојем романтизма, анђеом слободе“, оним који је хтео да буде све, „сви људи, гомила, народ и опет он, само он“ (Исто: 266, 262). Такође, Дединац ће велику пажњу посветити „немилосрдној луцидности“ Лотреамона и његовом концепту моралности поезије, а од значаја биће и „сомнабулност“ Нервала¹, као и *Ал-бум једној њесимисте* Алфонса Раба. Посредством свих ових имена, двојица српских песника покушаваће да објасне процес настајања поезије, а тим поводом Матић ће се позивати и на Рилкеове идеје о томе да су успомене кључни предуслов за писање поезије, али и да успомене истовремено треба и имати и заборавити, у чему се крије силни уметников напор:

Треба имати успомене. Оне су тесто од кога се меси поезија и литература. Али Рилке је и уметник. После горње реченице, он наставља: „И треба заборавити успомене. И треба имати много стрпљења, да се чека да би се оне вратиле“. Да постану песма. Или роман. Да се од њих направи песма. Или роман. У најбуквалнијем смислу: направи. А то је силан напор (Матић 1961: 118).

Када је у питању начин на који су Матић и Дединац песнички осмислили своје отклањање у односу на надреалистичку поетику, ту највећи значај имају симболисти: Бодлер, Рембо, Маларме, касније Валери. Иако се и у Матићевим есејима често помиње „генијални дечак Рембо“, наводе се његови стихови и позната теза да „рука с пером вреди исто колико и рука на плугу“, Матић у мањој мери у односу на Дединца зарања у загонетку звану *Рембо*, потцртавајући јој константно значај и клањајући јој се. Он ће зато у књизи *Нова Анина балска хаљина* написати да Рембо ипак остаје тајна: „и после хиљаду књига и студија написаних о њему за ових седамдесетих година, и после запенушане анти-митоманије Етиамбла на не знам колико стотина и хиљаду страница, али тајна која осветљава *шај-не* толиких младих“ (Матић 1974: 196). Са друге стране, Дединац Рембоа отворено проглашава својим песником-претечом, посвећује му опширан есеј у којем се бави питањима детињства, а у аутопоетичким есејима за

¹ О Нерваловом ониризму в. Новаковић 1995; о Лотреамоновом побуну в. Новаковић 1996.

књигу *Ог немила до недраџа* Рембо ће бити најчешће помињани песник. Пишући о Рембоу, Дединац често образлаже сопствене песничке амбиције, истичући оне аспекте којима је на њега посебно утицао: доследним изједначавањем уметности и живота, бављењем питањима самоспознаје и идентитета у чувеној крилатици „Ја – то је неко други“, растројством свих чула, специфичним односом према језику, својим третманом детињства и покушајем да се оно обнови – као индивидуално детињство и као детињство цивилизације². Без обзира на све то, и Дединцу је, баш као и Матићу, веома важно да упозори читаоце на неколико места како је сваки говор о Рембоу недостатан, а самим тим на неки начин и беспредметан, јер пре свега не може непосредно да изрази један *емоћиван однос* који је читава генерација младих песника према њему гајила:

А зар је и било речи, има ли језичких ознака, не да *преведу* – то би било лако, већ да *нейпосредно* искажу све оне моје негдашње мисли, мутне, запрете, речи за оне моје хаосе сензација и снова, које је и само име Рембо изазивало у мени! И волим што ћути. Неће младост о својим великим љубавима да говори. Па да ћутимо, заједно (Dedinac 1957: 15, подвлачење ауторово).

Не само да нису довољне књиге, студије, него да нису довољни ни појединачни преводи, ма колико успешни они били, Дединац сугерише уношењем сопственог старог превода „Самогласника“ у књигу *Ог немила до недраџа*, који проналази у одбаченим рукописима, наравно, поново истичући да је и тај превод само „први нацрт за даљи рад“ (Isto: 25).

Када је у питању Шарл Бодлер, неопходно је да му посветимо посебну пажњу, будући да се може пронаћи неколико значајних аспеката о којима обојица надреалиста пишу, надовезујући се на неки начин на стваралачку позицију великог француског песника. Онај најистакнутији везан је за то да су Дединац, Матић и њихови песнички другови константно „жудели само за једним – да стално и непрекидно некуд одлазе“, а у једном важном сегменту Бодлеровог песништва препознавали су управо ту потребу. Бодлеров однос према путовањима Дединац метафорички осликава тако што га назива „усидреним једрењаком-песником у чија су напета једра стално дували ветрови и звали га“ да се већ једном „отисне у свет“, „а он ослушкивао те позиве и сањао, сањао, али остајао и даље укотвљен на валовима облака изнад драгог и мрског Париза“ (Dedinac 1957: 20). Тај „дангубни варошанин“, како га такође назива Дединац, написао је по суду нашег песника „најлепше песме о прекоморским путовањима, о далеким,

² Односом Милана Дединца према Артуру Рембоу бави се Јелена Новаковић у раду „Интертекстуалност као стваралачко начело: Милан Дединац у дијалогу са Рембом“ (Новаковић 2014). Проблемом детињства у поезији Милана Дединца и Артура Рембоа бавили смо се у раду „Потрага за изгубљеним детињством: Милан Дединац и Артур Рембо“ (Медан Орсић 2018).

егзотичним земљама“, и што је најважније, познавао је „праве путнике“ – оне који сневају „безмерна чула уживања, увек друга, непозната, и којима људски дух није знао име“ (Исто: 20, 18).

У Дединчевој поезији, још у *Зорилу и Ноћилу* уводи се тема одласка на пут, који не значи само потребу за променом географије, него пре свега разрачунавање са самим собом, раскидање са одређеним породичним, друштвеним и културним обрасцима. Потреба за променом места и сталним кретањем у *Јавној ишпици* биће песнички обликована потрагом за изгубљеним објектом жеље, док ће своју потпуну уметничку артикулацију добити у песмама писаним „по мору и мраморју“ Црне Горе. Када Дединац, цитирајући Бодлера, наводи како је француски симболиста својој драгој, „своме чеду, сестри својој, упућивао позив на пут у чаробне крајеве“, „тамо, где је све само ред и лепота, раскош, спокојство и милина“ и како је „славио бескрајне пловидбе“, оне које воде „до на дно понора, Пакла или Неба, шта мари – до дна Непознатог да би се нашло ново!“ (Исто: 20), Дединац као да је исписивао аутопоетичке редове за своју последњу песничку фазу. Управо такве призоре наш међуратни песник тражио је у минералној лепоти Црне Горе, а чињеница да поему коју укључује у овај циклус насловљава бодлеровским насловом „Позив на путовање“ то само још једном потврђује. Није неважно ни то што Дединац при последњем приређивању своје поезије поново бира исти наслов, па књига *Позив на путовање* (1967) можда упућује и на његово финално, наглашено окретање (пост)симболистичким песничким опредељењима.

Иако и Матић скреће пажњу на Бодлеров „позив на заносна путовања“, он је у поезији француског песника више био опчињен неким другим аспектима представљања живота модерног човека. Позивајући се на Виктора Игоа, Матић истиче да се у збирци *Цвеће зла* изродио „нови трептај“, као „поезија великог града“, као „поезија човека великог града“, његова „усамљеност“, „грозничавост“, „његове мане, његове страсти“, снови, ужаси и „његове зачараности“ (Матић 1969: 94–95). Матић посебно убедљиво пише о експерименталности, дубокој радозналости као основној особини модерног човека коју је Бодлер изразио метафором о „свирипом анђелу који шиба сунцем“, али исто тако и о „модерној нежности“ тог човека, коју је открио Бодлер, а која попут Шекспировог „млека нежности“ представља његову највећу и најдубљу спиритуалност (Исто: 95).

Бодлеров град у Дединчевом виђењу има другачије карактеристике. Уместо психологије модерног човека, Дединца у Бодлеровим представама модерног града више занима естетско искуство, прикази „фантастичног града будућности“ у „Сну париском“, који имају нову „заstraшујућу“ и „минералну лепоту“. Ову нову лепоту која је тада још увек била у настајању, Бодлер је, према Дединчевом мишљењу, могао да види само у сну – „између сплетова вавилонских степеница и кроз бесконачне аркаде свог

града-привићења“, „у блеску металних зидова и у недогледним пиранези-јевским перспективама“ (Dedinac 1957: 21).

Бодлер је ту лепоту тек у сну видео, њене строге законе само наслутио, али, као „неимар својих чаролија“, он је знао да мора из тог градског пејзажа да прогна „неправилну вегетацију“, да засади покрај успаваних рибањака, уместо дрвореда, редове стубова, и да „кроз тунел од драгог камења спроведе“ не живу и разливену воду него „укроћен океан“ (Isto).

Крећући се Бодлеровим „сеновитом градом“, Дединац очекује да у њему наиђе на оне Де Кирикове голе и празне тргове, „једнолике, осунчане и успаване улице што се до у недоглед протежу, стравичне као да су се у каквом сну окамениле“ (Isto). Исто тако, иза неког угла тог града он очекује „оне безличне аутомате“ којима је Де Кирико објавио „несавладљив продор Апсурда у једно дехуманизирано друштво“, а на неком „тргу оивиченом хладним палатама“ Дединац замишља и скулптуре Хенрија Мура, у „зано-сној монотонији метала, мермера и воде“ (Isto: 21–22).

За разлику од Дединца који вероватно не би делио тај став, Матић је имао разумевање за Бодлера када је одбио да сарађује у публикацији са насловом *Природа*, будући да је мрзео природу.

И добро разумем Бодлера који је одбио да сарађује у једној публикацији, чији је наслов био *Природа*, јер је мрзео природу. Ни ја нисам волео природу, али бих сигурно испао смешан да сам, пишући *Мушан лов у бистрој води*, написао, уместо „лећи ћу у први кревет из којег ниче трава“, „лећи ћу на диван“, и не само смешан, него и нетачан, јер има једна истина истинитија од очигледности: највећим делом свога живота ја сам се вукао по диванима, али они који говоре, који су говорили језик из кога сам извлачио своје песме, тако су често лежали на трави која је намирисала њихов језик за кратку вечност, јер чак су и њихова гробља прекривена травом, као Толстојев гроб у Јасној Пољани, који морају да обнављају сваког пролећа, а не као другде каменим плочама (*Гробље крај мора*, на пример) (Матић 1978: 39–40).

Делује да се на основу овог Матићевог пасажа може процењивати не само о његовом односу према природи, него и симболички, о односу према различитим песничким традицијама са којима комуницира у свом делу. Матића код Бодлера занима оно у чему се његова поезија може сматрати предисторијом или потребном историјском претпоставком за каснији развој надреалистичких погледа на уметност, па ће зато у једном писму навести како и „Бретон копа по густој тмини човековој, и тражи, опипава, долази до *заједничких* открића, спреман да нађе *на дну Нејпознатој, нешто ново*, о чему говори Бодлер“ (Исто: 118, подвлачење ауторово). Међутим, не може се рећи да двојица наших надреалиста приводе Бодлерово песничко дело надреализму, него напротив, они се на бодлеровски и симболистички начин одвајају од надреализма, задржавајући право на естетизацију и интелектуализацију уметничких садржаја. То се, наравно, не дешава једнако

интензивно. Матић је у односу према питањима естетског значајно ближи Бодлеру него што је то Дединац, и зато га наводи као пример песника који са једне стране машту сматра врховном способношћу, али се са друге стране не одриче ни интелигенције, која је по његовом мишљењу била најдрагоценији сарадник поезије (Матић 1969: 95). Насупрот томе, Дединац Рембоа претпоставља Бодлеру и солидарише се са Рембоовим критикама упућеним на рачун Бодлеровог „претераног артизма“, као и тога да је био „сувише естета, премало грађанин“ (Dedinac 1939: 315).

Доказ да Дединац није трагао за оним аспектима који би код Бодлера били *погодни* за надреалистичку слику света јесте и то што му онај „уклети песник“ Бодлер уопште није био занимљив. Без обзира на мрачни надреализам, који би се у том смислу могао лепо надовезати на одређене аспекте поезије француског симболисте, Дединац тврди да у тим сегментима он није био „његов песник“.

Не „уклети песник“, онај сатански, демонски који је покушавао из своје даљине да нас заплаши вампирима, црвљивим лешевима, наказним грешницама, опојним дрогама, клупчадима лезбијки, а уствари се бојао он, не ми. Нисмо се ми плашили његовог нашминканог инферна, који нас је покаткад потсећао на малокалемегданске паноптикуме (Dedinac 1957: 20).

Двојици надреалиста занимљиви су и Бодлерови различити „естетски огледи“ које је спроводио док је „слушао и испитивао ромор скривених извора песничке инспирације или одгонетао тајну како се може, по потреби, изазивати стваралачка емоција“ (Isto: 21). Дединцу је посебно било стало да истакне оне Бодлерове експерименте у којима се песничка инспирација испитивала не више уз помоћ алкохола и различитих опијата, него „природним путем“. Са друге стране Матић је писао о посебним часовима дана или ноћи, годишњим добима у којима се појединим ауторима открива истина:

Зар се не би могло говорити и о часовима дана и ноћи песничке истине: подне Толстојево, на пример, где се у жару равномерне подневне светлости смирују два противуречја; или подне Малармеово, у чијој се светлости слива сва поноћ, коју друге поноћи тек могу да слуте [...] или поноћ Кафкина, или поноћни скупови Достојевског; вече Бодлерово, сумрак или праскозорје Рилкеово; густе часови метроа Кеноови, или сањани поподневни часови толиких песника. Можда и свитања (Матић 1969: 54).

Бодлера Матић сматра не само „најзначајнијим песником модерне европске поезије у току XIX и XX века“ него и „највећим књижевним и уметничким критичарем XIX века“, и на њега ће се позвати у одговору на питање да ли су морални квалитети неопходна карактеристика једног уметничког дела. Он ће се сложити са Бодлеровим речима изговореним поводом осуда Флоберове *Мадам Бовари*, а које наравно гласе да „једно истински лепо, уметничко или литерарно дело не може бити неморално“ (Исто: 232).

После Бодлера, „несрећни професор“ Маларме је још један песник који игра важну улогу у Матићевом свеукупном, па и есејистичком раду. То посредно изражава и позивањем на Андре Жида, који је тврдио да му је једино преостало да се оствари као романиста, јер све што је сањао да напише у поезији, већ је написао Маларме, док је у драми то учинио Морис Метерлинк. Какав статус има овај француски симболиста код нашег надреалистичког песника може се утврдити и квантитативно, великим бројем цитата, узгредних помињања која су анегдотског типа, али су за нас најреlevantнији они делови из Матићевих есеја у којима он на основу Малармеа или поводом Малармеа одговара на питања шта је за њега књижевност, приписујући тим редовима аутопоетички потенцијал.

У књизи *Пројланак и ум*, објашњавајући аутоматско писање, Матић истиче како су песници одувек били принуђени да се обраћају аутоматизмима, и да је и та „фамозна инспирација“ нека врста „продора једног вишег аутоматизма“ (Матић 1969: 178). Он износи критику на рачун тога што је у случају аутоматског писања у сенци остао чин *отварања љрема друјоме* који је у њему садржан, те да аутоматизам сам по себи представља и „отварање ока над мисаоним операцијама“ које диригују настанак песме. За Матића „то је био тренутак када се *малармеизам* претварао у *бретонизам*“, или „тачније, надреализам је превазишао симболизам“ (Матић 1978: 98, 99, подвлачење ауторово). На једном другом месту, наш надреалистички песник ће истаћи како су „Бретонове метафоре малармеанског типа“:

Шта је Бретон, откривајући аутоматско писање, то поверење у опуштање духовног напора, могао друго да ради ако не да покаже како, ето, те Малармеове чудесне метафоре, за које је Малармеу био потребан највећи напор свести, како, ето, чворови сусрета најудаљенијих слика, под ритмом пера препуштеног инспирацији, надиру као подземне воде. Али тај акт аутоматског писања не искључује, напротив, неизбежно повлачи за собом и надирање нових, неочекиваних и судбоносних, песничких слика и метафора (Матић 1969: 262).

Да би показао како је Малармеова поезија нека врста предисторије и корака *љре* у односу на надреалистичке методе, Матић се присећа писма у којем је Маларме још у Авињону, са мање од тридесет година, тражио од свог пријатеља и песника Лефевира да му јави тачно значење речи „ртух“, коју је он већ искористио за свој сонет, и не би је „више избрисао ни за живу главу“, па макар се и „њено значење у току векова изгубило и нестало, као што Адам у *љравом* Рају обавештава Дантеа да је нестало језика којим је говорио, којим се говорило у његово време, у *земаљском рају*“ (Исто: 178, подвлачење ауторово). Стога, позивајући се на Малармеа, па чак и на Валерија који је „најекстремнији бранилац *љесме која се љрави*“, Матић тврди да постоје неки стихови који су „дати једном заувек, и никада се не мењају“, и у том смислу за илустрацију користи поново опис из Малармеовог писма

у којем се говори о „будности песника као о пауку који неуморно плете своју нит, а најбитније му је да у том ткању нити открије чворове сусрета који су измишљени, али непредвиђени“ (Исто: 265).

Према томе, ако је надреализам инсистирао на нечему, онда је он 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. Често се код нас заборавља да је стихотворство не само један инструмент поезије већ, исто тако, или много пре, инструмент мнемотехнике (Исто).

Иако Дединац на једном месту у предговору за књигу *Од немила до неграја* тврди да су Маларме и Валери њему „страни песници“, бројне студије и критике га с разлогом доводе у везу баш са овим песницима. Са њима Дединац се повезује на основу мелодијске и звучне равни песме (Стојановић Пантовић 2014: 262; Шеатовић Димитријевић 2014: 365) тј. на основу оних стихова у којима се Дединац приближава чистој лирици. Такође, композиција и свеобухватност књиге *Од немила до неграја* тумачена је као далеки одјек Малармеове интегралне Књиге (Хамовић 2014, Новаковић 2014), а у самом његовом песничком изразу препознавао се „малармеовски *дах ни око чеја*“, због којег се, између осталог, тврди да је „много ћутања и мало стихова остало за овим песником“ (Џацић 1996: 96–98, подвлачење ауторово). Дединац са Малармеом и Валеријем дели и то што, без обзира на њихово вишегодишње ћутање и неуспеле пројекте, они речи Књижевност, Уметност и Поезија пишу великим почетним словом. Ово нам свакако указује на некакву егзистенцијалну важност коју су тројица песника придавала уметности, што ће Ристић често напомињати у случају Дединца, наводећи да је он чувао „поезију као зеницу ока свог, бистру и прозрачну“ (Ristić 1970: 234).

Оно од чега се Дединац дистанцирао код Малармеа и Валерија није њихова целокупна поетика, него тенденција да у мањкавости језика проналазе смисао и нове песничке могућности. Наиме, Малармеа, Валерија и Дединца једнако је погађала чињеница да овај наш „немушти језик“ не садржи стварност, да речи не могу да постану ствари, те да се истина изгубила управо у језику и његовој лингвистичкој поруци – на шта су упозоравали и Лакан и Фројд. Међутим, са једне стране, Маларме и Валери „баш у том недостатку језика, у његовој недовољности и стерилности, у језичком отпору, налазе подстрека и оправдања за своју поезију, за поезију уопште“ (Dedinac 1957: 16). Са друге стране, Дединац „проклиње невернице-речи којим је принуђен да се још увек служи, а оне га изневеравају стално“ (Исто: 16, 14). Дакле, за разлику од симболиста који у празнини унутар самих речи проналазе апстрактни, логосни карактер језика, односно изгубљену истину, Дединац ову немост речи прихвата као нужно зло које одваја поезију од живота.

Ипак, и Маларме и надреалисти, како би компензовали ограничене могућности језика, инсистирају на ономе што Валери назива „физичком

страном језика“, која се успоставља звуком, ритмом, визуелношћу. Овај аспект у Малармеовој поезији важан је и за Матића, и о њему пише када објашњава своју тезу да је осећање језика дело наших *ушију*. Он ту наводи да у Западној Немачкој млади песници зарађују тако што читају своју поезију на радију и телевизији, а да се Малармеово последње дело, „које би могло да се преведе и овако: *Бачена коцка не уништава случај*“, обично сматра „типичном интелектуалном, мисаоном поезијом“ и да би складно томе било довољно „њено немо читање“ (Матић 1988: 79). Матић, међутим, подсећа да песник у самом предговору наводи да „различите величине штампаних слова у тексту поеме нису за око, већ означавају висину и разноликоост гласова, према томе су партитуре“ (Исто).

Конечно, Матић је о симболистима писао и када је у својим есејима и интервјуима одговарао на питања да ли песник треба да „буде за својим столом“ или да се друштвено ангажује. Ту се опредељивао за типично надреалистичку позицију инсистирајући на томе да га узнемирава и реч „песник“ и реч „сто“, те да „нема песника“ – „[п]ре него што песме настану, нема га“, а „када су песме написане, онда он опет постаје излишан, само човек међу другима, са правима и дужностима, са обавезама и ангажовањима“ (Матић 1969: 244). Зато Матић „не види готово никаквог песника за столом“, него га увек види у стварном животу, а чак и када пише ангажоване песме, он се не ангажује као песник, него као човек, као „члан једне заједнице“, „као човек који с времена на време пише и песме“ (Исто). И тим поводом Матић као примере опет наводи „своје песнике“:

Бодлер је био преводилац, Његош владалац, а Маларме професор енглеског језика, Рембо је написао све своје песме у току три године до своје двадесете, па се затим одрекао поезије и постао трговац, жалећи што није пре тога постао инжењер. Сен-Џон Перс је био дипломата, а затим библиотекар у Вашингтону. Дучић дипломата, Растко Петровић дипломата. Рене Шар води у унутрашњости Француске једно мало индустријско предузеће. А Арагон нека каже сам: „Да ми није било ‘Иманитеа’, у коме су ме узели као сарадника 1934, шта би било са мном?“ (Исто: 245).

Када је реч о великим песницима којима се баве у својим есејима Дединац и Матић, потребно је поменути и статус који ту има Пол Валери. У есеју „Поезија полаже испит пред машином“ Матића занима његова концепција песничког стварања која се базира на *рационалној* анализи слика и метафора, али и на *варијантностима*. Валеријева поезија „пролази кроз низ варијанти којима нема краја, као што Леонардовом сликању у ствари никада није било краја код рада на једној слици“ – она је била завршена само зато што је Леонардо од ње „дигао руке“ (Матић 1969: 177). Матић је надахнуто писао о Валерију који је већ тада „вапио за једним електронским мозгом“ (Исто), често је подсећао на његову критику романа, док у књизи *Један вид француске књижевности* наводи важан Валеријев цитат несумњиво

рембоовске провенијенције: „Ко од нас није рекао, или није урадио нешто што није ње^ово? Час подражавање, час лапсус, – или прилика, – или једноставно нагомилани умор да се буде онај који јесмо, измене на тренутак овог самог“ (према Матић 1952: 14, подвлачење ауторово).

Слику о Валерију у књизи *Од немила до недрага* Дединац гради тако што истиче да је реч о песнику који „одолева свим пијанствима“, осим „пијанства интелигенције“ које ће заувек да „господари читавим његовим бићем“. И он као и Матић наводи баш оне стихове у којима је и „екстра луцидни“ Валери морао да призна значај Рембоовог растројства чула, и због тога је још ближи нашим надреалистима:

У песнику:
Ухо говори,
Уста слушају;
То је интелигенција, будност, која порађа и снива;
То је сан који види;
То су слика и опсена које гледају,
То су недостатак и пропусти који стварају (Dedinac 1957: 51).

На крају, када бисмо морали да одредимо којем песнику је најсличнија Матићева и Дединчева песничка позиција која је истовремено и *унушра* и *сйоља* у односу на надреализам, рекли бисмо да је то Пол Елијар. Зато не чуди што је Елијар још једно име које завређује завидан статус у есејима наших песника. Код Милана Дединца, кога је Бертолино називао „наш Елијар“ (Bertolino 2011: 310, 311), могу се на неколико места пронаћи цитати француског песника, док му Матић посвећује кратак текст у књизи *Један виг француске књижевности*, написан поводом његовог доласка у Југославију, у лето 1946. године, а ту смешта и превод Елијарове поздравне речи. Матић је наглашавао везу између Дединчеве *Јавне пџице* (1927) и Елијарове *Јавне руже* (1932–33), сматрајући да је морало доћи до директног контакта Елијара са Дединчевим текстом, јер „ако Французи нису читали српски, за наслове су бар знали (Матић 1977: 41). С обзиром да је Дединац са Елијаром радио и на преводу *Јавне пџице* на француски језик, ова Матићева тврдња чини се веома заснованом.

Прозним писцима више се бавио Матић, пишући своје есеје о Русоу, Стендалу, Балзаку, Толстоју, Касуу, Золи, Додеу, Жиду, Гијуу, али и помињући и интерпретирајући одређене аспекте у делу Пруста, Флобера, Кафке, Чехова, Достојевског. Без обзира на то што је Дединац изразити лирик, и што су му најважнији били песници, и он је имао потребу да укаже на одређене прозне гласове који су у њему имали одјека. У том смислу, поред наравно Бретона, помиње се Балзакова *Серафидџа*, Толстојева *Ана Карењина*, *Зли дуси* Достојевског, *Јалово лишиће* О. Хакслија, *Краљевски пџи* Андре Малроа итд. Занимљиво је да су обојица били подстакнути одређеним женским ликовима, те да Матић Ану Карењину сматра „најузбудљивијом фигуром светске књижевности“.

Јер, најзад, ја сам волео *Ану Карењину*, упркос свим својим интелектуалним и поетским преокупацијама тада. То су познате оне наше неконсеквентности кад је у питању уметност. Волео сам *Ану*, тај накит блистав и црн. Ето и Ана! (Матић 1974: 155, подвлачење ауторово).

У свом интимном читалачком дневнику датираном априла 1931. године, Дединац такође наводи: „Толстој преноси на *Ану Карењину* једно своје осећање. Ја бих да јој га одузем: *Дујо је лежала нейомично, ошворених очију, чији сјај, чинило јој се, види у мраку и она сама* (Ана Карењина, други део, глава IX)“ (Dedinac 1957: 154). У истом пропратном есеју за циклус „Пламен без смисла“ у књизи *Ог немила до недрага*, Дединац пише о још једном занимљивом женском лику који га је опседао у фебруару 1933. године, реч је о Катарини из *Орканских висова* – чије је речи често изговарао.

Надахнутост и аутентичност којом Душан Матић и Милан Дединац пишу о, према њиховом мишљењу, најважнијим писцима не говоре нам само о томе какви су они били као читаоци, него нам пре свега показују у којим су се размерама и разноликим стваралачким световима наши песници бавили питањима уметничког стварања, као и свим оним проблемима и опредељењима који претходе једном књижевном тексту. Дединац ће отворено истаћи да су таква питања за њега била важнија од крајњег резултата, тј. од саме песме, а рекло би се да су овим својим усмерењем двојица надреалиста још једном показала како су се науштрб надреализма приближавали симболистичкој концепцији књижевности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МЕДАН ОРСИЋ, Маја. „Потрага за изгубљеним детињством: Милан Дединац и Артур Рембо“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIII међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Бебе. Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.). Крагујевац: ФИЛУМ, 2018, 511–523.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. *У шрапању за јединством: оједи из новије француске и српске књижевности*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. *На рубу халуцинација: џоешика српској и француској надреализма*. Београд: Филолошки факултет, 1996.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. „Интертекстуалност као стваралачко начело: Милан Дединац у дијалогу са Рембоом“. *Поезија и џоешика Милана Дединца*. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 217–233.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. „Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози“. *Поезија и џоешика Милана Дединца*. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 251–264.
- ЦАЦИЋ, Петар. *Из дана у дан*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ, Светлана. „Контроверзно сунце и море Дединчеве поезије“. *Поезија и џоешика Милана Дединца*. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 353–370.

- BERTOLINO, Nikola. *Glasnici neznanog*. Vršac: Književna opština Vršac, 2011.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie. „Enfoncé, Lanson !, ou comment le surréalisme a changé l'histoire littéraire“. *Labyrinthe*, 35, (2012): p. 133–150.
- RISTIĆ, Marko. BOR, Vane. *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.
- RISTIĆ, Marko. *Svedok ili saučesnik*. Beograd: Nolit, 1970.

ИЗВОРИ

- МАТИЋ, Душан. *Један вид француске књижевности*. Београд: Просвета, 1952.
- МАТИЋ, Душан. *Анина балска хаљина*. Београд: Савременик српске књижевне задруге, 1956.
- МАТИЋ, Душан. *На шайеџ дана*. Нови Сад: Матица српска, 1961.
- МАТИЋ, Душан. *Пројланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.
- МАТИЋ, Душан. *Нова Анина балска хаљина*. Београд: Нолит, 1974.
- МАТИЋ, Душан. *Прошлости дуго траје*. Крагујевац: Светлост, 1977.
- МАТИЋ, Душан. *Андре Брејтон искоса*. Београд: Нолит, 1978.
- МАТИЋ, Душан. *Коначна јесен*. Београд: Просвета; Загреб: Глобус, 1988.
- DEDINAC, Milan. „Rembo ili o traganju za izgubljenim detinjstvom“. *Pečat*, 5–6, (1939): стр. 305–330.
- DEDINAC, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.

Maja Medan Orsić

WORLD LITERATURE IN THE ESSAYS OF DUŠAN MATIĆ AND MILAN DEDINAC

Summary

Dušan Matić and Milan Dedinac were not only surrealist comrades who participated together in the action and organization of the movement. They also turned away from what was considered surrealist poetics in the strict sense. In this paper, by analyzing their essays, we will try to show how they understood world literature, and what, according to them, represented an indisputable value in the context of previous literary traditions on which they built their own artistic taste. Finally, we will consider whether the authors they deal with in their essays (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Valéry, but also Balzac, Tolstoy, Dostoyevsky, Hugo, Whitman, Rilke, Éluard and others) play an important role in the case of Dedinac and Matić, in their rejecting surrealism and conceptualization of their own poetic expression.